

**Česká
problémová
dramatika
šedesátých let
20. století**

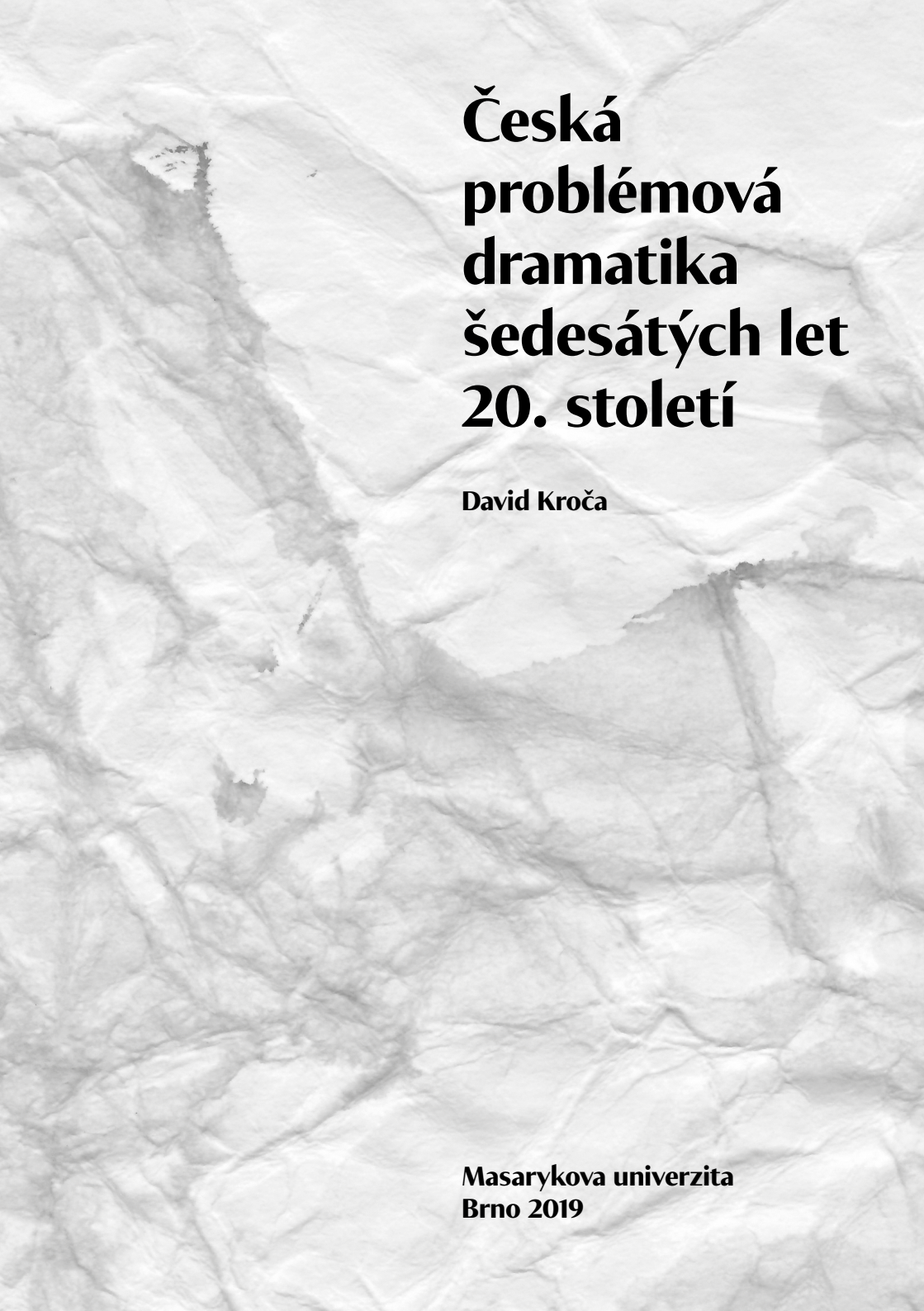
David Kroča

**MASARYKOVA
UNIVERZITA**

**Česká
problémová
dramatika
šedesátých let
20. století**

David Kroča

**MUNI
PRESS**

The background of the entire page is a grayscale image of crumpled paper, showing various folds, creases, and shadows that create a textured, three-dimensional effect.

Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století

David Kroča

**Masarykova univerzita
Brno 2019**

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Kročá, David, 1973-

Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století / David Kroča. -- 1. vydání. --

Brno : Masarykova univerzita, 2019. -- 1 online zdroj

Anglické resumé

Obsahuje bibliografie, bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-210-9541-0 (online ; pdf)

* 821.162.3-2 * 82.0 * 7.04 * 82:316.3 * 792:316.72/.75 * 82.09 * 82.07 * (437.3) * (048.8)

- české drama -- 1961-1970
- poetika
- náměty, témata a motivy
- literatura a společnost -- Česko -- 1961-1970
- divadlo a společnost -- Česko -- 1961-1970
- literárněvědné rozbory
- interpretace a přijetí literárního díla
- problémové drama
- monografie

821.162.3.09 - Česká literatura (o ní) [11]



Kniha je šířená pod licencí

CC BY-NC-ND 4.0 Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

Recenzenti

prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

doc. PhDr. Jiří Poláček, CSc.

© 2019 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-9541-0

ISBN 978-80-210-9540-3 (brož. vazba)

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9541-2019>

OBSAH

1. ÚVOD	9
2. TEORIE A KONTEXTY	15
2.1 Hlediska interpretace (metodologické poznámky)	15
2.2 Problémová dramatika jako specifický žánr	25
2.3 Česká problémová hra a další typy dramatiky šedesátých let	54
2.3.1 Modelování dramatu a modelová hra.....	54
2.3.2 Brechtovské drama.....	59
2.3.3 Absurdní drama.....	63
3. PROBLÉMOVÁ DRAMATIKA V INTERPRETACÍCH	79
3.1 Čtyřicet zlosynů a jedno nevinětko: podobenství o paradoxech viny a zodpovědnosti	80
3.2 Mlýn: válečná parabola s filozofickým podtextem	101
3.3 Urhamlet a Královské vraždění: shakespearovské apokryfy	115
3.4 Děvka z města Théby: parafráze antické tragédie	134
3.5 Já, Jákob: inovace starozákonního mýtu	156
4. OHLÉDNUTÍ A VÝHLEDY	178

PRAMENY.....	208
LITERATURA.....	211
EDIČNÍ POZNÁMKA.....	220
SUMMARY.....	222
JMENNÝ REJSTŘÍK.....	224



1. ÚVOD

Období šedesátých let 20. století je pro poetiku české dramatiky v mnoha ohledech přelomové. Od iluzivního předvádění reality a tematizování problémů všedního dne směřuje postupně původní česká divadelní tvorba k objevování možností dramatického podobenství a modelového zobrazení. Ambicí tohoto typu dramatiky již není poskytovat přímočarý návod na život ani prvoplánově kritizovat realitu, nýbrž spíše vytvářet nadčasové dramatické situace, v nichž se lidské snažení ukazuje ve vší své složitosti jako nejasné a nepředvídatelné. Ruku v ruce s touto ambicí jde i snaha autorů využívat ve výstavbě dramatického textu nové postupy, v nichž se přirozeně odrážejí dobové vlivy světové dramatiky, především poetika absurdního divadla a inspirace modelovým dramatem tzv. dürrenmattovského typu.

Záměrem knihy je prozkoumat tu linii české dramatiky šedesátých let, která v reakci na tehdejší sociální, politickou a kulturní situaci formou dramatického podobenství

nastoluje problémy, jež před dramatiky a jejich adresáty vyvstávaly. Cíl knihy by tak mohl být vymezen konstatováním, že se zabývá českou problémovou dramatikou v šedesátých letech 20. století. Toto lapidární sdělení však v sobě skrývá mnohá úskalí, neboť nemusí být při prvním přečtení jednoznačně srozumitelné, a vyžaduje si proto podrobnější vysvětlení.

Českou dramatikou šedesátých let 20. století jsem se začal soustavněji zabývat ve druhé polovině devadesátých let, kdy jsem shromažďoval studijní materiál k připravované monografii o sémantických souvislostech básnické a dramatické tvorby Josefa Topola. Kniha s názvem *Poetika dramatu a básně Josefa Topola* (2005) vyšla u příležitosti 70. narozenin tohoto významného českého spisovatele a vedle analýz jeho divadelních her a poezie obsahovala kontextovou kapitolu, která seznamovala se základními tendencemi v české dramatice a v divadelním životě sledovaného období. Příležitost k zevrubnějšímu zmapování mnohotvárného terénu české dramatiky šedesátých let jsem dostal v souvislosti s nabídkou literárního a divadelního vědce Pavla Janouška, který mě přizval ke spolupráci na kapitole o české dramatice v letech 1958–1969, jež vyšla jako součást třetího dílu tzv. akademických *Dějin české literatury 1945–1989* (2008).

Během tvorby přípravných studií jsem podstatně rozšířil svůj soukromý archiv dobových dokumentů včetně prvních vydání her, rukopisů, programových brožur a dnes již

i pozapomenutých časopiseckých příspěvků. Nutnost podřídit výklad redakčnímu sjednocení a podstatně jej zkrátit s ohledem na omezený rozsah literárněhistorického kompendia však nedovolila věnovat se některým žánrům dramatiky šedesátých let v šíři, již by si mnohdy originální a dodnes i málo známé dramatické texty zasloužily. Platí to zejména o linii problémové dramatiky šedesátých let, o níž jsme s kolektivem autorů pojednali nakonec jen stručně a přehledově.

V průběhu dalších let jsem si tento dluh vůči opomíjenému žánru stále více uvědomoval, a to zejména v souvislosti se svou výukou na Masarykově univerzitě a s přednáškovou činností při zahraničních výukových pobytech, při nichž jsem se poetice české dramatiky šedesátých let věnoval. Kládl jsem si otázky, které provokovaly k dalším úvahám a domýšlení. Jak se tento specifický žánr začleňuje do kontextu dobové dramatiky? Jak lze vymezit jeho postavení mezi dalšími liniemi vývoje dramatu? V čem spočívá žánrová specifická problémové dramatiky a jak se tato specifická odráží v dramatickém tvaru? Právě kvůli (a díky) těmto otázkám bylo třeba znovu prostudovat dobové materiály a primární texty a na základě provedených analýz vysvětlit skutečnosti, na něž v dosud vydaných publikacích nedošlo. Některé dílčí sondy k tématu jsem sice již publikoval v odborných časopisech nebo sbornících, avšak snaha pojednat o problémových dramatech šedesátých let 20. století podrobněji a monograficky se naplňuje až touto knihou.

Cesta k tvaru dramatických parabol a her s nadčasovým filozofickým přesahem byla ve vývoji české dramatiky poměrně dlouhá a její počátky je třeba hledat dříve než v dramatice let šedesátých. Při snaze o definování problémové hry jako specifického žánru české dramatiky proto zmiňuji meziválečnou tradici i pozvolnou genezi ve druhé polovině let padesátých. Vstupní teoretické a kontextové kapitoly dále představují užitou terminologii a metodologická východiska výzkumu, přičemž zohledňují také dobové vývojové tendence v české dramatice i důležité inspirační zdroje zahraniční. Jádro práce tvoří několik interpretací konkrétních her, jež lze přiřadit k problémové dramatice šedesátých let. Jde spíše o hry méně známé, jejichž analýzy nebyly v tomto rozsahu dosud v české literární vědě provedeny. Tento paradox je mj. způsoben tím, že autoři problémových dramát se až příliš často ocitali pod kritickou palbou stranických ideologů, některé hry byly brzy po premiéře zakázány, jiné byly z repertoáru divadel staženy na počátku tzv. normalizace, aniž by přitom mohlo dojít k jejich adekvátní odborné reflexi. Závěr proto obsahuje nejen přehled výsledků dílčích analýz, ale snaží se rovněž poskytnout souhrnnou charakteristiku české problémové dramatiky šedesátých let 20. století a nastínit vývoj žánru v letech následujících.

Rád bych poděkoval všem, kteří přispěli ke vzniku této knihy radou nebo pomocí. Jmenovitě děkuji Lence Vlčkové Kryčerové a Evě Hofírkové z Památníku písemnictví na Moravě za zpřístupnění fondu Vítězslava Gardavského, Ester Novákové za zprostředkování materiálů z pozůstalosti Václava Renče, Monice Foltánové za ediční přípravu a Janě Nedomové za grafickou úpravu publikace. Zvláštní poděkování patří oběma recenzentům knihy Pavlu Janouškovi a Jiřímu Poláčkovi za pečlivé přečtení rukopisu a cenná doporučení. S vděčností děkuji manželce Martě a synům Jáchymovi a Tomášovi za toleranci dnů a večerů strávených ve společnosti divadelních her a kritických statí.

David Kroča
září 2019

2. TEORIE A KONTEXTY

2.1 Hlediska interpretace (metodologické poznámky)

Než přikročíme k výkladům o dramatice šedesátých let 20. století, považujeme za nutné upřesnit některá kritéria, jež budeme při interpretaci dramatických textů zohledňovat. Nečiníme tak formou souvislého přehledu současné teorie dramatu, ale spíše v podobě metodologických poznámek, jež upřesňují výklad některých literárněvědných a teatrologických termínů, s nimiž budeme dále pracovat. Bereme tak ohled na čtenáře, kteří se běžně s teorií dramatického textu nesetkávají, ale také na studenty a začínající učitele češtiny, pro něž je publikace rovněž určena.

Dramatický text interpretujeme s vědomím, že představuje specifický druh uměleckého díla, jehož výlučnost plyne především z toho, že se může dostávat k vnímateli dvěma odlišnými způsoby, totiž čtením, nebo jevištní realizací. Z této skutečnosti vzniká i polemika mezi literární

a divadelní koncepcí dramatu, jejíž jádro spočívá v tom, že zatímco literární věda chápe drama jako svébytné literární dílo, v divadelní koncepci je drama především předlohou divadelní inscenace, která teprve dodá textu konkrétní vyznění. Polemika mezi literární a divadelní koncepcí dramatu, v níž zásadní roli hrají závěry Otakara Zicha obsažené v jeho práci *Estetika dramatického umění* (1931, 1987) a neméně inspirativní argumenty Jiřího Veltruského v jeho průkopnické stati *Drama jako básnické dílo* (1942, 1999), byla nejlépe rozsouzena interpretační praxí. Školní, dramaturgická i divadelní interpretační praxe prokázala, že literární zkoumání dramatu je možné a že jeho vnímání jako faktu literárního nebrání propojení literárněvědných a teatrologických metod.

Na spory o to, zda drama je literární druh nebo spíše pouhá součást divadelního díla, odpovídá trefně Veltruský, když připomíná, že jedno druhé nevylučuje. Drama je svéprávné literární dílo právě proto, že vstupuje do vědomí publika již při pouhé četbě: „Všechna dramata – nejen dramata knižní – jsou čtena stejně jako básnická díla lyrická a epická. A při četbě ovšem nemá vnímatel před sebou ani herce, ani jeviště, nýbrž výhradně prostředky jazykové; je tedy drama stejně dílem integrálně básnickým jako lyrika a epika, neboť specifickým znakem básnictví je právě to, že jeho výhradním materiálem je jazyk.“ (Veltruský 1999: 9)

Někdejší rozpor mezi literárním a divadelním hodnocením dramatu řeší smírnou a tvůrčí cestou rovněž Pavel Janoušek ve studii „Drama jako literární fakt“, v níž

mj. zkoumá, jak dnešní recipient identifikuje drama mezi ostatními dramatickými texty. Podle Janouška je zásadním odlišujícím znakem dramatu od ostatních těchto textů literárnost. Nemá přitom na mysli poetickou funkci jazykového vyjádření, jak ji známe kupříkladu z prací Romana Jakobsona, nýbrž širší významy tohoto pojmu. Jako literárnost dramatu lze podle něj označit skutečnost, že takový text „je textem pevným, jehož významová výstavba dialogů (monologů) a scénických poznámek umožňuje dostatečnou uměleckou komunikaci již na stupni autor – text – čtenář, tedy že je textem nevyžadujícím bezpodmínečně scénickou realizaci k tomu, aby předal vnímateli relativně dostatečnou estetickou (nikoliv jen věcnou) informaci“ (Janoušek 1993: 13).

Chápeme-li tedy drama přirozeně jako svébytné literární dílo, můžeme svou pozornost nyní obrátit k samotné interpretaci dramatu a jejím metodám. Při hledání způsobu, jak lze dramatickému dílu porozumět jako celku, budeme muset vyjít již z těch tematických složek textu, jež se pojí s kompozicí dramatického díla a pro něž se v současné teorii literatury využívá nejčastěji označení *syžet*. Syžetové řešení dramatu totiž zcela podstatně odráží autorský záměr v tom smyslu, že některé významy zdůrazňuje, jiné potlačuje, v zásadě však vytváří významový komplex, který je svébytný a pro konkrétní dílo i nezaměnitelný.

Při charakteristice syžetového řešení budeme nejprve vycházet ze základní struktury *dramatické situace* a *dramatického děje*. S ohledem na složitost dramatického textu a jeho vývoj v šedesátých letech bude užitečné mít

na paměti aristotelovskou tezi, že „duší dramatu je děj“, a to i v těch případech, kdy dějové složky jsou záměrně oslabeny ve prospěch jiných složek dramatu, což může být pro interpretaci divadelní hry určující: „To, co je na dramatu tak pozoruhodné, je právě stavba syžetu, způsob, jakým se autor zmocňuje příběhu, jak ho uchopí, představí a vyloží. Proto je do jisté míry pravda, že dobrých a velkých dramatických příběhů je málo, snad ano – rozhodně je však mnoho možností, jak tyto příběhy vyprávět.“ (Drozd 2013: 43)

Vedle syžetového řešení a výstavby klíčové dramatické situace si budeme všimnout i projevů *hypertextovosti* (neboli *hypertextuality*), jež je v současné literární teorii obvykle definována jako „literatura druhého stupně“, tedy případů, kdy pozdější text přetváří nebo napodobuje text původní (Müller; Šidák 2012: 191). Tato definice vychází z teorie transtextuality, jak ji formuloval francouzský literární teoretik Gérard Genette ve své práci *Palimpsesty*. Podle Genetta (1997) lze starší text, který je „překryt“ a přepsán, označit jako *hypotext*, text novější, který na něj navazuje, lze pojmenovat jako *hypertext*. Uvedené terminologie se přidržíme i v následujících výkladech, budeme-li uvažovat o *hypertextualitě*, tedy o případu, kdy je realizován princip přetváření nebo nápodoby.¹ Pojem

¹ Genettovy původní pojmy *hypotext* pro označení předlohy a *hypertext* pro označení textu navazujícího zavádí do naší literární vědy také monografie Petra Hrtánka (nar. 1972) věnovaná literárním apokryfům v novější české próze (srov. Hrtánek 2014: 17).

intertextovost (intertextualita) pak používáme v této práci obecněji a v souladu se současným územ. Zatímco Genette jím myslí jeden z konkrétních subtypů transtextuality, kdy jeden text je ve druhém doslovně přítomen (například citát nebo aluze), v následujících výkladech budeme tímto pojmem označovat jakýkoli vztah textu k textu jinému (srov. Müller; Šidák 2012: 243). V této obecné rovině pak volíme pro prvky intertextuálního vztahu pojem *pretext* pro text předcházející a *posttext* pro text navazující.

Mezi typické hypertextuální žánry řadí současné genologické příručky vedle parodie a travestie především *apokryf*. Zatímco v teologických diskurzích se obvykle užívá pojmu apokryf pro označení textu, který nepatří do biblického kánonu, v naší knize chápeme apokryf jako termín literárněvědný, jenž je „suverénní jednotkou hypertextového systému, parodii a travestii se vymyká, neboť není založen na subverzivní hře se stylem a zachovává děj (obsah), jen v jeho rámci mění pointu či doplňuje to, co v původním textu nebylo řečeno“ (Šidák 2013: 201). Takto pojímaný apokryf pochopitelně může obsahovat zmíněný parodický nebo travestický rozměr, avšak ten není jeho nezbytnou genologickou charakteristickou. Zatímco estetický účinek parodie je dán nesouladem tradičního stylu a inovované motivické výstavby a dehonestující vliv travestie je dán tím, že původnímu obsahu je přisouzena nepřiměřená stylová podoba, pro apokryf je ve výše uvedeném pojetí příznačné, že styl ani motivické složky v zásadě nemění. Literární apokryf je spíš veden snahou

využít všeobecně známý syžet (například biblický, literární, historický) k ozvláštňení díla nového a nabídnout v tomto smyslu nečekaná řešení.

