

Pokusy pojmenovat soudobou realitu v hranicích povoleného

■ Problematická přítomnost a traumata minulosti

Dramatici hájící svými hrami socialismus a přítomný režim mohli mít pocit relativní tvůrčí svobody. V naprosto jiné osobní a tvůrčí situaci ovšem byli ti spisovatelé a divadelníci, kteří si uvědomovali, že vědomě přistupují na pravidla autocenzury a hledají cesty, jak prezentovat své autorské vidění přítomné skutečnosti a přitom se vyhnout všemu, co by mohlo ohrozit uvedení hry. Jednou z takovýchto cest byla možnost vzdát se práva na přímější dramatickou explikaci podstaty a pokusit se soustředit na složitou problematiku neredukovatelné lidské individuality a jejího všednodenního bytí a živoření, které jako by stálo mimo kritéria politické angažovanosti.

Od roku 1973 do počátku osmdesátých let tak vznikaly divadelní hry, které přímo či nepřímo navazovaly na čechovovsko-hrubínovskou dramaturgii přelomu padesátých a šedesátých let. Autoři své vzory hledali také u ruského dramatika Leonida Leonova a té linie dramaturgie anglo-americké, která se soustředila k vyjádření silných individuálních osudů (Tennessee Williams a Eugene O'Neill). Společným rysem těchto her byla snaha uchopit unikající pravdu autentické životní reality zpodobněním jednotlivin víceméně epizodického charakteru a zájem o psychologii obyčejného člověka.

Nejvěrněji při hledání dramatické ve vnitřním světě postav krácel v Hrubínových stopách MIRKO STIEBER, který se pro tragikomedii o třech obrazech *Poslední prázdniny* (rozmn. 1977; prem. Národní – Tylovo divadlo 5. 5. 1977) nechal inspirovat Srpnovou nedělí. Svůj pokus o postižení etického charakteru doby zkomponoval z řady drobných situací, naznačujících potenciální konflikty: střet životní reality s mladickými očekáváními a s touhou po autenticitě, generační rozpor mezi ambicemi rodičů a světem dospívajících, jakož i krizi středního věku a těžké hledání nové životní motivace, jež by nahradila péči o odcházející děti. Děj hry rozvíjel velmi pozvolna a jednotlivé dílčí motivy proplétal tak, aby se v poslední třetině hry setkaly v jediné – takřka tragicky vyznívající – dramatické pointě.

Formou dramatu bez vypjatého ústředního konfliktu či problému dramatici s oblibou vykreslovali svět lidí, již si osamocenost a vyprázdňenost svého každodenního bytí uvědomují zvláště naléhavě v okamžicích vybočení, ve

chvívích, kdy jsou konfrontováni s různými rodinnými či občanskými rituály, oslavami, schůzkami a podobně. Pro normalizační bezčasí je přinejmenším sociologicky charakteristické, že se z jednotlivých her ztrácela osobní a společenská perspektiva – přítomnost v nich vyjádřená jako by byla bez budoucnosti, zato ale silně zatížená minulostí. Dominují zde postavy často velmi starých lidí. Pokud se v hrách vyskytují i motivy a náznaky nadosobní minulosti společenské, je příznačné, že touto živou, traumatizující a názorově rozdělující minulostí bývají počátky budování socialismu, zejména – s náznaky kritiky interpretovaná – léta padesátá. Reflexi let šedesátých se dramatici pokud možno vyhýbali a zkušenost předválečná a válečná byla zpravidla již vnímána jako víceméně mrtvá.

Výjimkou potvrzující pravidlo je hra FRANTIŠKA BOHDALA *Zakutálená jablka* (rozmn. 1975; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 28. 6. 1975). Pojednává o dvojici mladých lidí, kteří se – v parafrázi tragické lásky Romea a Julie – pokoušejí vyrovnat se složitou válečnou minulostí svých rodičů a prarodičů: zatímco jeden se může opřít o oběť dědy odbojáře, druhý se marně snaží zbavit nespravedlivě děděné odpovědnosti za zločinné jednání svého předka. Podle autora je řešením situace uzavřít tragickou minulost ve jménu lepší budoucnosti.