V moderní české literatuře můžeme uvedenou žánrovou charakteristiku vztáhnout ke *Knize apokryfů* (1945) Karla Čapka. Své ostře vypointované povídky přitom Čapek čerpá nejen z motivů literárních a biblických, ale rovněž z látek bájeslovných a historických, přičemž – v souladu s výše uvedenou definicí – skutečně konfrontuje původní významy předloh s jejich osobitým výkladem. Jestliže kupříkladu v jeho apokryfu *Romeo a Julie* (1932) je titulní hrdinka Shakespearovy stejnojmenné tragédie líčena jako vzorná a ctnostná manželka hraběte Parise, která se po Romeově útěku do Mantovy „z lítosti nad tím drobátko přiotrávila“ (Čapek 1955: 171), je zde nepochybně čitelný parodický rozměr. Není však primární intencí textu, neboť jedním dechem je Čapkova Julie současně charakterizována jako vzácná žena, která vychovala osm dětí a svému manželu dosloužila až do smrti. Nad textem se pak vznáší provokativní otázka, zda není právě tento osud důkazem skutečné a osudové lásky, na rozdíl od osudu hrdinů Shakespearových, kteří jsou zmítáni náhlými emocemi a v jejich návalu nezodpovědně ukončují své mladé životy.

Konkrétní syžetová řešení dramatu předpokládají, že dramatická situace a dramatický děj se rozvíjejí v určitých časových a prostorových vztazích. *Čas a prostor* jako základní kategorie literárního díla vytvářejí existenciální

rámec dramatu, když poukazují na ohraničenost životní i dramatické situace: „Svou specifickou funkci v dramatu čas i prostor plní tím, že doslova zvyšují napětí, svár, jež obsahuje postavení lidí, a zároveň jsou oba tyto prvky schopné přenést tento svár do širších souvislostí. Proto je nutné při dramaturgickém rozboru zkoumat tuto funkci času a prostoru jako funkci komponentů dramatické situace.“ (Císař 2009: 27) Vzhledem k tomu, že kategorie času a prostoru spolu úzce souvisejí a modifikace času v divadelní hře se projevuje i v prostorovém řešení a naopak, budeme obě tematické kategorie literárního díla posuzovat ve vzájemné interakci i ve vztahu k jejich podílu na sémantice dramatu jako celku.²

Od zkoumání *dramatických situací* jako základních elementů dramatického děje se postupně dostaneme k jednání postav v těchto situacích. Při zkoumání *dramatických postav* české problémové dramatiky si budeme především všimnout toho, jak postava reflektuje dialogem situaci, v níž se nachází, a jak ji svým jednáním mění. Snaha postavy změnit svou situaci a zachovat se v ní určitým způsobem se zpravidla stává zdrojem dramatického napětí. Při interpretaci dramatu je třeba si uvědomit, že na rozdíl od narativního

2 Těsnou provázanost času a prostoru vyjadřuje nejlépe termín *chronotop*, jehož aplikaci na teorii dramatu podal například Milan Lukeš (1987: 131–160). Pojem zavedený Michaelem Bachtinem pro popis času a prostoru v románu názorně vystihuje skutečnost, že v literárním díle „splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě“ (Bachtin 1980: 222).

textu, jenž umožňuje autorovi popis postav a jejich přímou charakteristiku, se postavy díla dramatického charakterizují převážně svými vlastními promluvami a svým jednáním: „Podle toho, co dramatická postava dělá a mluví, jak myslí a cítí, jak se chová k druhým, jaké má k nim vztahy, jakož i podle toho, jak se k ní chovají, co k ní cítí, co si o ní myslí a jaké vztahy k ní mají ostatní dramatické postavy, vytváříme si představu o jejím charakteru.“ (Hořínek 1991: 84)

Postava pojímaná jako charakter má své určité nezaměnitelné rysy, které směřují k vytváření její svébytnosti a originality. Na utváření dramatického charakteru se nemalou měrou podílí *jazyk*, jímž dramatická postava promlouvá. Pozornost proto bude věnována také jazykové rovině promluv, a to zvláště v případech, kdy autor záměrně klade důraz na jazykový materiál a jeho poetickou funkci, kdy v intertextuálních vazbách využívá verše a rýmy a kdy obrací pozornost k možnosti aktualizovat monology a dialogy s využitím obrazných pojmenování, ale i v těch případech, kdy naopak komunikační i estetickou funkci jazyka potlačuje.

Při charakteristice dramatických postav konečně nelze přehlédnout ani sémantiku jejich jmen. Přitom je třeba brát v úvahu, že *jméno postavy* může mít (a mnohdy i má) více funkcí, jež by se neměly chápat izolovaně, ale ve vzájemných vztazích, protože „jsou provázány, navzájem se doplňují a působí zároveň“ (Dvořáková 2012: 202). Z těchto mnoha provázaných úkolů jmen v literárním díle nás bude zajímat zvláště podíl funkce identifikační, která se projevuje

tím, že jméno označuje konkrétní postavu stejně jako v reálném světě, a rovněž funkce estetická, která shrnuje estetický potenciál jmen formálně neobvyklých a dojem, jímž na recipienta působí. Zatímco podle starší typologie se estetická funkce „realizuje pomocí formální podoby jména, především jeho hláskového skladu, délky, libozvučnosti, navozující příjemné či libé dojmy“ (Knappová 1992: 15), Dvořáková ve své klasifikaci neomezuje estetickou funkci jen na formu jména. Upozorňuje, že vlastně jakékoli vlastní jméno v uměleckém díle je nositelem estetické funkce, neboť je nedílnou součástí výstavby díla a podílí se na konstruování jeho smyslu (Dvořáková 2012: 201). V našich analýzách tento názor zohledňujeme, avšak přihlížíme pochopitelně i k estetickému potenciálu jmen formálně neobvyklých. Vedle identifikační a estetické funkce lze sledovat i funkci klasifikační (klasifikující), charakterizační a asociativní (aluzivní, evokační). Funkce klasifikační spočívá v tom, že jméno zařazuje postavu do nějaké skupiny, nejčastěji z hlediska sociálního, náboženského nebo národnostního, charakterizační funkce je příznačná pro tzv. mluvící jména, která přímo charakterizují svého nositele. Funkci asociativní plní jména, jež odkazují na pojmenování známá z reálného světa, ale i z historie, literatury nebo kultury.

Obrátit pozornost k analýze, výkladu a následné interpretaci dramatického díla znamená tedy zaměřit se především na cíl metody, kterou zvolil již Jiří Veltruský, totiž na takový rozbor složité dramatické struktury, jenž vede k rekonstrukci sémantického gesta, „jímž básník prvky

svého díla vybíral a slučoval v jednotu“, přičemž jednotou je myšlena „jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek“ (Veltruský 1999: 9). V metodologické pasáži své knihy *Drama jako básnické dílo* Veltruský přiznaně navazuje na metodu *sémantického gesta*, jak ji do dějin českého strukturalismu vnesl Jan Mukařovský, a to včetně přesvědčení, že každá (byť sebemenší) složka umělecké struktury je nositelkou významu (Mukařovský 2001: 305). Jestliže Veltruský v návaznosti na Mukařovského akcentuje pojetí *sémantického gesta* jako postup estetického zvýznamňování různých prvků, zdůrazňuje také skutečnost, že jednotlivé složky dramatického textu, o nichž jsme výše uvažovali (mj. dramatická situace, dramatický děj, dramatické postavy), nefungují izolovaně a nefungují ani stále stejným způsobem. Jejich dynamičnost nám tak dovoluje volit k interpretaci konkrétního dramatického textu vždy nová a konkrétní kritéria, která vycházejí z povahy tohoto textu a odpovídají – ve smyslu obecně hermeneutickém – snaze oživit význam díla hledáním jeho aktuálního smyslu.

Úsilí interpretovat reprezentativní díla české problémové dramatiky šedesátých let by mělo napomoci i poslední kritérium jejich posuzování, totiž hledisko kritické recepce. Zatímco v úvodních přehledových a teoretických kapitolách budeme názory dobové kritiky využívat jen na vhodných místech k ilustrování jednotlivých typů her, v analytických kapitolách o problémové dramatice bude

srovnání kritických soudů nedílnou součástí interpretačních i shrnujících pasáží kapitol, v nichž se zaměříme na podnětné recenze a studie publikované v odborných časopisech, případně dochované výpovědi pamětníků. Ačkoliv relevantních kritických soudů je v případě některých her málo, což je způsobeno krátkým inscenačním životem tzv. zakázaných titulů, pokusíme se také srovnávat hodnocení divadelních her různými kritiky, a to zejména při hodnocení dramatu jako literárního textu. Při posuzování dramatických textů si pak budeme všimát nejen těch složek, jež byly kritickou obcí hodnoceny kladně, ale i těch součástí dramatické struktury, jež byly ve své době a případně i v dalších obdobích reflexe dramatické tvorby vnímány jako sporné. Cílem tohoto postupu bude upozornit na charakteristické rysy poetiky interpretovaných dramát, ale také nabídnout komplexnější literárněvědný pohled, který by umožnil problémovou dramatikou šedesátých let objektivně zhodnotit.

2.2 Problémová dramatika jako specifický žánr

Dříve než obrátíme pozornost k rozborům a interpretacím jednotlivých divadelních her, jež reprezentují žánr problémové dramatiky v šedesátých letech 20. století, je třeba se zamyslet nad vymezením pojmu a jeho obsahem. Obecně vzato, pojem problémová dramatika je v esenciálním pojetí

současné teatrologie i literární vědy chápán dosti široce, neboť problémovou hrou je potenciálně vlastně každé dramatické dílo, v němž se konfrontují různá hlediska postav a toto střetnutí vytváří předpoklad pro ztělesnění různých idejí. Britský profesor divadelních studií Patrice Pavis ve svém mezinárodně uznávaném *Divadelním slovníku* uvedený paradox při chápání pojmu problémová hra vyřešil tím způsobem, že termín vykládá úžeji, a to jako synonymum k pojmu *hra na tezi*. Označuje jím tedy takové drama, které předkládá obecnstvu „morální či politické problémy, které se cítí jako aktuální“ (Pavis 2003: 325).

Domácí teatrologický slovník editora Petra Pavlovského *Základní pojmy divadla* samostatné heslo pro termín problémová hra nepřináší. Zmiňuje se o něm pouze v obecně pojatém hesle o dramatu, kde nabízí stručnou charakteristiku dramatu v sémanticky užším smyslu, tedy jako literárního druhu, v němž se pod vlivem žánrového synkretismu mísí prvky vážné s nevážnými. Jako jedna z mnoha podob tohoto dramatu v užším smyslu je uváděna i forma problémových dramát, „v nichž je zájem věnován určitému společenskému problému [...] a postavy se stávají pouhými exponenty, nositeli idejí. Blíží se tak hře à la these (hře na tezi), v níž jsou dramatické události, vztahy a charaktery autorem schematicky aranžovány tak, aby dění vyústilo v určité poučení“ (Pavlovský a kol. 2008: 85).

Vedle Petra Pavlovského se na výsledné formulaci citovaného hesla podílel i Zdeněk Hořínek, který již ve svých předchozích pracích navrhoval pro pojem problémové

drama alternativní označení *drama idejí* a jako prototyp takového díla uváděl hru norského dramatika Henrika Ibsena *Nepřítel lidu* (1882): „Jde o dílo nezakrytě polemic-ké a tezovité, čisté drama idejí, prototyp, na něž budou moci navázat ideologizující autoři diskusního dramatu od Bernarda Shawa až po Jeana-Paula Sartra. Důslednost a ucelenost dramatické koncepce je v *Nepříteli lidu* podmíněna volbou vhodného tématu a schematicností v pojetí problematiky.“ (Hořínek 1995: 5)

Hořínkovo vymezení problémového dramatu akcentuje propojení tematické roviny s předem daným schématem výstavby děje, v němž avizovaný boj idejí a protichůdných názorů je bezprostřední součástí fabule a z této fabule i vychází. Když hlavní hrdina Ibsenovy hry dr. Stockmann odhalí ve čtvrtém dějství na veřejné schůzi občanů nebezpečné tajemství, že voda v místních lázních je zdraví škodlivá, upozorňuje tím nejen na problém zamořené půdy, ale hlavně na problém zamořených mezilidských vztahů. Lázeňská aféra slouží Ibsenovi jako reprezentativní případ, jenž zástupně demonstuje stav celé společnosti. Projednávání případu umožňuje začlenit do výstavby hry výměnu názorů, která dostává formu veřejného sporu, jehož nezbytnou součástí je i veřejné prezentování různých stanovisek a idejí. Akcent na obecnou a nadčasovou platnost dramatu podtrhuje Ibsen tím, že ve své hře nezůstává u pouhé konkrétní demonstrace problému, nýbrž pokouší se svůj apel akcentovat přímou formulací vlastních východisek a závěrů.

Interní subjekt autora vyjadřuje silně svůj názor na řešení problémové situace rovněž v české podobě problémové dramatiky, již se v souvislosti s proměnami poetiky českého meziválečného dramatu věnoval Pavel Janoušek. Podle jeho názoru představuje česká problémová dramatika „specifický, kvalitativně poměrně nový typ dramatiky“, který se nepokouší „vyhnout soudobé relativizaci lidského jednání a myšlení“, nýbrž „tato relativita je tu naopak základním axiomem dramatické výpovědi“ (Janoušek 1989: 74). Jako specifický žánr ideově spjatý s filozofickým relativismem a pragmatismem má problémová dramatika tu svoji zvláštnost, že upouští od vyhrocování dramatického konfliktu a mění dramatický tvar spíše v subjektivní disputaci nad určitým problémem. Mezi díla, v nichž jde o tuto dramatickou konfrontaci několika různých názorů, Janoušek řadí z meziválečné dramatiky především texty Karla Čapka *R. U. R.* (1920, premiéra 1921) a *Věc Makropulos* (1922), dramata Františka Langera *Periferie* (1925), *Andělé mezi námi* (1931) a *Dvaasedmdesátka* (1937) a hru Jana Bartoše *Vzbouření na jevišti* (1924), přičemž zároveň upozorňuje, že jako logický důsledek relativity společenského vědomí je v těchto hrách vystřídán tradiční dramatický konflikt právě dramatickým problémem.

Janouškovo vymezení pojmu je dodnes inspirativní a dotýká se podstaty věci natolik, že z něj vyjdeme při dalších úvahách nad povahou problémové dramatiky obecně, ale i nad charakteristikou problémových her v české dramatice let šedesátých zvlášť. Předně bude užitečné

navázat na myšlenku, že pojem problém leží ve stejné rovině s pojmem dramatický konflikt a že v problémových hrách je tradiční konflikt doslova nahrazen problémem v podobě specifické neřešitelné situace.

V tradiční terminologii divadelní vědy představuje dramatický konflikt něco více, než znamená běžné použití pojmu konflikt v nevědeckém diskurzu. Nejde tedy o pouhý rozpor v představách, názorech či postojích různých osob, ale o názorné ztvárnění vzájemného jednání mezi lidmi v dramatických situacích a promítnutí rozdílností mezi těmito lidmi do dramatického tvaru. Toto dramatické ztvárnění rozporu není osamocené a samoučelné, nýbrž zcela logicky vyrůstá z dramatického děje a z různých způsobů jednání dramatických postav.

Již u Aristotela má své počátky představa ideální formy dramatu, zejména tragédie, v níž je děj sestavován podle přesných pravidel a v níž vzbuzování strachu a soucitu plyne ze střetnutí lidí, kteří jsou si vzájemně blízcí: zesíleným dojmem působí podle Aristotela na diváka konflikt, jehož účastníky jsou blízcí příbuzní, jako je bratr, sestra, otec nebo matka (srov. Aristotelés 1996: 83). Konflikt se v tradičním aristotelském dramatu stává základním kompozičním prostředkem, neboť způsob jeho rozvíjení určuje výstavbu syžetu, jenž je budován jako řada narůstajících střetnutí mezi postavami.

Aristotelovo pojetí kompoziční výstavby v rozvoji děje a konfliktu bylo v průběhu rozvoje teorie dramatu postupně doplněno do pětistupňového schématu, jež v našem

kontextu systematicky rozpracoval zvláště německý dramatik a literární teoretik Gustav Freytag v knize *Technika dramatu* (1863). V expozici je dramatický konflikt představen, v kolizi se zauzluje a vymezují se jeho protihráči a během krize se prohlubuje, stupňuje a vrcholí. Peripetie přináší doslova obrat v ději, jenž provází okamžik, kdy již není možné a únosné konflikt dále stupňovat, a tragické rozuzlení a uzavření konfliktu obsahuje závěrečná fáze zvaná katastrofa. Freytagův model počítá s ideálním syžetovým řešením, v němž se příkladně rozvíjí jediná dějová linie a jeden hlavní dramatický konflikt v relativně přehledném čase a prostoru (srov. Freytag 1944). Pro naše zkoumání je podstatné, že dramatický konflikt aristotelského dramatu neodvratně směřuje od expozice k rozuzlení, které je vzhledem k předchozí komplikované syžetové výstavbě smírné, a to i v případě, že děj končí smrtí hlavních postav. Vzhledem k tomu, že aristotelské konfliktní drama počítá s emocionální účastí recipienta, počítá také s katarzí v její podobě estetické a etické: umělecké dílo vyvolává v člověku silné city, jež mají na něj očistný a zušlechťující vliv.

Problémové drama, které dramatický konflikt nahrazuje problémem, neusiluje primárně o emocionální působení na diváka a neusiluje ani o definitivní uzavření všech nastolených sporů se závěrečnými replikami: „Těžiště problémových dramát je výrazně posunuto z roviny emocionální do racionální, tj. ze sféry prožívání do sféry uvažování. Nesměřuje primárně k vytvoření závěrečného

smíru a klidu, ale naopak k vyvolání divákovy myšlenkové aktivity.“ (Janoušek 1989: 75–76)

Nahrazení konfliktu problémem však neznamená, že hra přichází o efekt účinného působení na vnímatele; toto působení má pouze jinou kvalitu. Problém může být – podobně jako dramatický konflikt – závažný, vzrušující, neřešitelný, avšak odlišnost je v tom, že problém (na rozdíl od konfliktu) v závěru hry nezaniká, ale ve vztahu k recipientovi otevírá další sémantický pohyb. Dramatický text je záměrně vystavěn takovým způsobem, aby recipienta provokoval k dalšímu promýšlení nastolených problémů a vyvolával nové otázky.

Podle Pavla Janouška se v českých meziválečných problémových dramatech projevuje napětí mezi ideovou stavbou a vlastní kompozicí syžetu, tedy odstup mezi dvěma rovinami, jež by se v rámci ideálního pětistupňového schématu aristotelského dramatu zcela prostupovaly. Stavba českých problémových dramát má podle něj pouze tři články: ideovou expozici, v níž dochází k nastolení problému, první ideový vrchol, v němž se konfrontují možné názory na daný problém, a druhý ideový vrchol, jenž prezentuje autorovu subjektivní představu o možném řešení problému (srov. *ibid.*: 81).

S ohledem na skutečnost, že navrženou ideovou stavbu problémového dramatu demonstruje autor této teorie podrobně na dramatu Karla Čapka (1890–1938) *R. U. R.*, pokusíme se ji sami v následujícím pohledu prověřit na jiné hře české meziválečné dramatiky, Čapkově *Věci Makropulos*.

Připomeňme, že hra s žánrově relativizujícím podtitulem „Komedie o třech dějstvích s přeměnou“ se vrací k dramatikovu erbovnímu tématu, jímž je vzpoura člověka proti přirozenému řádu a ztráta tradičních hodnot, ohrožující samu podstatu lidského rodu. Vychází z dramatikova pragmatismu a obrací pozornost k otázkám praktické morálky, zvláště pak k tématům relativnosti lidských postojů a osobní morální odpovědnosti.

Tzv. *ideovou expozici* Čapkovy hry vytvářejí podle uvedené teorie všechna tři hlavní dějství, v nichž se seznamujeme se složitým právním sporem o dědictví, do něž nečekaně svými neuvěřitelnými znalostmi historických detailů vstupuje postava slavné zpěvačky Emilie Marty. Teprve ve čtvrtém dějství označeném jako „Proměna“ je osvětlen důvod hrdinčiných fantastických znalostí, neboť se ukazuje, že se všech dějinných událostí souvisejících s řešeným právním případem osobně účastnila. Po třech letech života zpěvačka předstupuje před udivené posluchače, aby své tajemství prozradila. Scéna odkrývání pravdy má podobu jakéhosi stylizovaného soudního přelíčení, v němž Emilia na vlastní žádost vystupuje jako žalovaná. Z výstavby této scény je zřejmé, že jejím cílem není určit skutečnou vinu či nevinu, nýbrž otevřít otázku dlouhověkosti jako téma diskuse pro účastníky vyšetřování. Právě tato scéna proto představuje *první ideový vrchol* Čapkovy problémové hry, jehož záměrem je vyvolat požadovanou diskusi a umožnit prezentaci různých názorů.