Jakkoli během normalizačních desetiletí nebylo možné přímočaře zpochybňovat to, co dalo vzniknout „socialistické přítomnosti“, v řadě her se vedle nadšenců přitakávajících vývoji objevily i postavy lidí zatrpklých, pro něž je historie osobní i společenská těžkým břemenem, jež jim zabraňuje porozumět sobě i těm druhým. Ty pak většinou nebyly karikovány, ale ztvárňovány s jistou ambivalencí, která umožňovala takovouto postavu snadno „politicky“ obhájit a současně vyjádřit lidský rozměr jejího osudu.

První hra tohoto typu, prvotina KVĚTY TŘEBICKÉ *Cesta k domovu* (rozmn. 1973; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 19. 1. 1973, hráno též s tit. *Blatouchy*), akcentovala především téma osamělosti ve stáří. Jejími hlavními hrdiny jsou lidé dožívající život v domově důchodců, dramatickým prostorem pak symbolické zadní schodiště starého zámku, na němž se divákům představuje složitý a nejednoznačný svět náhodných setkání a individuálních osudů. Autorka tematizuje osamění, krizi vztahů stojících na iluzi a výmyslu, rozpad rodiny (motiv rodičů marně čekajících na návštěvu svých dětí) a nemožnost mezilidské komunikace. Promluvy postav určuje neustálá přítomnost nevyřčeného i mnohmluvnost, za kterou se skrývá citová chudoba a okoralost. Součástí tohoto bezútěšného světa je také motiv emigrace jako prvku, jenž násobí odcizení rodičů a dětí.

Přímočaře, s notnou dávkou ironie a kriticizmu, analyzovala narušené mezilidské vztahy HELENA ALBERTOVÁ v prvotině *Parádní pokoj* (rozmn. 1974; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň – Komorní divadlo 3. 3. 1974). Evokovala v ní

atmosféru xenofobního podráždění a nedefinovaného napětí, svědčícího o neustálé latentní hrozbě rozpadu rodiny, která drží pohromadě jen silou stereotypů. Hybatelem děje tu je návštěva dospělé dcery (a její přítelkyně), během níž se postupně odkrývají stará neřešená traumata: krize vztahu rodičů i amorální charakter bratra.

RADOSLAV LOŠŤÁK v lyrické hře „o třech obrazech a jednom snu“ *Opožděný ptačí zpěv* (rozmn. 1976; prem. Státní divadlo Oldřicha Stibora, Olomouc 2. 5. 1976) si uložil opačný úkol než Albertová: po vzoru Tennessee Williamse chtěl zachytit „neobyčejnosti obyčejného“. Oslava narozenin Otce mu byla příležitostí ke konfrontaci různých psychologických a společenských typů a k deklaraci takových pozitivních hodnot, jako jsou rodina, láska, partnerství, upřímnost a práce jako smysl života. Hra je smířlivá k obecným poměrům, nicméně osudy jednotlivých členů rodiny, těžce hledajících smysl života, nepřímo svědčí o velmi znepokojivém stavu společenského prostředí. Osudovost držící lidskou bytost v tísnivém sevření, z něhož není jiné cesty než se ji pokusit pochopit jako vlastní smysl života, tematizoval Lošťák již ve své prvotině *Chůze po kamení* (rozmn. 1975; prem. Státní divadlo Oldřicha Stibora, Olomouc 23. 3. 1975). Drama „o čtyřech dnech“ je sugestivním vhledem do běžné reality normalizační doby a nelze mu upřít sociologickou hodnotu. Odehrává se v malé vesnici v Jeseníkách, kde se setkává několik životních ztroskotanců. Autor s poetickým gestem vykresluje jejich ryze soukromé životy kdesi daleko, stranou velkých dějin – ty však jsou v podobě dotírající minulosti stále imanentně přítomné jako nadosobní souřadnice determinující soukromí a přítomnost postav.

Problematiku dotírající minulosti rozvíjelo také drama *Pěší ptáci* (rozmn. 1981; prem. Národní divadlo – Tylovo 8. 10. 1981), v němž JIŘÍ ŠOTOLA tematizoval osudovost a složitost lidského dorozumění. Hra pojednává o ženě, jež se v důsledku manželské krize a krize vlastní identity po mnoha letech vrací do vesnice, v níž prožila dětství. Tím vstupuje do konfrontace nejen s lidmi, které kdysi znala, ale i se složitou a těžko vysvětlitelnou zátěží dějin a vlastní historie. Události, jako byly združstevňování a nezákonnosti padesátých let, se zdají být sice dávno odbytou a částečně zapomenutou minulostí, avšak hrdinové marně čekají na očištný akt, při němž by došlo k vyjasnění tehdejších činů. Člověk je podle Šotoly „pěší pták“, jehož osudem je touha odpoutat se od tíhy a vzlétnout, který je ale nucen prožít život do poslední chvíle a do všech důsledků. (Vedlejší linii utváří variace orfického mýtu o marné snaze hudebního virtuóza Orfa přimět manželku Eriku k návratu do města i manželství.) Osudovost akcentovaná s typickou melancholickou skepsí, která lidi vnímá jako tragické hrdiny, již nedokážou realizovat své touhy, však značně rozdráždila kritika Vítězslava Ržounka a po několika reprízách byla hra v tichosti z repertoáru Národního divadla stažena.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let čechovovsko-hrubínovský model ustoupil, tematické dominanty dramatu ze současnosti však zůstaly.



Program
Národního divadla
k Šotolově dramatu,
1981

Ujal se jich žánr konverzační hry ve stylu televizních inscenací. Reprezentantem takovéto dramatiky byla hra **JIŘÍHO HUBAČE** *Dům na nebesích* (rozmn. 1980; prem. Divadlo na Vinohradech 14. 11. 1980), tragikomická „sonda do života“, která získala značný divácký ohlas v Československu i v zahraničí: do roku 1989 byla hrána ve čtrnácti tuzemských divadlech a osmi zahraničních. Drama tvoří sled komických epizod, které ale v závěru ústí v psychologickou moralitu o krizi identity a bezútěšnosti samoty. Hra byla napsána především jako herecká příležitost pro Jiřinu Bohdalovou jako představitelku hlavní role stárnoucí a osamělé Kláry. Tato typická „žena z lidu“ se vzdala vlastního štěstí ve prospěch bližních, především pak mladšího bratra. Všechnu svou nemalou životní energii vkládá do snu o vlastnictví domu, v němž žijí, aniž by si přitom uvědomovala, že nekriticky projektuje vlastní vize do života jiných.

Na jeviště Nové scény Národního divadla Hubač přivedl divadelní úpravu své mimořádně úspěšné televizní inscenace *Nezralé maliny* (rež. František Filip, tv. 1980; knižně 1985). Hra nazvaná *Stará dobrá kapela* (rozmn. 1984; prem. 18. 4. 1984) patří do linie her o problematice stárí a životních rekapitulací. Využitím tradičního motivu abiturientského setkání po padesáti letech zachytila skupinu osamocенých lidí na samém konci jejich existence, kdy chtějí alespoň na několik dní prožít společnou iluzi mládí se svou školní „starou dobrou kapelou“. Dramatik staví především na realistické povahokresbě jednotlivých hrdinů – vesměs smutných, opuštěných a zklamaných – a na

kontroverzním vztahu naivně idealistického Pindase a zahořklého ironika Šány: dvou kamarádů, které kdysi rozdělila láska k jedné dívce a které znovu sblíží až její smrt, k níž se ostatně vleče i jejich čas.

Specifickým dokladem toho, že k dramatičnosti a podtextu může vést i jiná cesta než přes čechovovskou a hrubínovskou inspiraci, se v osmdesátých letech stala dramatická tvorba režiséra a osobitého herce ARNOŠTA GOLDFLAMA. Goldflamovy hry – a to i ty, které mají blíže k tradičnímu pojetí dramatického textu – nevyrostly z literární formy dramatu slov, nýbrž z volné formy divadelního scénáře, jež byla určena jedinečnou poetikou souboru Hadivadla. Poetikou, která za daných společenských podmínek nechtěla diváky oslovovat jasně formulovanou myšlenkovou hyperbolou a logicky rozvíjeným dějem, nýbrž necenzurovatelným, intuitivně a asociačně rozvíjeným scénickým děním, jež se volně pohybuje časem i prostorem a jehož stylizace osciluje mezi poetičnem, groteskou a symbolickým poselstvím. Goldflamova dramatika tak mohla být prakticky prosta politických jinotajů a aktuálně satirických útoků: proti lži oficiálních společenských proklamací dramatik postavil především vlastní pravdu žité skutečnosti. Utvářel náznaky příběhů lidských individuí prožívajících své úděly, nejčastěji v napětí mezi generací otců a synů.