Umělost uvedené dramatické situace dotváří skutečnost, že obžalovaná z důvodu nevolnosti opouští jednání a divadelní iluze soudního jednání se rozpadá. Nahrazena je diskusí různých postav poté, co dostávají do rukou „věc Makropulos“ neboli recept na dlouhověkost. *Druhý ideový vrchol* tak představuje samotný závěr divadelní hry, v němž všichni svědkové zpěvaččiny výpovědi odmítnou využít recept na dlouhověkost a nejmladší z nich, půvabná dívka Kristina, návod demonstrativně spálí. V replikách komentujících postav pak zaznívají teze, v nichž navzdory různým názorům postav a střetávání různých postojů poznáváme hlas dramatického autora:

VÍTEK: Prodloužení života! Věčně to bude lidstvo hledat, a tady, tady to snad bylo...

KOLENATÝ: A my jsme mohli žít věčně. Pěkně děkuju!

PRUS: Prodloužení života... Máte děti?

KOLENATÝ: Mám.

PRUS: Tak vidíte, věčný život! Kdybychom mysleli na rození... místo na smrt... Život není krátký. Pokud můžeme být příčinou života...

GREGOR: Dohořívá. Byla to přece jen... divoká myšlenka, věčně žít. Bože, je mně i teskno i jaksí lehčeji, že už to není možno...

(Čapek 1994: 259)

Stavba Čapkovy problémové hry od začátku počítá s tím, že po navození problému a navržení alternativ v jeho řešení zazní autorův vlastní názor, případně jeho provokativní myšlenky, které vybízejí k domýšlení. Postava Emilie Marty je postupně problematizována, což autorovi umožňuje vyslovit provokativní myšlenku, že nesmrtelnost jí místo spokojenosti přináší neřešitelné komplikace a vyřazuje ji z lidského společenství. Pozoruhodné je (a při zkoumání divadelní produkce šedesátých let se k tomuto prostředku výstavby problémové hry ještě vrátíme), že samotná ideová expozice může být někdy rozvedena i do podoby relativně svébytného tvaru. Autor v takové části své hry volí atraktivní zápletku, například detektivní pátrání po pachateli nebo odhalování fantastické záhady, což vytváří prostor pro nečekanou a napínavou fabulaci, jejíž ambicí je diváka upoutat a zaujmout. Tak je tomu i ve *Věci Makropulos*, v níž jsou tři hlavní dějství budována takřka klasickou metodou výstavby děje jako strhující detektivní příběh. Postupné odhalování tajemství ale nesměřuje k tradičnímu odhalení pachatele, nýbrž vytváří prolog pro finální disputaci nad otázkou dlouhověkosti.

Kriminální zápletku využil ve svých problémových hrách i další představitel meziválečné pragmatické generace František Langer (1888–1965). Rovněž v jeho dramatech slouží detektivní pátrání jako ideová expozice pro vytvoření problému, jenž demonstruje relativitu v hodnocení lidského jednání. V *Periferii* je tímto problémem životní situace propuštěného vězně Franciho, jehož tíží svědomí

poté, co v potyčce nechtěně způsobil smrt arogantního zbohatlíka. Relativitu v hodnocení situace ostatně podtrhl autor také tím, že původní verzi hry přepracoval a dovedl ji k jinému závěru. V první verzi, která byla představena při pražské premiéře v roce 1925, dosáhne Franci zaslouženého trestu a vnitřního klidu až poté, co zabije svou přítelkyni, a to za její oddané asistence; ve finální verzi, jež vznikla pod tlakem kritických soudů až za války, je hrdina doslova odsouzen k manželství, v němž má oddanou láskou k ženě vykoupit svou vinu. V *Andělech mezi námi* demonstruje složitost v hledání pravdy fantastická postava lékaře-anděla, jenž stane před soudem poté, co se dopouštěl eutanazie. Na jedné straně stojí názor, že smrtelně nemocný člověk má právo na dobrovolný odchod ze světa, na straně druhé trestný čin zabití, jehož se andělský posel v úloze lékaře dopouštěl. Ve *Dvaasedmdesátce* je pak mnohost názorů přímo divadelně zobrazena. Příběh ženy, která způsobila smrt nenáviděného manžela, je ve hře několikrát rozdílně interpretován s využitím divadla na divadle. Nejprve vypráví prostřednictvím své hry vězeňkyně Marta, která na sebe vzala vinu, poté muž, který skutečně zabil, nakonec se slova ujímá přítomný herec, jenž nabídne – pokud možno – objektivní posouzení případu.

Podobu relativně samostatného tvaru může v meziválečné problémové dramatice získat i první ideový vrchol, jímž se obvykle stává scéna, která se nachází přibližně v poslední třetině textu a vyjadřuje především tímto žánrem preferovanou mnohost názorů: „Tato scéna není zpravidla

příliš rozsáhlá, neboť je pro ni příznačný převážně verbální ráz, slovní formulace názorů a postojů, přičemž tento ráz je často pocíťován jako překážka skutečného dramatického dění. [...] Proto je optimálním případem, je-li tato scéna dostatečně motivována vybudováním takové situace, pro niž je převaha slovní akce běžná. Nejevidentnější je to v *Andělech mezi námi*, kde má tato scéna podobu rozhodování soudu, při němž jsou jednotliví soudci z lidu, tedy představitelé různých profesí a životních postojů, nuceni přesně a racionálně formulovat své úvahy na téma euthanasie.“ (Janoušek 1989: 84)

Jestliže autoři meziválečné problémové dramatiky kondenzují sémantický potenciál her v jejich poslední třetině, působí někdy závěry jejich dramát jako nepovedené a „slabé“: „Závěr je zpravidla jejich nejslabším místem. Nutno ovšem říci, že tato nepodařenost závěrů (doložitelná na kritickém ohlasu snad všech jmenovaných dramát) není náhodná a není ani projevem autorské neschopnosti psát lépe.“ (Janoušek 1989: 85) Autor tohoto výroku obhajuje zvláště nezdařené konce v hrách Karla Čapka, když vysvětluje nespokojené kritické obci, že takzvané „nepovedené“ závěry dramatikových her nejsou omylem, ani chybou, nýbrž organickou součástí žánru problémové dramatiky. Pokud se totiž dramatik jednou rozhodl ve svém textu relativizovat hláсанé pravdy a dát prostor různým názorům, nebylo pro něj reálné vytvořit závěr, jenž by přinesl všeobecnou platnost.

Jakkoli v závěru svých her nabízejí Čapek i Langer některá konkrétní řešení, specifická jejich problémových

dramat spočívá v tom, že v nich nevíteží jeden správný a definitivní názor, nýbrž otevírá se prostor pro různé postoje, o nichž můžeme říci, že jsou v logice věci stejně oprávněné. V meziválečné české dramatu tak vzniká specifický žánr, jehož prosazení napomohly dobově aktuální myšlenky relativismu a pragmatismu, s nimiž se tvůrci ztotožňovali.

V poválečné české literatuře se tento typ dramatiky prosazoval jen pozvolna a s velkými obtížemi. Poetika socialistického realismu zavrhl nejen jakékoli formy subjektivní disputace nad nastoleným problémem, ale obrátila se zády i k tradičnímu pojetí aristotelského dramatu, v němž se – jak jsme výše připomněli – prosazuje dramatický konflikt jako neřešitelný střet mezi stejně oprávněnými silami. Vytváření dramatických konfliktů a problémových situací se v kontextu budovatelské dramatiky padesátých let jeví naopak jako jev nežádoucí, neboť odpoutává recipienta od kýžené představy o beztrždní a bezkonfliktní společnosti. Ideologie vnucuje tvůrcům svá vlastní témata i dramatický tvar, v němž již nejde o hledání způsobů, jak ztvárnit dramatikovu subjektivní interpretaci vnímání světa, nýbrž o pokus zobrazit svět v jeho „opravdovosti“ a „realitě“. Výsledkem jsou různé modifikace budovatelského dramatu, které na sebe nezdědka berou podobu triviálních veseloher, v nichž dramatický konflikt přerůstá do podoby střetu mezi snadno identifikovatelným zlem a dobrem a v nichž se problémy redukuje na sváry mezi odhodlanými inovátory a zpátečníky.

Teprve ve druhé polovině padesátých let se vize socialistického realismu relativizují a částečně slábnou jeho dogmatické pojetí. Uvolnění politického klimatu po Stalinově a Gottwaldově smrti v roce 1953 přispělo k ústupu tzv. budovatelského (a výrobního) dramatu³ v podobě, jak ji „kanonizoval“ Vašek Káňa (1905–1985) ve své „hře z první pěti letky o 19 obrazech“ *Parta brusiče Karhana* (1949). Současně se otevírá prostor pro vznik kritických her, což lze ukázat na produkci dalšího autora, který spoluvytvářel poetiku schematického dramatu padesátých let, Miloslava Stehlíka (1916–1994). Zatímco jeho *Nositelé řádu* z „přelomového“ roku 1953 ještě patří do etapy výrobně-budovatelského dramatu, kterou současně uzavírají, následující Stehlíkova hra *Vysoké letní nebe* (1955) již vytváří přechod ke hrám kritickým. Jde o závěrečnou část volné dramatické trilogie *Vesnická kronika* (1959), která zachycovala proměnu českého venkova od let protektorátních až k době kolektivizace vesnice. Ve hře se stále v souladu s pravidly kolektivizačního vesnického dramatu schůzují a lákají do družstva, zároveň však dojde na kritiku vedoucích funkcionářů a na následné skládání funkcí, což prokazuje autorovu snahu vystavět různé a do značné míry i protikladné dramatické postavy. Rozporné dramatické charaktery, zejména selhávající straničtí funkcionáři, poukazují na rozpornost družstevního hospodaření, ale i na složitost socialistického plánování vůbec. Dobová

3 Poetiku budovatelského a výrobního dramatu přiblížil Pavel Janoušek ve stati „Geneze norem“ (srov. Janoušek 1993).

kritika si tuto proměnu v pojetí současné divadelní hry uvědomovala a nejednou se dokonce objevil názor, že *Vysoké letní nebe* je „vyšším stupněm ve vývoji současného českého dramatu“ (Scherl 1955: 232).

Ačkoliv původní české drama v polovině padesátých let nabízí kritičtější vidění reality a chybuujícího protagonistu, jeho sémantika zatím nevycházela z rozdílných zájmů postav na řešení situace, nýbrž směřovala k předem danému, zhusta idealizujícímu výsledku. Zpočátku nešlo ani tak o objevování nových žánrů a postupů jako spíše o návrat k některým tématům, která byla ještě na počátku padesátých let vnímána jako zapomenutá a zapovězená. Teprve postupně autoři hledají také nový dramatický tvar, jímž by témata zatraktivnili a dramaticky vyhrotili. Ukažme si uvedenou tendenci na tvorbě jednoho z neplodnějších autorů tohoto období, dramatika Pavla Kohouta (1922).

Téma profesního, ale i osobního selhání Kohout vrátil na jeviště ve hře *Záříjové noci* (1956, premiéra 1955), v níž vojenský důstojník byrokraticky trvá na dodržování norem, až se nakonec sám prohřeší proti lidskosti. Jeho problém je v duchu dosavadní dramatiky ještě vyřešen zásahem prozíravého nadřízeného, moudrého plukovníka s přímočaře charakterizačním jménem Sova, který chybuujícího soudruha odvolá dříve, než jeho unáhlené rozhodnutí způsobí nevratnou škodu. Téma charakternosti v intimních mezilidských vztazích autor aktualizoval v dalších dvou pracích. Zatímco jeho další titul z vojenského prostředí *Sbohem, smutku!* (1958, premiéra 1957) ještě držel příběh

nespokojené manželky profesionálního pilota v relativně bezpečných mantinelech psychologické konverzační hry, drama *Taková láska* (1957) již téma charakternosti v lásce ztvárnilo způsobem značně neotřelým. Typický kompoziční prvek meziválečné problémové dramatiky, totiž stylizované soudní přelíčení, autor odvážně povýšil na významotvorný rámec celé hry. Právě u této Kohoutovy hry se nyní zastavíme, abychom ukázali posuny nejen v tematice, ale především ve způsobu jejího dramatického ztvárnění.

Diváky *Takové lásky* vítá otevřená opona a prázdná scéna toliko s ponurou lavicí, obrácenou opěradlem k publiku, na niž již před prvními dialogy usedá čtveřice postav. Přichází Pán v taláru, jehož ambicí je určit viníka v případě studentky Lídy Matysové, která podle obžaloby způsobila „trvalý rozvrat manželský“ a sama pak spáchala sebevraždu. Na lavici obžalovaných s ní usedá doktor Petrus, asistent katedry rodinného práva, jeho manželka a konečně i Lídin snoubenec. S hojným využitím prostředků „divadla na divadle“ včetně retrospektivně předváděných klíčových okamžiků případu Pán v taláru postupně zjišťuje, že vina není na straně Lídy. Studentka se sice zamilovala do ženatého doktora Petrusa a sama opustila svého snoubence, ale její láska byla tak silná, že za ni byla ochotna zaplatit životem. I v okamžiku imaginární rekonstrukce událostí, kdy dostává příležitost přehodnotit své rozhodnutí a pragmaticky se lásky k Petrusovi vzdát, rozhoduje se stejně jako doposud. Zatímco snoubenec, milenec i jeho žena jsou schopni pokrytecky měnit svá rozhodnutí podle aktuálních okolností,

aby své jednání před soudem obhájili, ona i tváří v tvář inscenované situaci stále miluje a miluje opravdově. „Takovou lásku“ nelze jednoznačně soudit ani odsoudit:

PÁN V TALÁRU (po pauze): Lído Matysová, zprošťuji tě obžaloby. Jsi volná. [...] Petře Petrusi, vy jste odborník. Znáte zákon, podle kterého můžete být potrestáni?

PETR (hluše): Ne...

PÁN V TALÁRU (pomalu svléká talár a pomalu ho odkládá na židli): Já také ne, bohužel. (Zvolna od nich odchází.)

PETRUSOVÁ: A kdo nás bude soudit...

PÁN BEZ TALÁRU (pomalu, velmi pomalu ukáže rukou na jednoho každého z nich a pak na všechny v sále): Pokud mohou!

(Kohout 1958: 260)

Jestliže Pavel Kohout nechal svou hrdinku zprostit viny⁴, současně poukázal na provinění všech, kteří svou lhostejností a sebestředností přispěli k jejímu tragickému konci. Během přehrávání retrospektivních scén se ukazuje,

4 Filmová adaptace z roku 1959, jejíž scénář napsal Pavel Kohout společně s Jiřím Brdečkou a režisérem snímku Jiřím Weissem, má silně psychologický ráz a vinu za zmařený lidský život dělí mezi více protagonistů (včetně Lídy).

že vina neleží na jednom člověku, ale na těch, co se na tento soud dívají a reprezentují společnost, která nemá pochopení pro zájmy jednotlivců. A v této komplikované situaci není možné unést ani tíhu soudcovské povinnosti, což názorně demonstruje postava Pána v taláru, která je v posledním výstupu symbolicky přejmenována na Pána bez taláru.

V úvodní scénické poznámce hry autor svůj tvůrčí záměr vyjádřil dosti neúprosně, když hru otevřeně věnoval všem, kteří se nebojí nahlédnout do nitra jiných a poznat jejich skryté myšlenky: „Vyjděme jim tentokrát vstříc; nepředstírejme hru, upusťme od zbytečných zvyklostí a podrobností, jakými jsou dramatická stavba či dekorace. Pokusme se jim na očích obnažit a konfrontovat několik osudů, obračejíce se při tom na ně a dovolávající se jejich zkušenosti i citů tak zasvěceně a útočně – až konečně pochopí, že jsou míněni sami. Měřítkem úspěchu bude, čím méně zatleskají, čím více se urazí.“ (Kohout 1958: 183)

Dalo se očekávat, že Kohoutova hra, v níž nešlo o bezproblémové zobrazení vizí socialistické společnosti, nýbrž naopak o „urážku“ všech, kteří těmto vizím pokrytecky přikývují, vyvolá četné diskuse. Dobová divadelní kritika přijímala se značnou nelibostí zejména skutečnost, že Kohout neurčil jednoznačného viníka, ale že z chyb obvinil společenské konvence a mechanismy: v tomto duchu polemizoval s dramaturgyní inscenace Alenou Urbanovou kritik Jan Kopecký v článku „Diskuse o Takové lásce“ v *Divadelních novinách* (Kopecký 1958). Ačkoliv diskuze zejména na stránkách odborného tisku ukázala, že

setrvačnost ve vnímání ambicí dramatického textu je i po uvolnění politické situace po XX. sjezdu KSSS v roce 1956 značná, Kohoutova *Taková láska* otevřela prostor pro nový typ dramatiky. Tato dramatika u nás vzniká na konci padesátých a na začátku šedesátých let, kdy docházelo k tvarové, a především obsahové problematizaci východisek, která byla ještě před pár lety považována za nepopiratelná. Jde – podobně jako v meziválečném období – opět o dramatiku, jejíž postavy jsou nuceny řešit problém, který přerůstá v obecnou výzvu pro diváka (a čtenáře): přemýšlet o sobě samém. Zároveň mu klade nepříjemné a provokativní otázky a nebojí se vyhrocovat konfliktní situace současného života do podoby znepokojivých podobenství.

Ještě na konci padesátých let najdeme počátky zmíněných postupů v satirické tvorbě Vratislava Blažka (1925–1973). Pohádková hra *Třetí přání* (1958) vznikla podle jeho vlastního scénáře k filmu *Tři přání* režisérů Jána Kadára a Elmara Klose, který byl nejprve ostře kritizován na bilančním filmovém festivalu v Banské Bystrici v roce 1959 a záhy i zakázán, takže oficiální premiéry se dočkal až v roce 1963. Blažek si pohrává s každodenními dilematy podnikového právníka Petra, přesvědčeného komunisty, který získává možnost nechat si splnit tři přání od kouzelného dědečka za to, že jej pustil sednout v tramvaji. Nejtěžší morální dilema čeká na hlavního hrdinu až ve třetím dějství hry, kdy volí mezi záchranou politicky nepřizpůsobivého přítele a vlastním blahobytem. Dědeček nabízí svou pomoc jen v případě, že mu Petr navždy vrátí

kouzelný zvoneček a vzdá se všech dosavadních výhod včetně nového bytu, auta a jistoty vysokého postavení. Závěrečná scéna zachycuje členy Petrovy rodiny v okamžiku rozhodování, zda dědečka z pohádky naposledy přivolat, či nikoliv:

PETR (zvedne zvoneček, obrací ho v ruce, hledí na něj, povzdechne si): Jaký já býval charakter, dokud jsem chodil pěšky... (Rozhlíží se, zvoneček v ruce, po své rodině. Nikdo si nevšímá dědečka, který vešel a přes scénu kráčí až na proscénium, sám si nevšímá ostatních. Dědeček dojde k rampě, posuňkem brady ukáže na tu napjatou situaci za sebou a řekne do publika)

DĚDEČEK: To jsem sám zvědavej. Zazvoní – nebo nezazvoní?

(Blažek 1967: 82)

Zatímco konec *Třetího přání* zůstal záměrně otevřený⁵, v Blažkově následující komedii *Příliš štědrý večer* (1960) již najdeme hlavního hrdinu-komunistu, který se po zdlouhavém pátrání během štědrovečerní noci jednoznačně

5 Ve filmu plní dědeček přání mj. tím způsobem, že na sebe bere podobu různých úředníků a funkcionářů, od nichž hrdina potřebuje pomoc. Ani po dosažení bohatství Petr není spokojen, neboť jej tíží svědomí. Konec filmu zůstává rovněž otevřený a vrcholí stejnou replikou jako divadelní hra.

přiklání na stranu rebelanta. Tímto nespokojencem je budoucí manžel jeho těhotné dcery, o němž lze slovy dobové rétoriky prohlásit, že nemá kladný vztah k socialistickému zřízení. Mladík – v textu symbolicky označovaný jako Dva-cetiletý – se v průběhu protagonistova nočního putování postupně ukazuje jako muž pevných zásad a morálních jistot, jemuž lze i v privátní situaci věřit, neboť již během svého krátkého života dokázal odolat svodům společenské konformity a účelově uzavřených kompromisů.

V našem pátrání po zdrojích problémové dramatiky na konci padesátých let nelze přehlédnout ani některé problémové situace v dílech básnické dramatiky, jež přímo neusilovala o morální vyhocování otázek, nýbrž dávala postavám záměrně ambivalentní charakter, který otevíral prostor pro vlastní hodnocení diváků. Ve hře Josefa Topola (1935–2015) *Jejich den* (1959) vznikají četné problémové situace z rozporu mezi dvěma životními postoji. První znamená držet se ověřených a vyšlapaných cest, znakem druhého je hledat vlastní cíle a ideály i za cenu nepředvídatelných škobrtnutí. Pro naše zkoumání není podstatné, že reprezentanty první alternativy jsou zástupci starší generace a relativizující postoje zastávají představitelé nastupujícího mládí. Závažnější pro naše výklady je zjištění, že v Topolově hře se objevuje hned několik dramatických postav, jež svými promluvami a rovněž svým jednáním vybočují ze zaběhlých principů výstavby poválečného dramatu.