Goldflamova hra *Návrat ztraceného syna* (in *Tři hry*; rozmn. 1987; in *Návrat ztraceného syna; Písek; Několik historek ze života Bédi Jelínka; Oči bludných hvězd*, 1996; prem. 16. 9. 1983) na pozadí biblického podobenství volně asociuje děje, jež vykreslují hodnotový rozklad současné rodiny, synovskou vzpouru a generační konflikt. K existenciální problematice je zacílena hra s autobiografickými prvky *Písek (Tak dávno)* (rozmn. 1988; in *Návrat ztraceného syna; Písek; Několik historek ze života Bédi Jelínka; Oči bludných hvězd*, 1996; prem. Hadivadlo 5. 3. 1988). Netematizovaným, ale zřetelným organizačním principem tu jsou vzpomínky člověka propojeného s vlastním rodem a jeho vědomí plynutí času, který mu „jako písek“ protéká mezi prsty a který z paměti loví jednotlivé scény. Děj hry se tak posunuje od připomínky židovských prarodičů, jejichž roztančený svět směřoval k tragédii holocaustu (sugestivně znázorněnému obrazem nahých lidí odcházejících do mlhy), přes poválečnou generaci rodičů a okamžik vlastního narození syna Ríši (tedy subjektu výpovědi) až po řadu životních zkoušek, jimiž tento syn musí projít (mimo jiné i první milování). V závěru pak hra přináší také groteskní vzpomínku na atmosféru mládí prožitého v šedesátých letech, na tehdejší brněnskou bohému, zosobněnou v postavě Demiurga (respektive v postavě reálně existujícího sugestivního podivína Jana Nováka), aby pak v poslední části přešla do snové a symbolické roviny. Autor-Ríša navzdory manipulacím těch, kteří jej chtějí ovládat a dirigovat, naplní odvěkou touhu člověka a ze své svobodné vůle začne létat.

■ Od morality k publicistickému dramatu

Součástí diferencovaného obrazu českého dramatu období normalizace, a dramatiky ze současnosti zvláště, byl společný důraz na obecnou morálku. Ve světě přetvářky, lži, sobectví a kariérismu představovaly základní etické principy lidského soužití pevný bod, o němž bylo – alespoň podle přesvědčení autorů – možné opřít dramatickou výpověď.

Jedním z prostorů pro demonstraci krize mezilidských vztahů, a to více-méně bez ohledu na společenské souřadnice příběhů, byla sféra mileneckých a manželských vztahů. O peripetiích jedné manželské krize vypráví „lyrická komedie o manželské lásce“ MIROSLAVA STONIŠE *Kde tráva je červená a modrá aneb Tektonické poruchy ve čtvrtohorách* (rozmn. 1979; prem. Divadlo E. F. Buriana 16. 5. 1979). Prvky situační komedie o citových zmatcích manželů, kteří hledají cestu, jak se vymanit ze všednodennosti a stereotypu, se v ní mísily s pracovní problematikou, s pokusem zachytit svět a starosti technické inteligence na Ostravsku.

Stonišova hra je ukázkou případu, kdy dramatikův záměr vyjádřit se kriticky k přítomnosti přerostl v dramatickou morálitu, jež skrze zpodobení soukromého života chce dospět nejen k širšímu poselství o smyslu bytí, ale i k morálnímu ponaučení. Jiným příkladem je konfrontace dvojího přístupu k životu v psychologizující hře JANA OTČENÁŠKA *Víkend uprostřed týdne* (rozmn. 1975; prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 30. 4. 1975). Dva milenecké páry se v ní jednoho večera náhodně setkají na ztichlém místě jakési chatové osady a tato nenadálá situace prověří kvalitu citových vazeb: zatímco jednu z dvojic moment setkání přivede k ujasnění si vzájemného vztahu, povrchní citové pouto druhého páru se rozpadá.

Etické ponaučení přinesla i tragikomedie *Možná je na střeše kůň* (rozmn. 1980; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 12. 1980). JIŘÍ ŠOTOLA v ní v řadě epizod rozvinul složitý vztah tří seniorů, dvou sester a manžela jedné z nich, kteří se ve společné domácnosti vyrovnávají se smrtí třetí sestry. Pocity existenciální úzkosti, každodenní frustrace ze stárí a fyzické nemohoucnosti se v dialozích střídají s deziluzivními bilancemi minulosti. Vzájemné výčitky, hádky i obviňování, na jejichž počátku vesměs stojí dětinské banality, umocňují atmosféru děje, který graduje až k rodinné tragédii. Katarzním obratem hry je však nenadálý příchod vnučky, jež čeká dítě a do domu opět vnese pozapomenutý skutečný smysl života.

Obdobné dramatické morality se většinou příliš nelišily od běžné televizní produkce. Obratně kombinovaly banalitu přitažlivého, mnohdy jímavého příběhu s všeobecně přijatelnou podobou obrazu ze života a s morální lekcí. Čistým příkladem takových novodobých moralit jsou hry s motivem zodpovědnosti za dítě a rodinu. Dramatický apokryf MIROSLAVA STONIŠE *Jezulátko* (rozmn. 1983; prem. Divadlo E. F. Buriana 25. 5. 1983) je štědrovečerním příběhem

o matce, která se – i proti vůli svého milence – rozhodne donosit jejich dítě a vytvořit mu domov. Protipólem její morální čistoty a nevinnosti tu je neochota jejího partnera alespoň dodatečně přijmout zodpovědnost za otcovství, zkomplikovat si kariéru a oženit se.

Stejného tématu se dotkla také KVĚTA TRĚBICKÁ v „obyčejné komedii o dvou dílech“ *Jolanka* (rozmn. 1975; prem. Divadlo pracujících Gottwaldov 17. 5. 1975). Osud starého cirkusáckého muzikanta, který až v poslední etapě pochopí hodnotu opuštěné a navždy ztracené rodiny, tu získává pozitivní smysl v okamžiku, kdy tento životní ztroskotanec dopomůže stárnoucí svobodné ženě k rozhodnutí adoptovat dítě z kojeneckého ústavu.

Tragický zápas se společností a spornou morálkou „většiny“ zobrazil JOSEF BOUČEK v psychologické moralitě *Svlékání kůže* (rozmn. 1987; prem. Západočeské divadlo Cheb 11. 10. 1986). Dějovou linku hry utváří postupné vykreslování vztahů v rozpadající se rodině během těžkého období po návratu otce z vězení: zatímco oba rodiče definitivně ztrácejí šanci na společné soužití, dospívající dceři se nejen podaří nalézt k otci kvalitní a odpovědný vztah, ale odpovědně si zvolí i svou profesi (sociální a zdravotní pracovnice).

Významné postavení v rámci tematiky morální odpovědnosti vůči sobě a společnosti měly odsudky prospěchářství, honby za mamonem a zlodějiny (respektive „rozkrádání majetku v socialistickém vlastnictví“), tedy vlastnosti, před nimiž bylo možné varovat cestou odstrašujícího příkladu. Dramatickou obžalobu pokrytectví, prospěchářství a bezohlednosti napsal například ANTONÍN HOŘAVA ve hře *Kdo je nevinen?* (rozmn. 1978; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 4. 2. 1978), v níž rekonstruoval genuzi lidského neštěstí, na jehož konci je sebevražda.

Potence morality jako žánru s explicitně vyjádřeným etickým poselstvím tak logicky přilákaly i dramatiky, kteří chtěli deklarovat etické krédo nového – socialistického – člověka a naopak odsoudit měšťáckou morálku a „přežitky kapitalismu“. Ve hrách, jako je *Dům, kde nesněží* RADOSLAVA LOŠTÁKA (rozmn. 1978; prem. Státní divadlo Oldřicha Stibora, Olomouc 26. 11. 1978) nebo *Můj hrad* JANA JÍLKA (rozmn. 1980; prem. Národní – Tylovo divadlo 19. 2. 1981) se tak moralita potkávala s ideologií. Zatímco Lošťákova komedie směřuje k satire tepající rozkrádání socialistického majetku, korupci a existenci podnikových „mafii“ svázaných s mocenskými orgány města (ekologický motiv se stavbou garáží), Jílkova moralistní „satira“ je zaměřena na dobově příznačný únik člověka do „vnitřního azylu“, v němž se oddává kultu spotřeby a hromadění hmotných statků. Obě hry vyznívají jako varování před propadnutím egoismu a konzumu. Řídícími kruhy byly takovéto hry zvláště vítány, neboť pro ně představovaly „konstruktivní“ podobu kritiky, tedy takovou kritiku, která pomáhá vylepšovat již tak dobrou přítomnost.