Nelze se divit, že dogmatická kritika opět reagovala podrážděně, podobně jako na hry Pavla Kohouta. Například

Jiří Hájek o *Jejich dnu* napsal, že „je to hra svým základním životním pocitem nezdravá“, neboť „někteří mladí lidé si do této hry snadno dosazují své vlastní zkušenosti a pocity a hledají v ní zdůvodnění svých generačních komplexů“ (Hájek 1960). Vycházejí-li Blažek a Topol z rozdílných východisek, jež bychom mohli s jistou dávkou zjednodušení označit jako postoj satirický na jedné straně a lyrický na straně druhé, usilují vlastně o totéž: jejich hry nenacházejí předem dané odpovědi, ale hledají možná řešení a problémy žité současnosti relativizují. Ztvárněním postav, jež se snaží realizovat svá životní kréda i za cenu společenského vykořenění, se autoři postavili zaběhlým principům bezostyšného kariérismu a politické přetvářky.

Na počátku šedesátých let se již prvky problémové dramatiky objevují i v divadelních hrách, které tematizují všednost a každodennost jako protipól velkých budovatelských cílů. Svět práce a svět běžného soukromého života se osobitě prolínají ve hře již zmíněného představitele budovatelského dramatu Miloslava Stehlíka *Konečně marná sobota* (1964). Drama se svým podtitulem „Příběh osmi rozhněvaných žen: komedie o 2 dějstvích“ i svým alternativním titulem *Osm rozhněvaných žen*, pod nímž bylo ještě v roce pražské premiéry uváděno v Plzni, ambiciózně hlásí k názvu slavného amerického filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů* (1957), v němž americký scenárista (a autor pozdější stejnojmenné divadelní hry) Reginald Rose nechal tucet porotců rozhodovat v prostoru uzavřené soudní síně o vině

či nevině muže obžalovaného z vraždy.⁶ Ve Stehlíkově hře spolu diskutuje osm rozhněvaných členek tzv. brigády socialistické práce v textilní továrně. Zatímco vedoucí Vlasta si kolektiv idealizuje a ve snaze udržet jeho a snad i svoji dobrou pověst vede jeho kroniku sestavenou z vymyšlených událostí, ostatní zaměstnankyně továrny pokrytecky skrývají svou nespokojenost. Během deštivého sobotního odpoledne⁷ ale zmizí zábrany a propukne dlouho narůstající konflikt, v němž se soukromé problémy mísí s pracovními, neboť jedna z členek kolektivu rozbíjí Vlastě manželství a tím i soudržnost brigády jako celku. Autorovi se sice podařilo otevřít diskusi znesvářených hrdinek a ukázat jejich protichůdné názory, zůstal však poněkud ve vleku zvoleného žánru konverzační komedie, v jejímž závěru brigáda „zas jen tak obyčejně vplouvá do života“.

Již dobová kritika si uvědomovala nesoulad mezi autorskými ambicemi a výsledným tvarem hry, což nejčastěji pojmenovala jako rozpor mezi novým tématem a tradičním žánrem komedie: „Stehlík stojí mezi tématem a žánrem a podle starého přísloví se snaží, aby se vlk nažral a koza zůstala celá. Celou první polovinu hry hrozí prstíkem žánru

6 Film je v českém prostředí známý také díky postavě porotce číslo 11, kterého ztvárnil Jiří Voskovec. Pro naše další výklady není bez zajímavosti, že uzavřený prostor soudní síně pojímá scenárista jako obraz arogantní a všeho schopné civilizace.

7 Hry objevující všednost jako téma se často odehrávají v sobotu odpoledne, během neděle, případně během celého víkendu: tak je tomu také ve hrách Františka Hrubína *Srpnová neděle* (1958) a *Křišťálová noc* (1961).

svému tématu, aby nezlobilo, netahalo do hry příliš mnoho drsné pravdy o životě a neprohlubovalo konflikt. S náma-
hou se mu tak podaří udržet na jevišti tolik pohody, aby
se divák smál a bavil, a zároveň odkalit v domnělé har-
monii kolektivu jen tolik disharmonie, aby z toho netekla
krev.“ (Machonin 1964) Nedostatky hry kritika viděla právě
v tom, čím ji chtěl Stehlík uchlácholit, totiž ve snaze vidět
problém s humorným nadhledem a obrousit jeho hrany
optimismem: „Odkryly se, myslím, příliš velké propasti
a problémy, aby se mohly tak spořádaně zacelit. Z usilovné
snahy zapůsobit komedií obrodně a povzbudivě, veden
laskavým vztahem k lidu na jevišti, veden i žánrem hry,
hledá Stehlík tenhle optimistický závěr.“ (Smetana 1964)

Jak vidno, někdejší představitel budovatelské drama-
tiky ještě volí pro evokaci problému nepřiliš vhodný tvar
dramatu, totiž tvar konverzační komedie, která nechce
(a ani nemůže) vytvořit potřebné dramatické napětí a vy-
ostřené situace, jak je známe z disputací meziválečné dra-
matiky nebo třeba ze scén amerického filmu, k němuž se
hra (alespoň vnějškově) hlásila. Dramatik tak stále zůstává
v hranicích doznívající poetiky, která odmítá pesimistické
vize tragédie a dává přednost komedii, v níž se všechny
obnažené problémy nakonec idealisticky urovňají.

V tomto směru – ve směru nepřikrášleného vytvá-
ření krizových momentů a mezních dramatických situa-
cí – dotváří domácí podobu žánru problémové dramatiky
nepřehlédnutelný vliv tzv. modelových her švýcarského
dramatika Friedricha Dürrenmatta (1921–1990). První

Dürrenmattovou hrou uvedenou na české scéně byla 16. října 1959 *Návštěva staré dámy* v Divadle ABC v režii Miroslava Horníčka, v následujících letech byla v českých divadlech hojně inscenována i další Dürrenmattova dramata, například *Frank Pátý* v roce 1961 v Divadle E. F. Buriana, *Fyzikové* (1963) v Divadle F. X. Šaldy v Liberci, *Herkules a Augiášův chlév* téhož roku v Divadle J. K. Tyla v Plzni a *Romulus Veliký* (1965) v Městských divadlech pražských na scéně Komorního divadla.

Dürrenmattovy hry vnesly také na česká jeviště krutý svět krize, podvodů a nenávisti, přičemž tento svět byl ztvárněn jako výstraha před reálnou možností pokřivených mezilidských vztahů. Jde o přiznaně fikční svět, v němž se různé katastrofy realizují a v němž se naplňují nejhorší možné důsledky mezních situací: „*Romulus Veliký* se děje v době vrcholícího rozpadu a porážky římského impéria. *Návštěva staré dámy* zastihuje městečko Güllen ve chvíli hospodářského úpadku a staví je před osudné dilema. *Frank Pátý* předvádí finanční krach banky-bandy Franků v páté generaci, která už není schopna zdárně provozovat svou nezdárnou živnost. *Fyzikové* zachycují tragický moment ohrožení lidstva důsledky moderní vědy. Mytický rek ve hře *Herkules a Augiášův chlév* přichází do Elidy v okamžiku totálního zahnojení. V těchto mezních situacích neomylně vítězí – zjednodušeně řečeno – zlo nad dobrem.“ (Hořínek 1995: 96)

Hry této ražby již nejsou komediemi, v nichž je cílem diváka pobavit, ani nenaplňují žánr čisté tragédie, protože

současnost podle dramatikova názoru již nezná tragické hrdiny velkého formátu a velkých myšlenek. Odpovídají spíše žánru tragikomedie, v němž se modely možných lidských vztahů a nesmiřitelných zájmů stávají předmětem groteskního zesměšnění. Příběh, který takové hry přináší, „je sice groteskní, ale nikoliv absurdní (protismyslný). Je paradoxní“ (Dürrenmatt 2018: 73). Těmito slovy autor charakterizoval svou teoretickou koncepci dramatu v de-sáté a jedenácté položce z celkového počtu „21 bodů“, jež připojil ke své hře *Fyzikové* (1962). Princip paradoxu podle něj umožňuje zachytit střet racionálně plánovaného jednání a náhody, která jednající osoby zasáhne nejhůře tehdy, když dosáhnou pravého opaku svého cíle (9. bod). V souvislosti s tvorbou švýcarského dramatika vstupuje do českého prostředí označení model a modelová hra, což jsou termíny, které si nyní zaslouží naši pozornost.

Když v květnu 1964 věnoval časopis *Divadlo* Dürrenmattově dramatické tvorbě monotematické číslo, otiskl i řadu dramatikových vlastních názorů, mj. jeho rozhovor s divadelním teoretikem Ernstem Schumacherem. Na teoretikovu otázku, jak si mají čtenáři vysvětlit autorské termíny *matematická dramaturgie* a *model*, jež evokují syntézu teoretické přírodní vědy a divadelní dramaturgie, Dürrenmatt odpověděl: „Vytvářím si, stejně jako fyzikové, modely možných lidských vztahů. Jako fyzikové musí užívat rozličných forem k tomu, aby znázornili, co je světlo, totiž jednou tělísko, jindy vlna, tak já potřebuju rozličné modely na scéně. Tyto modely jsou zároveň mými

»hypotézami«, mou metodou, jak znázornit ve vědeckém století, jehož se vždycky dovolával Brecht, jisté fenomény »lidské přírody«. Zároveň slouží vlastnímu porozumění. Člověk na jevišti vytváří svět, aby mohl myslet nepodmíněněji.“ (Dürrenmatt 1964: 9)

Fiktivní modely možných mezilidských vztahů umožňují dramatickému tvůrci svobodně a bez logických omezení zkoumat problémy a situace známé z reálného života, avšak dovádět je a domýšlet je až do krajnosti. V souvislosti se vztahem uměleckého díla ke skutečnosti navrhuje divadelní kritik a teoretik Zdeněk Hořínek pro pojmenování Dürrenmattova modelu již v šedesátých letech pojem *parabola* neboli *podobenství*: „Dürrenmattův model v praxi není sice přesným a podrobným zobrazením skutečnosti, kontakt s ní nicméně trvá. Pojem modelu mohli bychom s jistou tolerancí nahradit pojmem *parabola*, *podobenství*. [...] Dürrenmattovská parabola je imanentní, uzavřená, samostatná veličina, která má smysl sama v sobě. To ovšem nebrání, abychom ji nekonfrontovali s realitou mimouměleckou – se světem.“ (Hořínek 1964: 35–36)

O dva roky později kritik svůj pohled na vztah parabolického modelu a reality rozšířil, když se zaměřil na popis specifického budování fikčního světa: „Specifičnost parabolické formy souvisí s jejím komplikovaným vztahem ke skutečnosti. Nepracuje metodou »promítání«, »přenášení«, výběru, popisu, realistické typizace atd., ale vytváří z příslušné látky (kterou je konec konců zase objektivní a subjektivní realita, protože jiná látka pro umělce neexistuje)

nové, umělé »světy«, fungující podle zákonů, jež jim stanovil jejich demiurg – autor.“ (Hořínek 1966b: 54)

Tím, že dobové Hořínkovy postřehy vnesly do terminologie dürrenmattovské dramatiky pojem paraboly a parabolické formy, ukázaly rovněž na paradox tohoto uměleckého zobrazení. Parabolické znázornění sice vyžaduje určitou redukci podnětů známých z reálného světa, jež dramatického autora determinují, avšak při volbě tématu a výsledné podoby této redukce požívá dramatický umělec relativně neomezených svobod. Tento paradox koresponduje se současným teatrologickým pojetím termínu parabola, jež nabízí kupříkladu zmíněný Patrice Pavis: „Parabola je něco jako zmenšený model našeho světa, který plně respektuje jeho proporce. Každý konkrétní jev je převeden na teoretický princip a podán jako příklad. Parabola tak paradoxně umožňuje mluvit o přítomnosti a zároveň od ní vytvořit odstup tím, že ji převléká, travesťuje do imaginárního příběhu a rámce.“ (Pavis 2003: 292) Forma paraboly tak umožňuje tvůrci vytvářet imaginární příběhy, v nichž je dovoleno vše: v ideálním případě dramatické osoby přestávají kontrolovat své promluvy a své chování, neboť nejednají za sebe, ale za problémovou situaci, kterou reprezentují.

Skutečnost zobrazená v dramatické parabole je *svébytná* a vztah uměleckého zobrazení k realitě je vztahem *analogickým*. Pokud bychom použili současnou terminologii teorie fikčních světů, mohli bychom také konstatovat, že projektovaný fikční svět dramatického díla se vyznačuje

svébytností, neboť jej lze popsat – podobně jako ostatní fikční světy literatury – jako „jedinečný systém oddělený od kulturněhistorické skutečnosti“ (Ronenová 2006: 25), a rovněž analogičností, neboť fikční svět literárního díla je „aktuálnímu světu analogický v tom, že má svou vlastní množinu faktů“ (ibid.: 40). Ačkoliv je tedy fikční svět dramatické paraboly svým způsobem závislý na realitě, z níž pochází a v níž byl vytvořen, má své vlastní možnosti rozvoje a existence: „Fikční světy nemusí odpovídat strukturám aktuálního světa, stejně jako světy neeuklidovských geometrií neodpovídají světu, v němž euklidovská geometrie platí. [...] Fikční světy nepodléhají požadavkům pravděpodobnosti, pravdivosti a hodnověrnosti; jsou tvarovány historicky proměnlivými faktory, jako jsou umělecké cíle, normy typu a žánru, dobové a individuální styly.“ (Doležel 2003: 33)

Žánr problémové dramatiky v šedesátých letech tvořovaly právě historicky proměnlivé faktory, zvláště vlivy dobové společnosti, kultury a politiky. Novým rysem dramatické tvorby šedesátých let je odklon od uměleckých výpovědí, které pouze přímočaře odrážejí žitou realitu. Pojem *model* je v českém divadelním prostředí dobově vnímán jako subjektivní prezentace určitého názoru na svět a dává tak právo dramatikům postupovat jinak, než to dosud vyžadovaly zásady socialistického realismu. Volbou modelového zobrazení autoři dávají najevo svůj nesouhlas s praxí budování socialistické společnosti a od různých forem realistického zobrazení všedního života směřují k formě

dramatické parabolou. Patrná je v ní snaha jak po vyjádření kritického postoje k politické realitě, tak i tematické směřování k rozkrytí závažných existenciálních problémů.

Pro tento druh dramatiky najdeme v dobovém kontextu nejen pojmenování *problémová hra*, ale i *hra modelová*, *hra dürrenmattovská* nebo *hra parabolická*. V návaznosti na terminologickou tradici meziválečné dramatiky preferujeme termín *problémová dramatika*, jímž označujeme takové modelové hry, které svět vnímají a vyjadřují jako paradox, jako fikční model, v němž existuje více možností a v němž mohou mít svým způsobem pravdu všichni. Výstavba hry opět rozbíjí dramatický konflikt a nahrazuje jej dramatickou konfrontací několika názorů na autorem nastolený problém, který je předmětem filozofické úvahy. Součástí sémantické výstavby se znovu a přiznaně stává interní autorský subjekt, neboť problémové hry nepředstírají, že zobrazují odraz aktuálního světa, ale pouze jeho model, jak jej interpretuje konkrétní dramatický tvůrce.

2.3 Česká problémová hra a další typy dramatiky šedesátých let

2.3.1 Modelování dramatu a modelová hra

Modelování umělecké výpovědi v dramatické tvorbě šedesátých let souvisí se snahou tvůrců vzepřít se diktátu socialistického realismu jako vládnoucího uměleckého směru

a s ním spjaté leninské teorie odrazu.⁸ Možnost vytvářet drama v podobě *modelu* představuje pro autory vítaný způsob, jak s odkazem na moderní vědu zbavit divadelní hry nánosů tvrdé ideologické orientace a také schematizace ve výstavbě postav i prostředí. Model prezentuje zcela jiné pojetí dramatu, které stojí v opozici vůči tvorbě předchozího období. Dramatická struktura přestává být vnímána jako pouhý výsek reality, nýbrž stává se svébytnou jevištní skutečností, která není přímočaře verifikovatelná kritérii realistické pravděpodobnosti a k realitě za hranicemi jeviště se vyjadřuje prostřednictvím vyhocené analogie a metafory. Jednotlivé hry proto zpravidla nezakrývají subjektivnost autorské výpovědi a její hravou imaginárnost, ale naopak činí strojenost a modelovost konstitutivním rysem své poetiky. Hledání typického v socialisticko-realistickém duchu ustupuje ambici zachytit nečekané paradoxy, přičemž cílem umělecké výpovědi není recipienta vychovávat, ale provokovat jej k vlastním úvahám.

Sousloví *modelová dramatika* se dnes používá v odborné literatuře v daleko širších souvislostech, než nabízí její dobová interpretace. Svou roli jistě sehrává i skutečnost, že pojem model lze dnes legitimně a v závislosti

8 Ve filozofii označuje pojem teorie odrazu poznávací postoje, které vycházejí z představy, že poznání je odrazem objektivní reality, která existuje nezávisle na poznávacím vědomí (srov. Nünning 2006: 565). Za zakladatele marxistické teorie odrazu je považován Vladimír Iljič Lenin, který se domníval, že realita se v našem vědomí odráží a kopíruje.

na diskurzu vědy, jež ho právě využívá, pojímat v mnoha významech, někdy značně rozličných a vzdálených. Při nejvyšší míře zobecnění v kontextu vědy literární, která nás bude zajímat především, můžeme konstatovat, že vlastně každé literární dílo se stává do jisté míry modelem, neboť zachycuje strukturu z určitého aspektu více či méně analogickou struktuře reálného světa, strukturu, která je nově modelována neboli vytvářena.

Definice modelové dramatiky v současných slovníkových příručkách proto nevycházejí z dobového, ale spíše ze základního vymezení pojmu. Teatrologický slovník *Základní pojmy divadla* editora Petra Pavlovského akcentuje u tohoto typu dramatu redukci děje ve prospěch jedné dramatické situace. Modelové drama je podle této definice silně koncentrováno na jednu situaci, v níž jsou postavy laboratorně odděleny od vlivů okolí: „Jde o dramatický text, jehož všechny postavy jsou na základě různých příčin hned od začátku hry nějak izolovány od vnějšího prostředí. Taková izolace se pro všechny postavy stává mučivou existenční i existenciální situací, která trvá po celou dobu dramatu, je ústřední dramatickou situací a současně je i pro celou stavbu dramatu situací rámcovou“ (Pavlovský a kol. 2008: 182). Autor hesla Alexej Pernica uvádí pouze dva příklady takového modelového dramatu: aktovku Jeana Paula Sartra *S vyloučením veřejnosti* (1944), v níž je dějištěm izolovaná místnost v pekle, a hru Zdeňka Kaloče *Mejdan na písku* (1977), která se odehrává na dně písčité rokle, kde havarovalo letadlo. K jakékoliv další interpretaci příkladů však v citovaném textu nedochází

a bohužel ani další charakteristiky dramatické struktury podle této definice nejsou jednoznačně srozumitelné (Pernica se mj. domnívá, že „hlavní dramatická situace v čase existuje, ale neproměňuje se“; *ibid.*).

Pernicovo pojetí tzv. modelové dramatiky je natolik zjednodušující, že mnozí současní odborníci je podrobili zdrcující kritice. Patří mezi ně i brněnská teatroložka Jitka Šotkovská, která ve své nepublikované, leč v archivu Masarykovy univerzity dostupné diplomové práci o raných divadelních hrách Milana Uhdeho nejprve lakonicky přiznává, že přijatelné vymezení termínu v našich i zahraničních slovníkových příručkách chybí, poté se přiklání k tezi, že modelové drama je žánrově synkretickým útvarem: „Hovoříme-li o české modelové hře 60. let, máme tedy na mysli soubor textů, jež bychom mohli s jistou dávkou zjednodušení označit jako parabolické satiry, jejichž dominantním tématem je vztah jedince a odlidštěného mechanismu, který jej touží zkonformovat a přizpůsobit. V groteskní nadsázce nám tyto texty prezentují obraz lidí »systemizovaných« na straně jedné, a lidí, kteří systemizaci více či méně vzdorují.“ (Šotkovská 2008: 11)

Citované vymezení pojmu navazuje zejména na již zmiňované dobové postřehy Zdeňka Hořínka, jenž charakterizoval sledovaný žánr v šedesátých letech v souvislosti s reflexí prvních jevištních uvedení českých her, jež byly kritikou označovány jako modelové. Když se v roce 1966 na stránkách časopisu *Divadlo* zamýšlel nad genezí a povahou české modelové dramatiky, vyslovil myšlenku,

že „dürrenmattovská metoda se u našich dramatiků úzce pojí s absurdní komikou“ a že cílem soudobé satirické tvorby není zesměšnění konkrétních lidských nectností a chyb, jak tomu bylo ve starších hrách, nýbrž že v této dramatice jde o demonstraci „jistých deformací uvnitř společenských systémů, institucí, mechanismů“, jejímž prostředkem je parabolický model neboli „divadelní mikrosvět, jehož umělá realita je k realitě společenské ve vztahu volné, značně hyperbolizované analogie“ (Hořínek 1966a: 3).