Soud nad morálkou postav ovšem mohl být pronášen z nejrůznějších pozic. Jakkoli většinou zůstával na rovině obecné nespokojenosti se stavem mravů,

v jednotlivých případech dostával diváky očekávaný nádech kritiky společenských poměrů.

Prvním projevem této tendence byla v sedmdesátých letech tragikomedie JANY KNITLOVÉ *Sekyra na studánky* (rozmn. 1974; prem. s tit. *Noc k otvírání studánek*, Krajské divadlo Kolín 4. 10. 1974). Autorka ji pojala jako hru na pravdu mezi samými falešnými hráči: setkání dvou bývalých spolužáků tu během silvestrovské noci přerůstá v komorní drama o čistotě charakterů a vině, o malosti a kořistnickém egoismu, v němž nakonec není čistých a nevinných. Postupně skládaná mozaika minulosti a přítomnosti dvojice inženýrů směřuje od nostalgických vzpomínek k obvinění, že jeden z nich toho druhého před lety anonymně udal. Avšak v okamžiku pyšně prodlužované pomsty, kdy si hrdina užívá morální převahy nad zrádcem, se vše náhle obrací: díky náhodě je i on morálně odhalen (jako nepoctivec okrádající zákazníky). Kruh je uzavřen, vyřčené viny nejsou zpochybněny, jen rozmnoženy o další, dávná křivda neomlouvá amorální jednání dnešní. Hra je prosycena detailní realistickou konkrétností nastolující iluzi pravděpodobnosti, současně však mívá do roviny obecnější výpovědi o povaze mezilidských vztahů (v polovině sedmdesátých let byla jednou z nejhranějších, mimo jiné i v NDR; o jejím přesahu svědčí, že v roce 1990 byla uvedena rovněž krajanským Novým divadlem v Torontu).



REŽIE JAN SCHMIDT — VÝPRAVA MILAN ČECH
INSPICE EVA AUDOLENSKÁ - TEXT SLEDUJE IRENA NEVYJELOVÁ

Ing. Petr Brynár, zvaný Bryně, vaduší bujelo «Na viděholci»	- PETR HERRMANN
Ing. Luboš Mádl, jako pitlat	- JAROSLAV TOŤ
Růza, Lubošova žena	- JIŘINA CHLUMSKÁ
Marie, zvaná Sáva, studentka Továrník, pensáta, který na to nevypadá	- LORNA HOMOLAČOVA
	- BOHUMIL VÁVRA

J A N A K N I T L O V Á

N O C
K O T V Í R Á N Í
S T U D Á N E K

PREMIÉRA A 4. ŘÍJNA 1974
PREMIÉRA B 5. ŘÍJNA 1974
VEŠKERÁ PRÁVA K PROVOZU TONOTO DÍLA ZASTUPUJE DILIA PRAHA

Stránka z programu k inscenaci hry Jany Knittlové v Krajském divadle v Kolíně, 1974

Svár změšťáčtělého pragmatismu s životním ideálem zpracoval **MIROSLAV HORNÍČEK** v komorním psychologickém dramatu *Můj strýček kauboj aneb Rodeo* (rozmn. 1977; prem. Státní divadlo v Brně 24. 6. 1977). Téma – právo člověka prosadit si vlastní cestu bez ohledu na dobře míněné rady či citová vydírání svých bližních – autor rozvíjí prostřednictvím dvou paralelně odvíjených fabulačních linií dvou životních osudů. Osud „strýčka kauboje“, který je vyšetřován v Americe pro podezření z vraždy manželky, a jeho dialog s advokátem má charakter bilance života, který právě končí, zatímco druhý, synovcův, začíná. Nyní se svádí „bitva“ o to, jestli mladík přijme bezvýhradně úlohu, kterou mu určili jiní, zařadí se, osvojí si způsoby konformní většiny a odsoudí sám sebe k dožití v nehybnosti stereotypů, jimiž pohrdá, anebo bude hledat vlastní cestu životního naplnění. Strýcova bilance v celé retrospektivě jeho životního příběhu přitakává bez falešného sentimentalismu plnému životnímu prožitku, zatímco v příběhu ostatních rodinných příslušníků se zrcadlí traumata nenaplněných tužeb, ambicí a snů. Obě fabulační linie se v průběhu dramatu nesloučí, avšak neustále se mezi nimi navozuje spojení významové jednoty a dramatického kontrastu. Horníčková „rodinná“ hra je příkladem kultivovaně vystavěného dramatu v mezích povolených režimem, s pravdivými charaktery postav a nekompromisního dramatického konfliktu, který postihuje nejen privátní tematiku, ale má mnohem obecnější platnost.

Jestliže ovšem kritičnost dramatika překročila jistou – jen pomalu se uvolňující – hranici povoleného a drama začalo být vnímáno jako hlubší obžaloba (či dobovým jazykem pomluva) samotných principů společnosti, mohlo to vést až k zákazu inscenace. Tak tomu bylo v roce 1977, kdy byla v ostravském Státním divadle před premiérou zakázána hra **HELENY ALBERTOVÉ** *Letní kino Život*. Generační drama odehrávající se během několika hodin jedné noci zachycuje tragikomické setkání několika mladých lidí a úspěšného architekta, pětapadesátiletého Jana Vlastníka, který jim částečně bezděky a dílem vědomě dává lekci z „pravidel společenského života“. Jeho sebevědomá životní zralost, úspěch, hmotné i společenské zajištění jsou tu konfrontovány s mládím, které se spontánně brání přistoupit na životní kompromisy, pokrytectví a manipulaci. Generace na vrcholu sil tak z této konfrontace vychází jako generace bez tváře a cti, pokrytecky zahleděná do sebe a usilující pouze o vlastní prospěch. O postupném rozšiřování míry možného a povoleného během normalizace svědčí to, že *Letní kino Život*, které poprvé vyšlo v roce 1978 ve čtvrtém čísle samizdatového časopisu *Dialog*, bylo v roce 1986 inscenováno Severomoravským divadlem v Šumperku (prem. 6. 12. 1986) a v následujícím roce bylo také publikováno v Dili.

Příkladem přechodu od satirické morality k dramatu ostrého vidění etických (a politických) problémů soudobé společnosti je hra **MIROSLAVA STONIŠE** *Hořké letní herbicidy* (rozmn. 1981; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 28. 3. 1981). Situační komedie, která v závěru nečekaně zvažní, vykresluje situaci,

kdy nekompetencí kariéristy a hochštaplera vznikne vážná ekologická škoda, za niž však právní odpovědnost nese někdo jiný. Vyznívá značně skepticky a neiluzivně. Nemravné chování otců se stává normou i pro mladé, snad jen nejstarší generace, jejíž svět společně se zahubenou přírodou odchází do nenávratna, cítí ještě nějakou vnitřní odpovědnost k hodnotám, jež přesahují člověka i společenský systém.

Odklon od ryze privátních témat všednodennosti k širší společenské tematice byl podmíněn nejen uvolňujícím se prostorem pro kritičtější postoje, ale také větší odvahou autorů i divadel překračovat hranice autocenzury. Úsilí zpodobit na oficiálním divadle aktuální společenské jevy a problémy ovšem zrodilo jen několik málo divadelních her, které od morálního zneklidnění nad stavem společnosti mířily až k samotné podstatě jevů.

Od poloviny osmdesátých let české dramatiky v odvaze podporovala skutečnost, že bylo možné snadno argumentovat sovětským vzorem. Na českých jevištích se totiž začaly objevovat kritičtější ruské a sovětské hry satirické (Nikolaj Erdman, Mark Rozovskij, Alexandr Vampilov) i publicisticky dokumentární (Alexandr Galin, Alexandr Gelman, Michail Šatrov aj.), jakož i dramaturgie próz Čingize Ajmatova, Vila Lipatova, Bulata Okudžavy, Arkadije a Borise Strugackých, Vasilije Šukšina a dalších.

Otevřený tragický konflikt jedince a systému představila hra **HELENY ALBERTOVÉ** *Příběh Jana Jakubce* (rkp. s tit. *Axiom*, 1985; rozmn. 1988; prem. Městská divadla pražská – Rokoko 15. 1. 1988). Je vystavěná jako mozaika impresí, jež z mnoha stran, úhlů, situací a epizod prezentuje dlouhodobý vývoj titulní postavy. Tento hrdina v jejím průběhu absolvuje řadu morálních zkoušek, vyjevujících jeho osobní život (rozpadající se manželství a složitý vztah k dospívající dceři), ale také společenské limity, které spoluurčují jeho osud: neosobní a pokrytecké vztahy, mocenské soupeření, kariérismus a chytivou bezohlednost vůči člověku i životnímu prostředí. Projde tak vývojem od romantické vzpoury přes tragickou porážku, následnou letargii až k určitému smíření se sebou samým i s porážkami a zklamáními. Pocity frustrace a zklamání se hra dokonale trefila do dobové atmosféry narůstající společenské krize a během jediné sezony byla úspěšně inscenována celkem ve třech divadlech (v Praze, Ostravě a Plzni).