Autor tohoto postřehu zaregistroval, že v českém kontextu dramatické modelování společenských problémů často přerůstá v satiru, tedy ve výpovědi provokativně zpochybňující konvenční, komunistickou ideologii předem dané interpretace aktuálního světa. Zatímco satirická hra staršího typu používá jako prostředek demaskování nějakou mimořádnou situaci, v níž se dostává na povrch to, co bylo přikryto společenskými konvencemi, česká modelová dramatika takové zdání pravděpodobnosti nepotřebuje, neboť vytváří situaci, v níž dramatické osoby reprezentující ideu, systém nebo instituci odhalují své myšlenky a záměry s odzbrojující samozřejmostí: „Naše modelová dramatika dosáhla zajímavých výsledků, povýšila satirické zobrazení odvahou domýšlet události a situace do nejkrajnějších důsledků; definitivně skoncovala s trapným komunálním vtipkováním, s »tepáním« vadných zámek, nesplachujících klozetů a kapajících vodovodů; vysvobodila český humor z křečí tzv. situační komiky a vyvedla jej ze zatuchlých koutů hospodských, pavlačových a ložnicových

do »reprezentativnějšího« prostoru; vyztužila české drama smyslem pro kompoziční a strukturální kázeň a řád; výrazně je intelektualizovala.“ (Ibid.: 5)

České problémové hry šedesátých let obsahují v menší či větší míře satirické prvky, především však *modelují* specifickými prostředky jistý problém, v tom smyslu o nich můžeme mluvit jako o dramatech modelových. Vedle toho dramatický problém dosahuje takové intenzity, že doslova nahrazuje dramatický konflikt, což je především důsledkem snahy relativizovat platné společenské normy. Záměr otevřít sémantiku dramatu různým výkladům a působit na recipienta relativisticky se v dramatech šedesátých let neprosazuje jen v „čisté“ formě problémové dramatiky, jíž se budeme dále věnovat, ale prorůstá v různé intenzitě rovněž do dalších typů dramatu. Zastavme se krátce u těchto tendencí, abychom pochopili, v čem se od problémové dramatiky odlišují a v čem naopak vytvářejí půdu pro její rozvoj.

2.3.2 Brechtovské drama

Ve snaze vyjádřit se k aktuálním problémům prostřednictvím originálního a nadčasového dramatického tvaru vstřebává české divadlo v průběhu šedesátých let nové inspirativní možnosti, jež mu skýtají trendy zahraniční dramatiky. Vedle již výše charakterizované modelové dramatiky tzv. dürrenmattovského typu měly na přelomu padesátých a šedesátých let nepopiratelný vliv také podněty epického divadla Bertolta Brechta (1898–1956). Již tento

slavný německý režisér, divadelní teoretik a dramatik vytváří ve svých hrách situace v podobě paraboly nebo alegorie skutečnosti, které autorovi slouží k ovlivňování vnímatelů i k jejich manipulování. Jakkoli „zcizování“ jako klíčový pojem Brechtovy poetiky upřednostňuje racionální, přemýšlivé vnímání literárního a divadelního díla před emocionálním vciťováním, jeho epické divadlo vyrůstá z poněkud odlišných principů než dramatická struktura her problémových. Cíl je ovšem podobný: opustit iluzivní předvádění skutečnosti a tematizovat divadelnost hry.

Brechtovy hry se v poválečném období na českém jevišti objevily dříve než problémová dramatika a na jeviště se v různé intenzitě opakovaně vracely, leč dobová atmosféra na počátku let šedesátých jim dodala na aktuálnosti, zvláště s ohledem na princip politicky útočného divadla, jež vytvářelo vyhocený protipól k dosud převládající dramatické iluzivní. Proslulé zcizovací efekty epického divadla přispívají nejen k tolikrát opakovanému a akcentovanému rušení iluzí, ale především poskytují příležitost pro zaujetí kritického postoje a hodnocení. Recipient je provokován k vlastním aktivním úvahám. Je přirozené, že k těmto úvahám nemusí docházet v průběhu čtení nebo vnímání dramatu, ale často až po recepci a s časovým odstupem. Vlna brechtovských inscenací vrcholila na počátku šedesátých let a týkala se téměř všech českých divadel, avšak jako svébytný dramaturgický program se brechtovské drama nejvýrazněji prosadilo zvláště v inspirativní atmosféře

činohry někdejšího Státního divadla v Brně, jejímž šéfem byl v té době režisér Miloš Hynšt a dramaturgem Bořivoj Srba.

Doslova na objednávku dramaturga Srby vznikla první uvedená hra⁹ již v té době uznávaného básníka a překladatele Ludvíka Kundery (1920–2010) *Totální kuropění* (1961). V textu s podtitulem „Divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzbandem“ se autor námětově opřel o vlastní zážitky z druhé světové války, kdy byl tzv. totálně nasazen jako dělník do skladu zbrojní továrny v Berlíně. Ústřední myšlenku hry tvoří konfrontace minulosti válečných let s Kunderovou současností, s počátkem let šedesátých, v nichž si generace autorových vrstevníků uvědomuje, že se proti své vůli stala bezděčným pomocníkem fašistického režimu. Kundera jako překladatel Brechta v sobě nezapřel chuť experimentovat s tvarem hry a dal jí podobu epického pásma o dvaceti obrazech, z nichž první a poslední mají podobu prologu a epilogu a jimi rámované obrazy jsou rozděleny do dvou dílů po devíti.

Zcizující efekty reprezentují songy, které v některých případech získávají charakter promluv k publiku, a dva konfrontační výstupy, při nichž herci vystupují z rolí a snaží se diváky vyprovokovat k vyslovení vlastního názoru. Divadlo se má doslova proměnit v „diskusní sál“ a samo představení v „besedu s diváky“, při níž je úkolem herců

9 Na základě objednávky dramaturga Bořivoje Srby pracoval Ludvík Kundera již od roku 1959 na hře *Nežert*, která však byla nakonec uvedena až rok po premiéře *Totálního kuropění* (Srba 2006: 260).

vyptávat se, co dosavadnímu průběhu hry říká mladá generace, která sama válku nezažila:

RUDOLF (zrychlí tempo): Hlásí se někdo? Jsou nějaké dotazy? (Ještě rychleji, takřka bez pauzy.) Nikdo, tak tedy jedeme dál.

PŘÍRUČÍ (zatahá herce za rukáv): Počkej, tamhle zved někdo ruku!

RUDOLF (nepříjemně dotčen): Prosím, prosím, co máte na mysli, pane, soudruhu, chlapče, občane, hochu, příteli, kamaráde... (získává čas)

MLADÍK (v přízemí, rozpačitě): Není mně jaksí jasné, jestli jste jaksí – jak bych to řekl –

RUDOLF: Aha, nerozlišujete dobře, kdo jsou kladní a kdo záporní hrdinové, že ano?

MLADÍK: Myslím – tak – spíš – hrdinové vůbec.

(Kundera 1961: 11)

Ačkoliv Kunderova hra obsahuje některé prvky, které ji sblíží s poetikou námi sledované dramatiky, zvláště v okamžiku hledání různých názorů na minulé chování generace čtyřicátníků, nesměřuje k ambicím problémového dramatu, ale vytváří značně ambivalentní dramatickou mozaiku, která má blízko k postupům Brechtova epického divadla, neboť – řečeno slovy dramaturga – „svým základním výstavbovým řešením hra v určitém směru připomíná Brechtovu hru *Strach a bída Třetí říše*“ (Srba 2006: 161).

Vedle přihlášení se k brechtovské dramatice však *Totální kuropění* hledá také možnosti nového poetického vyjadřování, což je patrné při druhé proměně jeviště a hlediště v debatní síň. Herci nejprve nechají diváky diskutovat o zvolené dramatické formě, poté přehrají stejný výstup v podobě, jak by jej ztvárnila komorní psychologická hra „čechovovského“ typu, a nakonec i způsobem, jak by se tématu zmocnila schematická socialisticko-realistická hra. S oběma způsoby jevištního ztvárnění tématu však autor záměrně polemizuje, přičemž obhajuje svůj přístup epického divadla.

Zatímco problémová dramatika dürrenmattovské inspirace spíše nenápadně přetváří realistické drama v model, drama brechtovské přichází s tvarově protikladnou koncepcí dramatu, v níž se prosazuje úsilí promluvit originální jevištní poetikou. Opozici vůči tradičním formám realistického znázornění společenských problémů vytváří v české dramatice šedesátých let vedle proudu brechtovského epického divadla neméně významná koncepce absurdního divadla a dramatu.

2.3.3 Absurdní drama

Absurdní dramatika pronikala do českého dramatu pozvolna a v několika etapách. Za první etapu lze považovat teoretické reflexe především francouzsky psané absurdní dramatiky v odborných časopisech (zvláště v *Divadle* a ve *Světové literatuře*) na konci padesátých let a v první polovině let šedesátých. Souběžně se však prvky absurdity

spontánně objevovaly i v některých domácích divadelních aktivitách, zejména těch, jejichž iniciátorem byl Ivan Vyskočil. Povědomí o světové absurdní dramatice bylo patrné v tvorbě téměř všech progresivních divadelních scén a autorských osobností tohoto období, leč míra těchto vlivů byla modifikována odlišnostmi inscenačních přístupů a poetikou jednotlivých dramatiků.

Rozhodující přelom nastal v letech 1963 a 1964, kdy na česká jeviště razantněji vstoupily absurdní hry francouzského dramatika rumunského původu Eugèna Ionesca, polského satirika Sławomira Mrożka, amerického spisovatele Edwarda Albeeho nebo dnes již klasického představitele absurdního dramatu, irského dramatika a prozaika Samuela Becketta. Mezi nejvýraznější české inscenace se zařadilo uvedení Albeeho hry *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* s titulem *Kdopak by se Kafky bál* (premiéra v roce 1963 v Divadle S. K. Neumanna)¹⁰ a zejména několik velmi úspěšných představení Divadla Na Zábřehách, které v průběhu roku 1964 představilo Ionescovy hry *Plešatá zpěvačka* a *Lekce* a Beckettovo *Čekání na Godota*. V polovině šedesátých let byly hry jmenovaných

¹⁰ Překlad názvu hry do češtiny byl motivován tím, že v domácím kontextu byl Franz Kafka známější než anglická autorka Virginia Woolfová. Příjmení německy píšícího pražského spisovatele si i běžný recipient snadno spojil s absurditou. Výraz „kafkárna“ ve významu absurdní situace nebo absurdní jednání používali již v šedesátých letech i lidé, kteří od Franze Kafky nikdy nic nepřečetli. Symbolizovalo totiž „něco, o čem všichni věděli, ale s čím se zkrátka nedalo nic dělat“ (srov. Procházková 2009).

představitelů světové absurdní dramatiky k dispozici také v knižních souborech vydávaných nakladatelstvím Orbis v edici *Divadlo*.

Edice *Divadlo*, v níž od roku 1961 do roku 1970 vyšlo celkem 121 svazků, se podílela na pronikání zásadních trendů moderní zahraniční tvorby do české dramatiky a pomáhala tak v úsilí našich divadelníků dohnat zpoždění z padesátých let a co nejrychleji srovnat krok s tehdejší stavem evropské a světové divadelní dramaturgie. Význam edice pro vzestup českého divadla šedesátých let je dobře patrný z nedávno publikované studie Jana Dvořáka, která vyšla jako součást brožury *Edice Divadlo 1961–1970*, přibližující historii knižnice převážně z pohledu výtvarného umění a knižního designu: „Hry domácích i zahraničních autorů vycházely v edici vesměs v prvním českém vydání, a lze říci, že společně s časopisem *Divadlo*, který na závěr každého čísla přinášel text divadelní hry, orbisovská edice prokazatelně přispívala k rozvoji divadla a k rozmachu české dramatiky 60. let.“ (Dvořák – Hůla 2014: 99)

Vymezení pojmu absurdní drama v naznačeném kontextu předpokládá, že z praktických důvodů pomineme některé dílčí projevy nesmyslu a nelogičnosti v různých divadelních formách a žánrech, neboť takové prvky lze vystopovat dávno před vlnou světové absurdní dramatiky padesátých a šedesátých let. Připomíná je ostatně velmi podrobně anglický divadelní teoretik a producent maďarského původu Martin Esslin ve své knize *The Theatre of the Absurd* (1961), když mapuje tradice absurdity v širokém záběru od mimického

divadla antiky přes středověké klauny až po historii a projev komedie dell'arte. Díky Esslinově knize se zvláště pak v anglofonních zemích ujal termín *divadlo absurdity*, který je vlastně doslovným překladem jejího titulu, zatímco u nás – nejen díky českému předkladu této knihy – spíše zdomácněly termíny *absurdní drama*, případně *absurdní divadlo*. V návaznosti na existenciální filozofii, k níž sledované pojetí dramatu ideově odkazuje, autor zdůraznil, že absurdní divadlo odmítá diskutovat o absurditě lidské existence, neboť ji znázorňuje pouze jako prostý fakt konkrétními scénickými obrazy: „Neukazuje obecnstvu ani sociální skutečnosti, ani politické příklady, nýbrž mu předvádí obraz rozloženého světa, v němž není jednotícího principu, smyslu a cíle – obraz absurdního vesmíru.“ (Esslin 1966: 57)

Absurdita v Esslinově pojetí dramatu odráží absenci běžného řádu světa, jenž již není ovládán racionálními principy ani nadpozemskou vůlí Boha. Tento řád je spíše neřád, neboť jeho pravidla jsou určována nesmyslnými dohodami postav a jejich nepředvídatelným chováním. Jestliže absurdní dramatika reflektuje tento neřád, nemůže svou povahou inspirovat recipienta ke kritickému postoji k sociální skutečnosti nebo politice, jak to ještě očekává Brecht, ani mu nechce ukázat různé a stejně oprávněné možnosti řešení situace, jak to požaduje problémová dramatika.

Absence jednotícího principu v tomto typu dramatiky se podle Esslina projevuje mnoha postupy, konkrétně pak tím, že absurdní divadlo opomíjí běžnou charakteristiku postav, jež neprožívají „osudy ani dobrodružství“, a především

radikálně znehodnocuje jazyk, který v banálních slovech ztrácí svou dorozumívací funkci. Důležitější než slova jsou právě viditelné a konkrétní jevištní obrazy. Pod vlivem teorie divadla absurdity – a především světové absurdní dramatiky na repertoáru našich divadel – vznikají pak také v českém prostředí původní hry nesené pocitem životní absurdity a hry objevující devalvaci a deformaci jazyka, jenž je ovládán frázemi a jazykovými stereotypy.

Zájem o absurdní momenty lidského bytí a groteskní hru se smyslem nesmyslu lze vypočítat v tvorbě dramatika, herce a režiséra Ivana Vyskočila, a to již v období jeho prvních textů a povídek, které prezentoval v rámci tzv. text-appealů¹¹ v divadle Reduta. V Divadle Na Zábradlí¹², u jehož zrodu v roce 1958 stál a v jehož čele působil jako umělecký vedoucí až do roku 1962, pak byla orientace na absurdní dramaturgii programová, což dokazoval režisér a umělecký vedoucí Jan Grossman a především kmenový autor divadla Václav Havel (1936–2011). V Divadle Na Zábradlí uvedl v průběhu šedesátých let hry *Zahradní slavnost* (1964, premiéra 1963), *Vyrozumění* (1965) a *Ztížená*

11 Termín „text-appeal“ vymyslel Vyskočil podle anglického výrazu „sex-appeal“. Zatímco původní slovo označuje pohlavní přitažlivost, „text-appeal“ měl vyjadřovat „přitažlivost textu“, jenž je základem specifické scénické realizace. Ambicí autorů, kteří sami četli své texty, bylo „přitáhnout“ publikum ke spolupráci.

12 Pravidla českého pravopisu žádají z hlediska velkých písmen název „Divadlo Na Zábradlí“, ačkoliv sama instituce zůstává u pravopisně staršího názvu Divadlo Na zábradlí.

možnost soustředění (1968), které předvádějí absurdní mechanismy rozkládající lidskou identitu nejen v rovině tematické, ale i jazykové a kompoziční.

Své kmenové dramatiky, v jejichž tvorbě nalezneme inspiraci prvky a postupy absurdního divadla, však měly i některé další scény. V Divadle československé armády (od roku 1965 přejmenovaném na Divadlo na Vinohradech) byly poprvé uvedeny satirické absurdity Ivana Klímy *Zámek* (1964) a *Porota* (1968, premiéra 1969) a také krutá hra s tématem manipulace *August August, august* (1967) z pera Pavla Kohouta. Absurdní hry a grotesky vznikaly ve specifickém prostředí Činoherního klubu, scény, jež postupně vykrytalizovala do podoby divadla založeného na originálním režijním uchopení předlohy a na výrazných hereckých osobnostech. Ladislav Smoček uvedl v Činoherním klubu dramata *Piknik* (1966, premiéra 1965), *Bludiště* (1966) a *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (1966), jejichž společným rysem jsou především paradoxy lidského jednání v napjatých podmínkách uzavřeného a nebezpečného prostředí. Téma malého člověka v krizové situaci vymezené stísnujícím prostorem zpracovala i Alena Vostrá ve hrách *Na koho to slovo padne* (1967, premiéra 1966) a *Na ostří nože* (1969, premiéra 1968).

Hry jmenovaných představitelů české absurdní dramatiky odrážejí dobovou snahu nevytvářet mimetické obrazy reality, ale vyjadřovat se k současnosti prostřednictvím dramatických modelů, které v hyperbole podávají autorovo vnímání života a společnosti. Rovněž pro tyto

hry někdy odborná literatura používá označení modelové drama. S ohledem na terminologickou přesnost je třeba si uvědomit, že v těchto případech nejde o synonymum k termínu absurdní drama. Pojmy model a absurdita jsou odlišné, oba však lze při popisu české absurdní dramatiky adekvátně použít. Zatímco výraz model v dobovém pojetí souvisí s odmítáním dramatického tvaru jako přímočarého odrazu reality, pojem absurdita vyjadřuje spíše vzpouru vůči socialistické představě řádu, jenž určuje život a jednání jednotlivců.

Ke komplementárnímu výkladu obou pojmů se v novější teoretické literatuře hlásí olomoucká literární vědkyně Alena Štěrbová, která označuje dramata Václava Havla jako hry absurdní a současně jako hry modelové. Vede ji k tomu její specifické pojetí modelu: „Vycházíme [...] z pojetí modelu jako určitého typového zjednodušení (logické konstrukce) konkrétního jevu, kterým se autor zabývá. Zvýrazněním některých příznaků a vlastností jevu takto autor percipientovi nabízí možnost nejen pochopení tohoto jevu, ale i poznání autorova vztahu k modelově zobrazené skutečnosti. Vytvoření modelu dramatické postavy, dramatické situace, vztahu dramatických postav nebo dramatického konfliktu je z pozice autora textu záležitostí výlučně racionální, nepředpokládá intuitivní autorský postup.“ (Štěrbová 2002: 85)

Pojmenování Havlových her jako her modelových souvisí s tím, že Štěrbová akcentuje racionální povahu autorské intence a logickou konstrukci modelového zobrazení.

Havel podle ní představuje jako tvůrce divadelních her až výlučný autorský typ s tzv. racionální koncepcí tvorby, jejímž výsledkem jsou modely postav a modely situací. Srovnáme-li toto pojetí s formou problémového dramatu, k němuž obrátíme pozornost v následujících kapitolách, můžeme již nyní předeslat, že české problémové drama nevyklučuje ani přístup intuitivní a experimentální, v němž logika a racionální konstruování ustupují do pozadí a jsou nahrazeny tvůrčí originalitou a asociativností.