Dramatikem vyhraněného etického patosu, jenž směřoval k obžalobě života postaveného na lži a pokrytectví a na utilitaristickém přístupu a který tematizoval společenský a hodnotový úpadek, byl v osmdesátých letech ANTONÍN MÁŠA. Na divadle Máša debutoval komedií o nebezpečí přetechnizovaného světa, v němž životní komfort může vytěsnit vyšší hodnoty, například lásku, a postupně zahubit člověka, který v sobě nenalezne sílu vrátit se k přirozeným vazbám a jistotám. *Ani slovo o lásce* (prem. Činoherní studio JAMU 9. 4. 1981) je komponováno jako hra ve hře: do divadla přichází komise odborníků,

kteřá chce s pomocí počítačů posoudit umělecké schopnosti i charakterové vlastnosti herců, jimž je zadán úkol improvizovat na téma ekologické katastrofy. Takto nastolená dramatická situace se pak postupně mění ve „hru na pravdu“ a v několika plánech odkrývá vztahy mezi postavami, jejich charaktery i způsob myšlení.

Z identické dramatické situace divadla na divadle, kterou je tentokrát divadelní zkouška Shakespeareova Othella, vychází Mášovo drama *Noční zkouška* (prem. Národní divadlo – Laterna magika 5. 2. 1981, rež. Evald Schorm; tv. s tit. *Byli jsme to my?*, 1990, rež. Antonín Máša). Máša v něm naplno využil svých zkušeností filmového režiséra a scenáristy a pokusil se využít kombinaci „živých“ herců s technickými možnostmi televize, díky nimž bylo scénické dění souběžně a z různých úhlů a detailů prezentováno na obrazovkách. Dramatiky *Noční zkouška* představuje časoprostorově i psychologicky složitě strukturovaný model, v němž mikrokosmos divadla – vykreslený jako prostředí rutiny, kdykoli zaměnitelné s jakýmkoli jiným pracovištěm – přerůstá v metaforu společenského makrosvěta, plného agresivních ctižádostivců, povrečných libertinů, vychytralých sobců a malých zlodějíčků. Poctivost a vnitřní integrita osobnosti pak patří k těm vlastnostem, které jsou tvrdě trestány.

Pro Mášu příznačný sklon k publicistickému dramatu je ještě zřetelnější ve hře s kriminální zápletkou *Mrtvá živá voda* (rozmn. 1989; prem. Východočeské divadlo, Pardubice 8. 4. 1989, hráno s tit. *Vivisekce*). Její děj vyrůstá z natáčení televizního pořadu o ekologovi, jenž důsledně a marně po léta upozorňuje na škodlivost nepromyšlených meliorací. Tento muž s mluvícím jménem Neliba je ale také přesvědčen, že jeho žena a spolupracovnice nezemřela při banálních



Program k inscenaci hry Antonína Máši v Činoherním studiu JAMU, 1981

chirurgickém zákroku náhodou. Obojí – neuvážené zásahy do přírody i smrt manželky – se pak v průběhu hry, která pozvolna přechází od televizní rekonstrukce do podoby psychodramatu, ukáže jako důsledek neprofesionality, lhostejnosti a obecného nedostatku vnitřní odpovědnosti. Vinen v dramatikových očích přitom není toliko společenský a politický systém, jenž zbavuje člověka ohledu vůči druhým. Podstatnější je skutečná příčina: existenciální prázdnota moderního člověka, absence vertikály a ztráta mýtu. Televizním moderátorem vyprávěná stará indiánská balada o násilí bílých obyvatel, zoufalství a naději je významovým kontrapunktem ke skepsi hrdiny, jenž je sice „majitelem pravdy“, ale pravdy bez útěchy, naděje a nakonec i bez pozitivního citu.

Mášova publicistická moralita je dokonalým příkladem toho, kam až se – v závěru normalizace – dalo prostřednictvím oficiální dramatiky dojít. Současně je tečkou za dramatikou, která do jisté míry suplovala neexistující nezávislou publicistiku.