S proudem absurdní dramatiky byla Havlova tvorba spojována již po jevištním uvedení *Zahradní slavnosti* v Divadle Na Zábradlí (1963) a v souvislosti s prvním vydáním hry v roce 1964. Redakční anotace na obálce této edice v nakladatelství Orbis hovoří o druhovém zařazení hry jednoznačně: „*Zahradní slavnost* je první původní česká hra, která je označována za absurdní divadlo. Autor v ní dovedl do krajnosti svou představu o absolutní vládě fráze a byrokratismu ve vztazích lidí.“ (Havel 1964) Jan Grossman v doslovu k tomuto vydání uvedené kontextové zařazení Havlovy hry ještě podtrhuje, když ji srovnává s tvorbou západních absurdních dramatiků a upozorňuje, že v domácím prostředí jde o mimořádnou událost, neboť s absurdním dramatem se české divadlo setkává opožděně a po mnoha letech, kdy byl tento směr u nás na černé listině: „Po zveřejnění vzbudila *Zahradní slavnost* mimořádný ohlas u naší i zahraniční kritiky, už proto, že je celou svou strukturou značně ojedinělá v kontextu soudobé české dramatiky.“ (Grossman 1964: 59)

Jestliže jsme uvedli, že pro dramatiky Václava Havla lze adekvátně využít pojmy model i absurdita, je třeba ještě upřesnit, že pojem problémová hra s jeho tvorbou nespojujeme. Havlovy hry šedesátých let stavějí fikční svět, v němž nad individualitou a mravními kritérii dominuje obratná manipulace se slovy, neboť dorozumivací funkce jazyka je zde destruována a řeč se mění na tok frází a floskulí. Jakkoli promluvy postav mají formální podobu logických argumentů, jejich informační a věcná hodnota je mizivá, neboť se stávají součástí společenského mechanismu, v němž bezobsažnost je zárukou úspěchu. Havlovy hry primárně nevytvářejí problémová podobenství, v nichž jde o reflexi stavu a jeho slovní pojmenování, ale spíše směřují k metajazykové a metaliterární hře s dobovými citáty, frázemi a aluzemi.

V současné literární a divadelní vědě se s pojmem model spojují také hry některých dalších zástupců české absurdní dramatiky, o nichž jsme se již zmiňovali. Patří mezi ně kupříkladu Ivan Klíma (1931), který byl ve své tvorbě ovlivněn nejen absurdním dramatem a fenoménem absurdity v tvorbě světových existencialistů, ale také modelovým dramatem Dürrenmattovým. Když se Eva Formánková před časem pokoušela o charakteristiku Klímovy dramatiky šedesátých let, považovala pojmy model a modelovost za zásadní: „Základním rysem Klímových her jsou jakési obecné modely světa, které jsou tvořeny, racionálně zkonstruovány ze zjednodušených prvků skutečnosti, vytržených z původních souvislostí a složených do souvislostí

nových, metodou domýšlení dovedených ad absurdum. Klímovy hry z 60. let jsou založeny na jedné ústřední situaci – vztahu postavy a mechanismu.“ (Formánková 2000: 352) Tato stručná charakteristika rovněž upozorňuje, že výstavba divadelní hry šedesátých let může být založena také na jednom modelovém prvku, konkrétně na vztahu dramatické postavy k blíže neurčenému, leč všemohoucím mechanismu, jenž je v Klímových hrách zastoupen vyšší mocí, zpravidla institucí.

Ačkoliv některé Klímovy hry ještě využívají postupů politické satiry, je zřejmé, že velmi výrazně posunují poetiku české „hry ze současnosti“ k dramatice modelového podobenství. Tuto tendenci můžeme ilustrovat alespoň letným srovnáním dvou her Ivana Klímy z poloviny a z konce šedesátých let. Autorova dramatická prvotina *Zámek* prozrazuje inspiraci u Franze Kafky, jehož tvorba se ve hře připomíná množstvím konkrétních aluzí. Řadí se k nim nejen název hry, jméno a sociální původ hlavního aktéra („syn zeměměřiče Josef Kán“), ale i využití kafkovského tématu prázdného a odcizeného světa. Josef Kán přichází na Zámek právě ve chvíli, kdy jeden z jeho prominentních obyvatel za záhadných okolností zemřel. Josef se stává nedobrovolným detektivem, jenž postupně zjišťuje, že mladý profesor Ilja nezemřel na infarkt v důsledku přepracování, ale byl zavražděn. V očích obyvatel Zámku se Josef stává Iljovým nástupcem, neboť jeho jinakost ostatní provokuje.

Ani zahájení oficiálního vyšetřování profesorova úmrtí nepřináší naději, neboť po odhalení, že na Iljově

zavraždění se museli podílet všichni přítomní, se Josef nutně stává další obětí. Zámek tak představuje v Klímově hře absurdní, před světem uzavřenou instituci, která měla podle kdysi platných regulí sloužit jako inspirativní tvůrčí prostředí, ve skutečnosti však jen rafinovaně maskuje prázdnotu a nečinnost svých obyvatel. Nebezpečný je pro ni každý, kdo – jako Josef Kán – přichází s úmyslem opravdu pracovat a tuto mystifikaci prohlédne. Satirický rozměr hry podtrhuje jednak paradoxní rozuzlení, které napovídá, že elitářská skupina je ochotna chránit si své pohodlí za každou cenu, jednak samo dějiště, neboť nápadně připomíná zámek na Dobříši, který byl tehdy nechvalně proslulým sídlem Svazu československých spisovatelů.

Posun od politické satiry k prvkům modelové hry je patrný v Klímově hře *Porota*. Téma bezvýchodnosti z krizového stavu zasadil dramatik do atraktivního prostředí soudu, které známe již z problémové dramatiky meziválečného období. O vině a trestu muže obžalovaného z vraždy své snoubenky rozhoduje pětičlenná porota, v níž zasedají soudci z lidu (Archivář, Inženýr, Kapitán, Mlékařka, Holič), prezentovaní předsedou senátu jako nezaujatí a nezávislí. Za vnější formou regulérního soudního přelíčení se skrývá vykonstruovaný proces, jehož atmosféra evokuje jak skutečné politické procesy padesátých let, tak i tematické ovzduší Kafkových próz nebo erbovních děl světové absurdní dramatiky. Rozhodování členů poroty ovlivňují nejen jejich charakterové vlastnosti, ale i životní zkušenosti, profese a v neposlední řadě také obavy před vlastním osudem.

Zatímco Archivář opakovaně upozorňuje na absenci šestého soudce a varovně připomíná, že „v dějinách většina popravených byla nevinná“, Mlékařka zohledňuje vpravdě lidové názory svých zákaznic a zakomplexovaný Holič dokonce vnímá členství v porotě jako důkaz vlastní důležitosti.

V průběhu emočně vypjaté porady, kterou neustále přerušují kontrolní vstupy despotického Předsedy, se ukazuje, že instituce soudu je nebezpečná a zmanipulovaná, neboť šestý člen poroty byl zatčen a obžalovaný bez rozsudku popraven. Při následujícím rozhodování poroty tedy již nejde o záchranu lidského života, nýbrž o morální problém: ačkoliv mají porotci pochybnosti o vině obžalovaného, čtyři z nich pod tíhou Předsedových pseudoargumentů nakonec vysloví „vinen“. Nátlaku odolá pouze Archivář, který označí popraveného jako nevinného, ačkoliv si uvědomuje bezvýchodnost absurdní situace a v závěrečném monologu rozvíjí obžalobu světa, v němž nelze dosáhnout spravedlnosti:

ARCHIVÁŘ: Nepřidělujeme si přece role, řídíme se všichni zákony, které jsme nevytvořili a odpovídáme na otázky, které jsme nepoložili! (Usedá na lavici) A co já? Co teď já? Kam mám jít? Domů? (Vstane, zoufale) Vrací se porotce, který pomohl vytvořit představu toho nejodvislejšího sboru! Který se odvážil volat: Zavražděný není vrah, která tak vážně a odpovědně rokoval o vině nevinného, že si nevšiml, jak hraje svoji roli nad mrtvolou. A dívají se. Svět se dívá. Odvěký sen lidstva (Pousměje se) – spravedlnost... (Posadí se,

dá hlavu do dlaní, po chvíli vzhledne, vášnivě)
A skuteční vrazi se dál procházejí mezi námi.
(Váhá). Odvážit se tak jednou, aspoň jednou
položít své vlastní otázky...

(Klíma 1968: 61)

Již dobová kritika si uvědomovala, že výjimečnost hry vytváří soustředění autora na popis individuálního chování zmanipulovaných členů soudního sboru: „Klíмова pozornost se soustřeďuje na manipulovanost soudního procesu, který je zřejmě řízen silami, jež pracují v skrytu a navenek jsou představeny urputným žalobcem a předsedou soudu, kteří neustále ovlivňují rozhodování poroty.“ (Smetana 1969: 3) Zároveň – zvláště s ohledem na politickou situaci roku 1969, v němž se společnost vyrovnávala s opuštěním obrodného procesu – oceňovala odvalu, s níž dramatik zdůrazňoval, že ani pod tlakem systému nelze ztratit víru v soudnost, ve zdravý rozum a v právo na pravdu: „Jestli má tato hra katarzi, pak ji má v tomto náhle zjitřeném, stále živém a nepomíjivém vědomí, že nelze žít v nepravdě.“ (Machonin 1969: 8) Schopnost hájit pravdu i za cenu vlastního ohrožení prokazuje ve hře postava Archiváře. Ačkoliv jeho rozhodnutí hlasovat proti rezignované většině nemůže zvrátit verdikt poroty, pokusí se zachovat si morální integritu a právo na vyjádření vlastního názoru.

Obě Klímovy hry z šedesátých let využívají principy, jež známe rovněž z modelové dramatiky durrenmatovského typu, ale svým základním založením mají blíže

k absurdnímu dramatu. K principům problémové hry se nejvíce přiklání *Porota*, neboť naplňuje některé rysy dramatiky, kterou jsme takto pojmenovali: hra je situována do symptomatického prostředí soudu, porotci posuzují vinu a nevinu obžalovaného, takřka detektivní příběh evokuje znaky faktického pátrání po pravdě. Skutečnost, že v tomto případě jde spíše o absurdní grotesku než o hru problémovou, si uvědomíme již v průběhu prvního dějství, nejvíce však v jeho konci, kdy zřízenci přivázejí na jeviště tělo obžalovaného na márách a porotci s hrůzou zjišťují, že mají rokovat o vině nebo nevině člověka, který již byl popraven. Dramatik v tomto okamžiku definitivně láme výstavbu své hry na stranu absurdity, neboť neotevřává prostor pro skutečnou výměnu názorů, ale nechává Archiváře poznat marnost svého údělu. Pátrání po pravdě ztrácí smysl se zjištěním, že je předem známa: Archivářův pokus o relevantní diskusi nahrazuje nesmyslné tlachání o banalitách; dialog soudců z lidu ovládají groteskní fráze, zdůrazňující mechanickou odlidštěnou řeči i myšlení.

Pozoruhodná Klímova hra vyniká budováním napětí, které tak obdivujeme v problémové dramatice meziválečného období i v modelových hrách Dürrenmattových. Vzpomeneme-li na Stehlíkovu hru *Konečně marná sobota*, jež se v první polovině šedesátých let pokusila ztvárnit modelovou diskusi „osmi rozhněvaných žen“, jde Klímova *Porota* ve snaze o objektivní disputaci nad problémem podstatně dál. S trochou nadsázky lze dokonce konstatovat, že v tomto úsilí se rovněž fakticky přiblížila intenci

scénáře zmiňovaného filmu *Dvanáct rozhněvaných mužů*. Ani věhlasný filmový scénář totiž naklade důraz na odhalení pravdy o vině obžalovaného, nýbrž směřuje spíše k obecnější úvaze o možnostech jedince hájit své názory ve stresové situaci a o zodpovědnosti za veřejně vyslovené výroky. Klímova *Porota* tak sice nepřinesla plnohodnotnou názorovou rozpravu „pěti rozhněvaných soudců“, ale ukázala, že cesta k vyhrocování morálních problémů byla ve druhé polovině šedesátých let již otevřena.

* * *

Jestliže jsme v této kapitole zmínili některé další žánry dramatiky šedesátých let, které s námi sledovaným žánrem souvisejí jen částečně, nebo dokonce k němu někdy vytvářejí tvarový protipól, nebylo naší snahou původně definovaný žánr problémové dramatiky relativizovat, ale přesněji vymezit okruh jeho působení. Dalším cílem bylo ukázat, že dramatické modelování nabývalo u nás v šedesátých letech různých podob, přičemž drama *brechtovské*, *absurdní* i *problémové* představují typy, jež nestojí proti sobě, ale naopak se prostupují a doplňují. Každý z těchto typů dramatu lze označit nadřazeným pojmem *modelová dramatika* a každý z nich svým způsobem zpochybňuje normy socialistického realismu.

Zvláštní pozornost jsme pak věnovali přívlastkům „modelový“ a „absurdní“, jež se v dobové publicistice i v pozdějších pracích odborných vzájemně zaměňují, nelze je však chápat jako vyjádření téhož. Česká absurdní

dramatika pouze dostala příležitost – vzhledem k době svého konstituování – využívat některé postupy osvědčené dürrenmattovské metody a současně propojovat modelové zobrazení s absurdní komikou. Zatímco česká absurdní dramatika tak může být zároveň „modelová“, problémová hra šedesátých let nemůže – a z povahy své žánrové intence ani nechce – být absurdní. Spíše než ke grotesknímu vyhocování dramatických situací a k evokaci pocitů nesignifikančnosti lidského bytí směřuje k filozofizujícím a k úvahovým promluvám. Vznikají tak hry, které svět vnímají a vyjadřují jako paradox. Hrdinové těchto dramát bývají autory postaveni před nutnost řešit problém, přemýšlet o sobě samém, o hranicích své svobody a o svém místě ve společenském mechanismu. Obdobně jako postavy absurdních dramát tomuto mechanismu zpravidla podléhají, na rozdíl od nich však tuto svou situaci reflektují a snaží se ji pojmenovat.

3. **PROBLÉMOVÁ DRAMATIKA V INTERPRETACÍCH**

Ve snaze vyjádřit svůj kritický postoj k současnosti se česká problémová dramatika šedesátých let obrací k formě apokryfních podobenství využívajících historických paralel a literárních parafrází. Jde o specifickou a do značné míry charakteristickou vlastnost tohoto typu původní dramatické tvorby, jež souvisí se skutečností, že dramatik počítá se znalostí parafrázovaného díla u svých adresátů a již existující východiska nově problematizuje. Autoři se neomezují jen na doslovné a přiznané citace, ale využívají možností hypertextuality v tom smyslu, jak jsme ji vymezili v metodologické kapitole: hypotext je přepsán a přetvořen do podoby hypertextu, jenž má při zachování principu nápodoby charakter nového a umělecky svébytného díla.

Divadelní hry k interpretacím byly zvoleny právě takovým způsobem, aby reprezentovaly různé možnosti

hypertextuality v problémové dramatice šedesátých let: od parafráze biblického (novozákonního i starozákonního) motivu přes využití známých historických událostí až po modifikaci shakespearovské nebo antické tragédie. Jde většinou o specifické literární útvary se znaky apokryfů, jež předpokládají znalost motivu u širokého spektra recipientů a význam tohoto motivu záhy přehodnocují z nového úhlu pohledu. Ačkoliv jádro povědomého příběhu je zachováno, mění se zásadně jeho pointa, což vyvolává u recipienta dojem překvapení a aktivizuje schopnosti jeho vnímání. Významové napětí vzniká nejen v poměru dramatického textu k životní realitě, ale i ve vztahu ke konvenční představě o parafrázovaném díle. Typické příklady takových dramatických textů nacházíme v tvorbě Oldřicha Daňka, Miloše Rejnuše, Václava Renče, Zdeňka Mahlera, Milana Uhdeho nebo Vítězslava Gardavského.

3.1 Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko: podobenství o paradoxech viny a zodpovědnosti

Vlastní analýzy problémových her šedesátých let 20. století zahájíme rozborem vybrané divadelní hry dramatika, prozaika a scenáristy Oldřicha Daňka (1927–2000). Daněk se k formě problémového podobenství ve své literární tvorbě opakovaně vracel, přičemž jej vždy zajímaly především otázky vztahu jedince ke společnosti a téma mravní odpovědnosti člověka před sebou samým. Ještě v duchu ideologie

padesátých let napsal hru *Pohled do očí* (1961, premiéra 1959) s podtitulem „Včerejškem zkomplikovaná moralita z dneška o třech dějstvích“. Otevřel zde téma generační diskuse nad otázkou, zda má kdokoliv z mladých současníků právo podívat se do očí předkům, kteří „v nejtěžších zkouškách dali pro socialismus vše, co měli“. Vysokou morální autoritu zosobňuje postava revolucionáře a komunisty, který bojoval proti mezinárodnímu fašismu nejprve ve Španělsku a nakonec zahynul v koncentračním táboře.

Na počátku šedesátých let, kdy Daněk působil jako scenárista, dramaturg a režisér ve Filmovém studiu Barrandov a měl již na svém kontě deset divadelních her a pět realizovaných filmových scénářů, se nechal inspirovat antickým mýtem ve hře *Sklenka krétského vína* (1960, premiéra 1959), v níž zpracoval legendu o Prométheovi jako apokryfní podobenství o síle nepatetické lidské oběti. K tradicím křesťanského mýtu obrátil svou pozornost v polovině šedesátých let ve hře *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* s podtitulem „Příběh o třetí sedm druhé kohorty královské gardy z roku nula“, jež byla poprvé uvedena v pražském Divadle E. F. Buriana 14. ledna 1966 v autorově režii.

Pro výstavbu problémové situace v dürrenmattovském duchu si tvůrce vybral dějový motiv z *Evangelia podle Matouše*, konkrétně situaci bezprostředně po narození Ježíše Krista, kdy judský král Herodes rozkáže povraždit v Betlémě a jeho okolí všechny chlapce ve věku do dvou let. Děj rafinovaně rozvíjeného dramatu je tak zasazen „do roku nula“ a časově je rámován událostmi jedné noci,

během níž se narodil Ježíš Kristus, avšak současně došlo i k pověstnému betlémskému vraždění. Hlavními aktéry Daňkovy hry však nejsou osobnosti známé z biblického vyprávění, nýbrž naopak prostí vojáci, jejichž úkolem je hrůzný rozkaz vykonat. Sedm členů královské gardy řeší obtížné morální dilema: buď vraždění nevinů odmítanou a ohrozí tak vlastní budoucnost, nebo splní vojenskou povinnost za cenu ztráty vlastní důstojnosti. Tím, že se jednotka rozhodne pro druhou variantu, však její problém nekončí. Po zprávách o popravách a z nich plynoucího pobouření betlémského obyvatelstva se Herodes zděsí vlastního činu a „padne mrtev k zemi“¹³. Pod dojmem betlémského zločinu se velení gardy rozhodne popravit následníka trůnu a provolat královnou Judeje vzdálenou Herodesovu praneteř, dosavadní princeznu. Po nástupu nové panovnice je jednotka postavena před soud a má být paradoxně potrestána za to, že „provedla strašlivý rozkaz s nadšením a neúměrnou krutostí“.

Syžetová výstavba Daňkovy hry využívá chronologické kompozice, v níž se během šesti obrazů (symetricky rozdělených do dvou dějství) stupňuje napětí a zásadní historické a mytologické okamžiky sledujeme především pohledem tzv. malých lidí. V pečlivě budované expozici,

¹³ Herodes Veliký byl skutečně králem Judeje a do dějin se mj. zapsal tím, že nechal přestavět Jeruzalémský chrám. Krutý způsob vlády se zřejmě přenesl do biblické tradice, která mu přisuzuje tzv. betlémský masakr, ačkoliv zemřel pravděpodobně již v roce 4 před Kristovým narozením.

jež se odehrává v ubikaci mužstva v Herodesových kasárnách, se představují jednotliví členové žoldnéřské sedmy v poněkud choulostivé situaci. Nacházejí se právě ve společnosti dvou pozvaných a do kasáren tajně propašovaných prostitutek. Jde o matku s dcerou, jejichž posláním je poskytnout mužské sestavě rozptýlení před další vojenskou akcí. Zatímco dcera je útlé děvčátko, které vypadá vylekaně a nezkušeně, matka bere otěže jednání do svých rukou a hned v úvodu vytváří uvolněnou atmosféru zpěvem písně „Možná jsi žebrák“, v níž není nouze o milostné motivy a emocionálně vypjaté pasáže dodávající mužské posádce potřebnou kuráž:

MATKA (zpívá):

Možná jsi mladý,
možná máš ideály,
však kvůli ženským padaly i vlády
a ideál, takovej ideál,
byť byl i trochu starý,
má ještě kypré tvary,
možná jsi mladý,
možná máš ideály,
tak co kdybych jím jednou byla já!
A tak pojd' a nebuď líný
a neboj se života,
nepůjdeš ty, půjde jiný,
půjde celá kohorta.

(Daněk 1966: 13)

Podle některých interpretů je právě tato pasáž vstupního songu zásadně důležitá pro adekvátní výklad Daňkova dramatického podobenství (srov. Štěrbová 2004: 30), neboť obsahuje mnohoznačný verš („nepůjdeš ty, půjde jiný“), který odkazuje nejen k významům cynicky erotickým, nýbrž předznamenává budoucí argumentaci těch vojáků, kteří se jednoznačně vyslovují pro splnění rozkazu. Jejich uvažování v této složité situaci se řídí pragmatickým úsudkem, že pokud příkaz neprovede třetí sedma druhé kohorty, jistě se najde jiná jednotka, jež špinavou práci za tučný žold ráda vykoná. Společná píseň prostitutek však nemá jen náznakově anticipovat případné další dějové motivy, nýbrž zcela konkrétně dokládá charakteristiku protagonistů. Jde o obyčejné žoldněře, v nichž je plno síly a „možná i ideálů“, leč vnější okolnosti ohrožení života je nutí zaměřit se na přízemní a k okamžitému efektu vedoucí lidské priority: dobře se najíst, dobře se napít, vydělat peníze a volný čas v kasárnách strávit ve společnosti ke všemu ochotných krasavic.

Plebejský původ žoldněřů je zdůrazněn charakterizační funkcí jejich tzv. mluvících jmen. Zatímco ostatní mužské postavy dramatu jsou pojmenovány většinou jen podle své společenské funkce (Kněz, Důstojník, Voják, Soudce), vojáci královské gardy jsou charakterizováni výraznou přezdívkou nebo obrazným pojmenováním. Toto pojmenování nejčastěji vystihuje vnější podobu, vlastnosti či původ svého nositele (Zrzek, Hlavoun, Pupkáč, Pišišvor, Námořník), avšak někdy také dost hanlivě a ironicky

připomíná bezvýchodnost jeho životního údělu (Zupák je nejdéle sloužící poddůstojník, Vlčák se neúčastní zábavy, ale musí hlídat dveře) nebo se dostává do přímého kontrastu s chováním postavy (Šlechtic se snaží o květnatou mluvu, avšak jeho přízemní chování prozrazují hned v úvodu skvrny, které mu na šatech zůstaly po obědě).

Do slibně se rozvíjející zábavy, v níž vojáky poznáváme, přichází příkaz k nočním popravám. Rafinovanost a hrůznost této zápletky je v tom, že jednotka zpočátku nemá informace o stáří odsouzenců na smrt. Ještě na konci prvního obrazu jsou všichni její členové ochotni splnit rozkaz, neboť se právem domnívají, že jde o běžný úkol, jehož cílem je likvidace zločinců. Paradoxnost celé situace dokresluje skutečnost, že jednotka dostává od velení zásadně písemné rozkazy, ačkoliv pouze dva její členové umějí číst.

Druhý obraz začíná rozmluvou Důstojníka a Princezny, v níž oba vzpomínají na společně prožitou noc a pohrávají si s možností, že ji dnes zopakují. Jde o drobnou dějovou odbočku, jejíž význam není v průběhu hry zcela rozveden, ačkoliv motiv vzájemného koketování obou protagonistů se ještě několikrát vrací. Milostné námluvy záhy ukončí klepání na dveře, po němž vstupuje nový vojenský duchovní a žádá podrobnější informace k nočním popravám, při nichž má svou kněžskou službou asistovat. Je zřejmé, že Důstojník má již od toho prvního setkání důvody Kněze nenávidět. Jednak páter narušil jeho záměr strávit noc s Princeznou, jednak jde o vetřelce neznalého zdejších poměrů, jemuž bude nutné předávat citlivé informace

a pravděpodobně i odpovídat na nepříjemné otázky. Teprve nyní z úst Důstojníka – a je podstatné, že i za přítomnosti Princezny, pozdější Královny – zaznívají hrůzná slova o tom, že „delikventi“ jsou staří pouhý jeden den, neboť jde o čtyřicet židovských novorozeňat. Princezna je zprávou znechucena a ještě než demonstrativně a s jistou zhrzeností opustí scénu, dušuje se, že sama by v případě převzetí moci nikdy popravy nedovolila. Následuje pozoruhodná výměna názorů mezi Knězem a Důstojníkem, jejíž zobecňující přesah je možné (s jistou dávkou zjednodušení) vyjádřit jako spor mezi vírou a rozumem, mezi emocionální a racionální.

Jestliže Kněz v této takřka filozofické disputaci reprezentuje víru, je to především víra v dobro, neboť po celý čas věří, že králův rozkaz vyjadřuje nezbytnost ve vyšším zájmu. Ačkoliv jde o vzdělaného muže, nepotřebuje racionální argumenty a plně se ztotožňuje s vyšší vůlí, jíž vůbec není schopen podsouvat zlý úmysl. Naopak Důstojník je v Daňkově dramatu ten, kdo ví, a to nejen proto, že má podrobnější informace, ale i z toho důvodu, že přemýšlí pragmaticky. Jeho znalosti odpovídají epizodě, kterou obsahuje Matoušovo evangelium: Mudrci od východu se včera objevili u dvora a věstili, že se v noci narodí v Betlémě spasitel, jenž připraví krále o trůn. Herodes je poslal do Betléma, aby pátrali po dítěti, avšak oni se již nevrátili. Když to král zjistil, rozlít se a vydal rozkaz, aby všichni chlapi v Betlémě a okolí ve stáří do dvou let byli povražděni (srov. Mt 2,1-16). Z pohledu Důstojníka je od počátku

zřejmé, že jde o špinavou záležitost, on je však zvyklý právě akce tohoto typu řídit. Celou situaci vnímá tak, že musí chladnokrevně plnit příkazy krále, ať jsou jakékoliv. Diskuse obou vlivných mužů během druhého obrazu nemá charakter vedlejšího dějového motivu, spíše vytváří myšlenkový rámec pro následující konflikt ve vojenské partě: „Důstojník a Kněz jsou vyšší sortou vykonavatelů, jakými prostředníky mezi autoritou nahoře a posledními podřízenými dole. Vykonavatelství a příkazovatelství se spojuje v jejich funkčním postavení, které je právě pro svou rozpornost živnou půdou pro popření osobní odpovědnosti.“ (Hořínek 1966b: 58)

K avizovanému střetu mezi vojáky, v němž oba „příkazovatelé“ rozehrávají svou přesvědčovací taktiku, dochází až v průběhu třetího obrazu. Jednotka nejprve kolektivně odmítne pobít betlémské novorozence, poté čelí přímému nátlaku Kněze a Důstojníka, jejichž úkolem je ve svých funkcích a před zraky řadových pěšáků spojit síly a svorně – leč každý ze své pozice – přesvědčit vojáky o nutnosti splnění rozkazu. Zatímco Kněz argumentuje nutností podřídit se pokorně králově vůli, jež je nepochybně řízena jeho dobrotou a moudrostí, Důstojník volí pádnější důvody, když interpretuje chování vojínů jako vzpouru, která se v královské gardě zpravidla trestá šibenicí. Napětí pozvolna rozehrávaného konfliktu plyne z očekávání, že někdo z žoldněřů společné solidární rozhodnutí zradí.

Ve vrcholné fázi pádné výměny názorů nechá Důstojník nastoupit jednotku do řady a zavelí dva kroky

vpřed pro všechny, kteří chtějí splnit rozkaz a zachovat si tak život. Ačkoliv potenciálních odpadlíků je v partě nájemných zabijáků mnoho, nátlaku ze strany Důstojníka nakonec podlehne jako první Vlčák, tedy ten, jenž v mužském kolektivu dosud působil nenápadně a loajálně. Jeho dva kroky dopředu jsou zřejmě výsledkem vojínova pocitu méněcennosti a vykořeněnosti, avšak ve výstavbě syžetu se především stávají impulzem, jenž jednotnost skupiny naruší a v proudu Důstojníkovy naléhání ji i zviklává k pragmatickému rozhodnutí.

Ve vypjaté scéně rozhodování se mezi odpadlíky nakonec nepřipojí jen dva aktéři: Zupák, jenž je jako poddůstojník postaven mimo řadu z principu Důstojníkem, a Pišišvor, člověk malého vzrůstu, ale i malého charakteru, jenž je zvyklý se krčit před ostatními. V tomto rozhodném okamžiku vzdoruje především ze strachu o sebe sama:

PIŠIŠVOR: Pane důstojníku...

DŮSTOJNÍK (popadne ho za límec a zvedne): Dva kroky vpřed!

(Pišišvor opravdu prkenně udělá dva kroky a najednou se popadne za břicho, otočí se, uteče mezi palandy, vidíme jenom jeho záda, zachvívající se v křečích. Důstojník se na to chvíli dívá, Kněz zašel mezi palandy k Pišišvorovi blíž... a pak se Důstojník obrátí ke skupince.)

DŮSTOJNÍK: Zupák, ber si to na povel, odchod k splnění rozkazu, bez Pišišvora.

(Zupák dost mátožně vstává.)

ZRZEK: Co se mu stane, pane důstojníku?

DŮSTOJNÍK: Komu?

ZRZEK: Rozhodli jsme se všichni – a on jediný vydržel. My musíme vědět, co se mu stane!

DŮSTOJNÍK: On vydržel tak, že támhle blije. Takže to za něj musí vzít kamarádi s lepším žaludkem. Vráti se do trestňáku, to je všecko, když vás to uklidní. Jestli to ovšem nerozkecáte, co se tu dělo. Tak co je, Zupák.

ZUPÁK (dost mdle): Vztyk! Vřad!

(Četa, kromě Pišišvora, se zvolna řadí.)

Pane důstojníku, poddůstojník třetí sedmy druhé kohorty královské gardy Jeho Veličenstva žádá, aby byl zbaven hodnosti, protože odmítl velet svěřené akci!

(Daněk 1966: 45)

Zupákovo odmítnutí velet v této konkrétní situaci sice vyznívá jako akt hrdinství, avšak ke změně rozhodnutí jednotky nepřispívá. Důstojník jej na místě zbaví hodnosti a jmenuje poddůstojníkem Pišišvora. Akt rychlého a ukvapeného jmenování nového velitele má více sarkastických významů, než by se mohlo zdát. Velitelem akce se totiž během okamžiku stává člověk, který paradoxně neoplývá

muskulaturou ani statečností. Vojna jej naučila bát se a po třech těžkých letech strávených v tzv. trestním oddílu udělá vše, aby se tam nemusel vrátit. Zdráhá se sáhnout po meči, avšak velení akce v úloze poddůstojníka se zhostí prakticky bez výčitek. Sám Důstojník pak jmenováním nového poddůstojníka především chrání sám sebe, když se navenek zbavuje odpovědnosti a nemusí s vojáky do terénu.

Konflikt v závěru třetího obrazu končí tím, že Pišišvor s Důstojníkovou pomocí zavelí jednotce k odchodu, po němž na scéně zůstávají jen Důstojník a Zupák ve společnosti obou prodejných žen. Zatímco dosud obě prostitutky jen pasivně přihlížely vyhrocené výměně názorů, nyní – zřejmě i díky tomu, že se poměr mužů a žen na jevišti vyrovnal – obě vstupují do dialogu. Dcera nejdříve nesměle vyčítá Důstojníkovi, že se nevzepřel přání vrchnosti, a po chvíli mlčení promluví i Matka, tentokrát v návalu emocí, když se překvapivě postaví na stranu vraždících vojáků proti betlémským neviňátkům:

MATKA (chvíli bylo ticho – a najednou vybuchne):

No co! Třeba jim bude líp! Co vědí o světě? Nevědí vůbec, že je nějaký svět! Nevědí nic – a nic je nebolí – a bolet nebude. Zním lidí, co by byli moc šťastný, kdyby vůbec nepřišli na svět, dost jich znám. Vůbec, rozumíte, vůbec nikdy nevidět tyhle skříňky... a ty chlapy... a ulici... a všecko.

(Daněk 1966: 64)

Citovaný matčin monolog je ve srovnání s rozsáhlými promluvami členů vojenské posádky sice poněkud krátký, avšak nepochybně je v porovnání s ostatními replikami pozoruhodný svým sugestivním účinkem. Po dlouhých a vysilujících typicky mužských hádkách o možnostech racionálního řešení situace přichází pádný a rychlý emocionální políček, v němž se kondenzuje všechna životní zkušenost, jíž stárnoucí žena disponuje. Ve chvíli vraždění právě narozených dětí si uvědomuje hrůznost také svého životního údělu: údělu matky, která vychovala dceru k nejstaršímu řemeslu.

Motiv ženského vidění světa se symbolicky uzavírá v úvodu pátého obrazu, kdy se Dcera objevuje v Důstojníkově ubikaci poté, co s ním strávila noc, a dožaduje se finanční odměny. Také její životní úděl je tedy zpečetěn, ačkoliv z kontextu vyplývá, že šlo o jejího prvního skutečného zákazníka. Okamžik, kdy jí Důstojník předává peníze, naneštěstí neunikne pozornosti právě přicházející Královny. Do hry pak vstupuje také její žárlivost, neboť se cítí potupena tím, že její někdejší milenec dal pro tentokrát přednost poběhlici. Dává to svému někdejšímu ctiteli tvrdě najevo a ve své zhrzenosti se také ona stává – podobně jako předchozí panovník a vůbec všichni vykonavatelé moci v této hře – nepředvídatelnou.

Zásadní situací pátého obrazu je především setkání Královny s Knězem a Důstojníkem. Pro postavu Kněze je příznačné, že se snaží vetřít do přízně nové vladařky tím, že jí přináší zásadně jen dobré zprávy. Nejprve s radostí

oznamuje, že jednotka, která byla v noci vyslána do akce, je zatčena ve věži, poté s nemenší mírou uspokojení sděluje, že bylo zavražděno „jen“ třicet dětí, neboť deset rodin bylo včas varováno a uprchlo do Egypta. Charakteristikou Kněze jako horlivého stoupence dobra a Důstojníka jako ochotného vykonatele špinavých úkolů si autor vytvořil prostor pro Královnino rozhodnutí učinit z nich protihráče v závěrečném soudním sporu, v němž plní roli obhájce a žalobce.

Soud, jemuž je věnován celý šestý obraz, nemá podobu nezávislého přelíčení, jež poskytuje ochranu ohroženým právům a na základě předložených argumentů rozhoduje o vině a trestu. Na lavici obžalovaných sedí vojáci, kteří pouze splnili rozkaz, zatímco oficír, jenž sám bez předchozích pochybností realizoval instrukce vyšší moci, má úlohu žalobce. Soudce, podle scénické poznámky „velmi starý pán s pisklavým hlasem“, je jen směšnou figurkou, která nerozhoduje, ale pouze dává průchod vůli nové mocnářky. Někteří z dobových interpretů hry výše popisovanou nadsázku nepřijali a domnívali se, že soudní scéna je jejím nejslabším místem: „Daněk promarnil velkou příležitost korunovat zde svou parabolu přímým střetnutím dvou nesmiřitelných stran: těch, kteří přikazují a soudí, a těch, kteří vykonávají a jsou souzeni; těch, kteří jsou prvotně odpovědní, a těch, na něž je celá odpovědnost přenášena.“ (Hořínek 1966b: 59)

Z hlediska soudních reálií je dramatická situace jistě nevěrohodná, zvláště pak s ohledem na postavu Kněze, jenž má obžalované obhajovat, avšak nemá pro tuto svou úlohu zkušenosti ani osobnostní předpoklady. Z hlediska

výstavby problémového dramatu (jak jsme již výše poznali) však jde o situaci takřka ukázkovou, neboť závěr hry nezachycuje obraz skutečného soudního procesu, nýbrž jeho značně hyperbolizovanou analogii. Autorské aranžmá záměrně vyhrotilo závěrečný obraz do nejobludnějších rozměrů jevištního paradoxu. Paradoxní je ostatně již okamžik, kdy Důstojník odmítá přednášet žalobu, neboť „vina všech obžalovaných je naprosto zřejmá“, ale paradoxní je i reakce obhajoby, když Kněz naivně žádá, aby byl sám vsazen do věže a souzen, případně chce na lavici obžalovaných přivést všechny, kteří „měli odpovědnost“.

Postupně se skutečně ukazuje, že vina fakticky spočívá na všech zúčastněných – od královny přes velitele gardy až po vojáky, pro něž bylo povinností rozkaz vykonat. Královna však potřebuje najít jen jednoho viníka, a tak v zorném úhlu paradoxu zaznívá rozsudek, jenž je výsledkem zvrácené logiky problémového dramatu. Za původce vražd je sice veřejně označen Herodes, avšak odsouzen má být bývalý poddůstojník (Zupák), a to pro vzpouru a odepření poslušnosti rovnou k trestu smrti. Jednotka, která se pokusila odmítnout rozkaz, se vzhledem k polehčujícím okolnostem odsuzuje pouze k tomu, aby trest nad bývalým poddůstojníkem sama vykonala. V dialogu s nechápavým Zupákem panovnice vysvětlí svou logiku dost názorně i pro čtenáře a diváky:

KRÁLOVNA: [...] Víš, proč musíš zemřít ty?

ZUPÁK: Ano, prosím. Odmítl jsem velet svěřené...

KRÁLOVNA: Nevíš. Každý v Judeji se cítí potupen a trochu vinen. To se dá přežít. Stačí si říct, to Herodes, co se dalo dělat, co vůbec mohl někdo udělat? A tak tu nesmí zůstat živý poddůstojník, který udělal, co udělat nešlo. Rozumíš? Který se vzepřel, který najednou mohl.

ZUPÁK: Já jsem tomu jenom nechtěl velet, prosím.

KRÁLOVNA: Nerozumíš ničemu. Mezi viníky nemůže žít jediný nevinný! Musí být vinen, jinak jsou vinni všichni ostatní.

ZUPÁK: Podle rozkazu.

(Daněk 1966: 74)

Královna tak navzdory všem dřívějším proklamacím, že by k vraždám svých odpůrců nikdy nepřistoupila, posílá jednoho z nich na popraviště. Poddůstojník odchází na smrt jako tragický hrdina, avšak obludnost jeho postavení v mocenské mašinérii zveličuje fakt, že vlastně do poslední chvíle není schopen rozšifrovat, čeho se dopustil. Teprve v závěru hry se tak v úplnosti odkrývá i klíčový paradox vtěsnaný do samotného titulu. Čtyřicet „zlosynů“ z Herodesova seznamu odsouzenců je ve skutečnosti čtyřicet bezbranných obětí; jeden jediný voják, který odmítl podřídit se zlu, je označen za viníka. V příběhu zlosynů a neviňátek – zcela příznačně pro problémovou dramatiku šedesátých let – není přehledné ani jednoznačné, kdo je kdo.

Ze záměrně budované nepřehlednosti pravidel a hodnot nejvíce těží demagogicky argumentující Důstojník. Zřejmě z tohoto důvodu musí v závěru hry také zemřít, a to vlastní rukou. Poté, co jednotka šokovaně vykoná trest nad Zupákem, Důstojník podle scénické poznámky volně přechází doprostřed scény, vytáhne dýku a „tíše, bez hlesu se probodne“. Také na něj lze vztáhnout ironické označení „neviňátko“, neboť je to právě on, kdo se v průběhu přelíčení považuje za bezúhonného, ačkoliv k tomu má pramálo důvodů. Zůstává otázkou, zda jeho závěrečná sebevražda může být interpretována jen jako snaha zachovat si důstojnickou čest, nebo zda jde spíše o projev slabosti, když si uvědomí, že po nespravedlivém procesu vlastně již ani nemůže vstoupit do ulic. K takovému údělu je předurčen Kněz, jenž podle Důstojníkovy zlomyslné věštby „nikdy nikomu nevysvětlí“, jak se věci doopravdy odehrály, neboť prostý dav mu takovou absurdní historii zkrátka neuvěří.

Nezanedbatelnou roli při vytváření Důstojníkovy charakteru hraje i líčení jeho milostného vztahu s panovnicí. Ačkoliv tento vztah není zbaven tradičního nánosu romantické jímavosti, autor velmi promyšleně pracuje s motivy, jež si k jeho charakteristice předem rozvrhl. Pro dokreslení tohoto rafinovaného modelování tematické výstavby si povšimněme, jak tvůrce zachází s motivem darované mince. Poprvé se s tímto leitmotivem setkáváme ve chvíli, kdy Důstojník vloží peníz do dlaně dívky, s níž strávil noc. V tomto okamžiku ještě mince slouží jako prosté platidlo, jímž muž vyrovnává svůj dluh. Nečekaně

vstupující Královna však povýší kus drahého kovu na znak, který v kontextu následujících situací postupně získává další významy. Minci určenou prostitutce si Královna před udiveným pohledem svého tajného ctitele ponechává, čímž dává najevo, že ji Důstojník urazil. Z mince se stává symbolická rekvizita, která putuje z ruky do ruky jako připomínka Důstojníkovy zrady.

V závěru hry se prostřednictvím rekvizity putující mince vrací i zmíněný milostný motiv. Před Zupákovou popravou Královna osudný peníz Důstojníkovi odevzdává zpět se slovy: „Tohle mně přece jenom nepatří. Aspoň doufám.“ Je to její poslední replika v dramatu, jíž demonstruje svou pýchu, ale také nezpochybnitelnou nadřazenost nad Důstojníkem poté, co se jako suverénní panovnice ujala moci. Poslední slovo v pomyslném a metaforickém dialogu touhy a odmítání má však Důstojník, když krátce před sebevraždou posílá po sluhovi minci zpátky prostitutce. V tomto okamžiku již peníz dostává význam pamětní mince, artefaktu, jehož pravá cena není v nominální hodnotě, nýbrž v příběhu, který se k němu váže.

Některé dobové interpretace považovaly za zásadní motiv hry okamžik, kdy po změně na královském stolci dochází k ideologickému obratu při interpretaci proběhlých událostí. Objevuje se v nich názor, že hra může být vnímána jako reakce na nedávnou politickou situaci v Československu a v tehdejším Sovětském svazu, zvláště pak na události kolem tzv. kultu osobnosti, k jehož přehodnocení dochází – jak známo – až po slavném projevu Nikity Sergejeviče

Chruščova na 20. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1956, v němž sovětský politik Stalinovy diktátorské praktiky poodhalil a odsoudil. Zároveň si však již i dobové výklady uvědomují, že sémantické souvislosti dramatu nelze takto příkře zredukovat: „Člověk naší společnosti nemůže samozřejmě nezpomenout na otřesné události, spjaté s tzv. kultem osobnosti. I tato nedávná zkušenost je v problematice hry obsažena. Ovšem proto ještě nelze omezovat společenský smysl Daňkovy hry na kritiku kultu osobnosti. Bylo by to stejně nesprávné a pošetilé, jako kdybychom »Čtyřicet zlosynů« pojímali jako hru čistě historickou.“ (Šimáčková 1966: 81)

S časovým odstupem více než padesáti let od knižního vydání i divadelní premiéry hry se můžeme k názoru Heleny Šimáčkové připojit, neboť přehodnocování situace po vládcově smrti je jen jedním z mnoha vedlejších motivů tohoto dramatického textu. Ve vyhrocené karikatuře soudního procesu se totiž naopak ukazuje, že k faktickému zlepšení společenského klimatu a hodnotových měřítek ani po výměně na královském trůnu nedošlo.

Za povšimnutí však rozhodně stojí ještě jeden dobový vliv, a to také proto, že jej autor sice neokázale, avšak přiznaně signalizuje ve vedlejším textu dramatu. Jako motto Oldřich Daněk umístil před seznam jednajících osob krátký citát z myšlenek francouzského dramatika a filozofa Jeana-Paula Sartra: „Zdá se mi, že úlohou dramatika je vybrat z daných situací tu, která nejlépe vyjadřuje jeho vlastní nespokojenost, a představit ji publiku jako problém,

který stojí před svobodným člověkem. Už nejsou »divadelní charaktery«, hrdinové jsou svobodní lidé v pasti – jako my všichni. Jedinec si jen může vybrat východisko... jedno... jemu vlastní. Tvoře své vlastní východisko, tvoří sám sebe. Člověk, to je ustavičné tvoření sebe sama.“ (Daněk 1966: 5)

Z této citace promlouvá Sartre nejen jako jeden z hlavních představitelů existencialismu, ale rovněž jako autor problémových dramát, do nichž se jeho filozofie promítá. Z mnoha základních myšlenek jeho existencialistické filozofie se v souvislosti s interpretovanou hrou nabízí názor, že člověk je přímo odsouzen ke svobodě a nutnosti volit, rozhodnout se a být zodpovědný za své činy: „Člověk je jen svým projektem, existuje jen potud, pokud uskutečňuje sebe sama, je tedy jen souhrnem svých činů, pouze svým životem.“ (Sartre 2004: 34) Volbou prostřednictvím naší svobody, říká Sartre, nabývá život člověka smyslu, neboť volba je počáteční impuls, po němž následuje aktivita, jejíž důsledky je třeba si uvědomit a přijmout. Právě tyto myšlenky se odrážejí také v Sartrových hrách, jako je nihilistická parafráze Aischylovy trilogie *Oresteia* uvedená pod názvem *Mouchy* (1943), v níž na sebe mladý Orestés bere zodpovědnost za zločin, který má odčinit někdejší vraždu jeho otce, nebo drastická hra z historie francouzského odboje *Mrtví bez pohřbu* (1946), v níž skupina zajatců řeší spor mezi individuální morálkou a zodpovědností za kolektivní přežití, jež má být vykoupeno zabitím jednoho z nich. Hlásí-li se Oldřich Daněk v polovině šedesátých let 20. století k Sartrovi, hlásí se i k dramatice existenciálních situací,

tedy situací, jež prověřují charaktery postav a vyžadují od nich zodpovědná rozhodnutí.

Na způsobu, jímž dramatický autor vytváří modelové situace v nepřehlédnutelné symbióze s filozofickou myšlenkou, je pozoruhodné, že se mu podařilo udržet napětí příběhu, jak jsme o něm mluvili v úvodu této kapitoly. Hlasy kritiky z šedesátých let svědčí o tom, že Daněk byl již tehdy vnímán jako mimořádně dobrý fabulátor: „Zvláštností tvárné metody této hry, její osobitosti, je neobvykle jasně a logicky konstruovaný příběh, sled dramatických událostí, děj. [...] Přímočarý byl Daněk vždycky – ale ještě nikdy se mu nepodařilo zaklít myšlenku do fabule tak beze zbytku. A je to tato pevná konstrukce příběhu, která zachraňuje jeho filozofickou hru před nedivadelním a tedy nezábavným filozofováním.“ (Urbanová 1966: 12)

Pokud nahlédneme také do dalších dobových kritik, zjistíme, že vedle pozoruhodně konstruovaného syžetu recenzenti na hře oceňovali také metodu parabolické výpovědi, doprovázenou úsilím přesáhnout časově omezenou zkušenost a sdělit obecnější poznání. Z tohoto důvodu byl s dramatickou novinkou Oldřicha Daňka spokojen Jaroslav Opavský, jenž ji posuzoval v kontextu autorovy dosavadní produkce: „V dosavadní Daňkově tvorbě je Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko zřetelnou novou hodnotou, přitom dramatik zůstává věren sám sobě. Autor hledá a přes nedůslednost závěru nalézá dramatickou řeč situací, v nichž lidé na scéně musí zaujmout stanovisko jednáním a zodpovědět tím zároveň otázku být či nebýt svého charakteru

i svého života.“ (Opavský 1966: 5) Kladně hru přijal také Sergej Machonin, ačkoliv měl drobné připomínky k rozvíjení milostných motivů, zvláště ke vztahu panovnice a oficíra: „Kromě sentimentálních songů a na hranici banality rozvíjeného milostného vztahu důstojníka a královny nelze nic namítat, naopak, lze se těšit z dobré, Daňkovy nesporně nejlepší hry a myslím, že i z hry, která zůstane cenným přínosem našeho dramatu.“ (Machonin 1966: 8)

Hra Oldřicha Daňka *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* rozšířila repertoár dramatiky šedesátých let o parabolou, která rozvádí novozákonní motiv do podoby problémové hry. V modelově budovaném syžetu, jehož podstatnou součástí je uzavřená skupina ohrožených protagonistů a jejich diskuse nad možným řešením, vzniká prostor také pro líčení nebezpečných mechanismů absolutní moci i pro vytváření výrazných dramatických charakterů. Na scéně se sice neobjevuje postava, s níž by se mohl divák ztotožnit, leč napínavý tok košatého příběhu – na rozdíl od redukované dějovosti absurdní dramatiky – dokáže udržet recipientovu pozornost i v situacích, kdy dramatik potřebuje otevřít témata hluboce filozofická a existenciální. Svou nadčasovou platností tak Daňkova parafráze novozákonního motivu překonává většinu autorových divadelních her, jež do poloviny šedesátých let vydal a uvedl na jeviště, byť byly úspěšné a vycházely vstříc dobové divácké poptávce.

3.2 Mlýn: válečná parabola s filozofickým podtextem

V žánrově dosti rozmanité tvorbě prozaika, dramatika, publicisty a filmového scenáristy Zdeňka Mahlera (1928–2018) byly častým námětem významné události české historie. Polemicky a s nepřehlédnutelným emocionálním zaujetím se k ní vyjadřoval jak ve své populárně-naučné publicistice, tak i v pracích beletristických. Tematika druhé světové války našla osobité ztvárnění zvláště v novele *Nokturno* (2000), podle níž autor napsal scénář k úspěšnému velko-filmu *Lidice* (2011). Neobvyklé zobrazení období nacistické okupace, jež je nahlíženo perspektivou běžných lidí, kteří se shodou náhod připlteli do cesty velkým dějinám, však najdeme nejen ve zmíněné novele a filmovém scénáři, ale již v počátcích Mahlerovy tvorby dramatické. Dnes již poněkud zapomenutá divadelní hra *Mlýn* s podtitulem „Šaškárna o deseti obrazech“ byla poprvé publikována v prozaicko-dramatické verzi pod názvem *U zdi* v časopise *Divadlo* (1962) a ve své definitivní dramatické podobě byla uvedena ve Slovenském národním divadle v Bratislavě v režii Otomara Krejčí 18. května 1965.¹⁴

Geneze autorského záměru prosvítá již ve složité konstruované struktuře časopisecké verze. Text „scénáře“ *U zdi* je tvořen třemi vyprávěcími rovinami. První tvoří

14 K prvnímu českému uvedení došlo v ostravském Divadle Petra Bezruče 6. března 1966 v režii Zdeňka Pošívala.

rozhovor dvou odsouzenců k smrti před popravčí zdi. Jde o nacistického provokatéra, který pod cizí identitou neúspěšně operoval v české odbojové buňce, a převora zdejšího kláštera, jenž mu v dobré víře pomáhal a nyní se stává adresátem jeho improvizované zpovědi, když popravčí četa ještě nenastoupila. Druhou úroveň narativu vytváří popis filmu, jenž zachycuje přípravy nacistické jednotky na vypálení vesnice a likvidaci jejích obyvatel.¹⁵ Třetí rovinu vyprávění konstruuje vlastní příběhové pásmo, jehož ambicí je představit komplikované okolnosti, které vedly nejen k setkání obou protagonistů u osudné zdi, ale i k filmem zachycené likvidaci civilistů.

Podobu původní verze *U zdi* zmiňujeme nejen proto, abychom ukázali genezi Mahlerova díla, nýbrž i z toho důvodu, že v jejím samotném závěru zaznívá monolog, jenž nám záhy bude užitečný pro pochopení dramatu *Mlén*. Poté, co je provokatér zastřelen a převor po jeho zpovědi sám očekává konečnou salvu, uděluje mu nacistický velitel svobodu a své překvapivé rozhodnutí zdůvodňuje takto:

Víte všechno a budete mlčet: jste vázán zpovědním tajemstvím. Kdybyste promluvil, zasadím se nejprve, aby vás vyhodili z církve svaté. Mohu vás

¹⁵ Popis filmového scénáře v časopisecké verzi doprovázely názorné nákresy situací a časoprostorových vztahů. V definitivní podobě hry tato schémata sice nebyla použita, i tak tato tvůrčí metoda již prozrazovala ambice filmového scenáristy. Právě motiv vyhlazení vesnice později autor rozpracoval ve scénáři filmu *Lidice*.

kdykoli předvolat a zavřít vaše společníky, mohu naléhat, abyste mi sloužil jako donašeč, mohu vám trvale nahánět předsmrtnou úzkost. Odejdete odtud zdrav a vlastní lidé se od vás odvrátí jako od prašivého. Budete v izolaci. Neskončí to válkou. Jestli prohrajeme, vyprávějte si to, komu chcete: bud to znít příliš bláznovsky, nikdo vám neuvěří, nikomu nevysvětlíte, že zrádce nebyl hrdina a hrdina není zrádce. Jsem první, kdo vám čte ortel: trestám vás svobodou, životem! Pomáhej vám Bůh! (Mahler 1962: 39)

Ambicí autorského záměru je představit vykolejený a zmatku propadlý mechanismus světa, svět-blázelec, pro nějž sám tvůrce našel nelichotivé pojmenování „šaškárna“. Když se Jindřich Černý jako jeden z nemnoha dobových recenzentů tohoto komplikovaného díla pokusil o srovnání časopisecké verze s výslednou podobou pozdější divadelní hry, vystihl zamýšlený tvůrčí zájem velmi názorně: „Ve scénáři *U zdi* byla *šaškárna* prostředkem, jímž jsme se měli dobrat podoby sebeodcizeného člověka v marasmu totalitního režimu. V *Mlýně* prostě tento člověk ve stavu sebeodcizení, přecházejícího ve schizofrenizaci, existuje. Funguje tu jako převodní kolečko v soukolí mlýna-šaškárny. Ta hra je chladným, objektivním modelem mechanismu, který sice dobře známe v jeho účincích, ale ne vždy jsme ve skutečnosti schopni prohlédnout jeho chod.“ (Černý 1965: 62)

Ve hře *Mlým* Mahler již nevyužil komentovaný dialog protagonisty s duchovním, jenž vytvářel možnost vyprávět děj v retrospektivách, avšak dvě další roviny původního syžetového řešení zůstávají zachovány. Obě se odvíjejí chronologicky a jsou zasazeny do doby německé okupace kdesi v Čechách na malém městě, v přilehlém vojenském výcvikovém prostoru a v nedalekém koncentračním táboře.

V centru první dějové linie stojí mocenský souboj mezi nacistickým velitelem, takzvaným Šéfem, a Správcem, myšleno správcem koncentračního tábora. Šefovým posluhovačem a vykonavatelem rozkazů se stává nacistický agent, jehož předobraz nacházíme již v první verzi textu ve figuře provokatéra. Ve hře *Mlým* vystupuje pod mluvčím jménem Skokan, což je pojmenování, které odráží úkol, jenž mu byl svěřen: v roli anglického parašutisty má proniknout do české odbojové organizace. Mlým událostí, jež agent uvedl do pohybu, nakonec semele jej samého, neboť jím nastražená výbušnina smrtelně zraní samotného Správce. V závěru hry je Skokan označen za atentátníka a zastřelen u zdi na rozkaz Šéfa, který jeho akci zneužil k vlastním zjištěným cílům.

Další významnou dějovou linii Mahlerova dramatu tvoří okolnosti filmového natáčení, které ve zdejším vojenském prostoru probíhá. Nacisté tu vytvářejí fingovaný dokumentární záznam o dobytí ukrajinské vesnice německými vojsky a o Hitlerově návštěvě v první linii. V roli poražených rudoarmějců a osvobozených Ukrajinců vystupují vězňové zdejšího židovského lágru a v úloze vůdce má

vystoupit Hitlerův dvojník, který je ukrýván na nedalekém hradě. Šéf využije přítomnosti filmového štábu a záznamové techniky k výrobě falešných kompromitujících materiálů proti Skokanovi. Ke své smůle však netuší, že jeho agent proti němu použil jeho vlastní zbraň – důkazní materiál proti Šéfovi poslal krátce před svou popravou na adresu Hitlerova dvojníka, spolehlivého nacisty, takže i Šéfův osud je tím zpečetěn.

V Mahlerově hře tedy nic není tak, jak se na první pohled zdá. Autor opouští bezprostřední zobrazení reality a fabulování v jejích hranicích a vytváří fikční svět, který je více představován než vyprávěn. Postavy se předvádějí ve svých rolích, jež jsou však falešné, a předvádějí své jednání, o jehož autentičnosti lze pochybovat, neboť vždy sleduje skryté cíle. Tuto jejich vlastnost poznáváme zvláště v postavě nacistického velitele. Když si Šéf vybírá z odchovanců svého elitního výcvikového kurzu toho, jenž na sebe vezme úlohu anglického parašutisty, chová se ke Skokanovi¹⁶ naoko otevřeně, takřka otcovsky, aby si získal jeho důvěru a sympatie:

ŠÉF (naprosto se ovládl, otcovský tón): Vy jste míšenec...

SKOKAN (zmaten): Matka byla Češka.

¹⁶ V úvodní fázi děje je budoucí Skokan ještě označován jako „Kursista-Skokan“. Vzhledem k tomu, že další úlohu této postavy jsme již prozradili, ponecháváme v následující ukázce jen její jednoslovné pojmenování.

ŠÉF: Nevyčítám nikomu původ. Patřil jste mezi nejlepší v mém kurzu.

SKOKAN (zablábolí): Já za to nemůžu...

ŠÉF: Jsou taky Němci z bláta.

SKOKAN (zdrčeně): Já jsem... všechno slyšel...

ŠÉF: V pořádku. Počítal jsem s tím. Jenom mě zajímalo, jestli to přiznáte. Teď vím, že vám mohu důvěřovat – ve všem.

SKOKAN (vstane): Prosím, abyste mě té důvěry zprostil.

ŠÉF: Odmítáte úkol?

SKOKAN: Čekám, že mě odevzdáte válečnému soudu.

ŠÉF: Tak laciné to zas nebude. Jednou jsem na vás vsadil...

SKOKAN: Mohu sloužit jen tomu, čemu věřím.

(Mahler 1965: 48–49)

Postava Skokana má v obludném mechanismu intrik a přetvářky své předem určené místo. Je sice po matce poloviční Čech, ale po otci také poloviční Němec. Poté, co byl zařazen do výcvikového kurzu a vyslechl tajné informace, není pro něj již cesty zpět. Vzhledem k tomu, že není možné se ze systému vyvázat, zbývá mu jen jediné, možná však

ještě tragičtější řešení: přizpůsobit se. Ačkoliv ani Skokan není z rodu postav, jež lze označit jako jednoznačně kladné, vzbuzuje náš soucit, neboť má lidské jádro. Tato jeho víra v nutnost autentického a zodpovědného jednání se projeví v situaci, kdy se od odbojářů dozvídá, že židovští vězni ze zdejšího tábora mají sloužit během natáčení dokumentu jako terče při střelbě ostrými náboji. Rozhodne se zneškodnit techniku filmového štábu, aby chystanému „pogromu“ zabránil, avšak vlivem dalších intrik – jak již jsme zmínili – končí magnetická mina nikoliv na podvozku filmařského auta, nýbrž na vozidle správce koncentračního tábora. Má-li Skokan vůbec nějakou možnost volby, pak to není volba mezi dobrem a zlem, ale mezi pověstným zlem menším a větším. Ani výběr menšího zla však nedokáže změnit rozjetý chod nacistické mašinérie.

Totožnost postavy Skokana je nejistá a nezřídka se stává, že dochází k její změně nebo úplné negaci. Nejprve tento tajný agent na sebe bere identitu anglického parašutisty, později se kvůli Šéfově zradě stává falešným židovským vězněm, který je demonstrativně popraven. Ve hře je jako židovský vězeň označen číslem 82, proto se o něm mluví jako o „dvaosmdesátce“. Před popravou, jež je pro něj nevyhnutelná vlastně v jakékoliv z těchto rolí, dostává od Šéfova pobočníka dokonce na výběr, pod kterou z obou falešných identit chce zemřít:

POBOČNÍK: Kterej se vám víc líbí: dvaosmdesátka nebo ten Skokan? Svobodný volby.

SKOKAN: Můžu obojí?

POBOČNÍK: No víte!

SKOKAN: Ty dva jsou jen jeden a to jsem já.
(Podepíše první list.) Originál se ztratil.

POBOČNÍK: Kopie stačí.

SKOKAN: Myslím: přestal jsem bejt. (Podepíše
druhý list.) Každý slovo je falešný, jen ty vraždy
jsou pravý.

(Mahler 1965: 173)

Jestliže hrdina žije ve fikčním světě falešných slov, vytváří svou identitu právě těmito falešnými slovy, takže ji – ve smyslu dramatiky havlovského typu – doslova ztrácí. Zatímco kupříkladu v Havlově *Zahradní slavnosti* je ztráta identity jazykově vyjádřena závěrečným monologem hlavního hrdiny Pludka a ve *Vyrozumění* se zejména pojí s promluvami těch, kdo si osvojili umělé jazyky ptydepe a chorukor, v Mahlerově hře se týká všech. Židovští vězni jsou nuceni chovat se pod tlakem nacistů ponížene a ani-málně, před kamerami pak navíc nasazují hereckou masku podle svěřené úlohy. Skokana sleduje jiný tajný agent, který na čas přijímá identitu civilního geometra, sám Šéf předvádí nacvičenou pózu suverénního velitele a postava zvaná Dvojník má hraní role dokonce v popisu práce. Každá promluva v Mahlerově hře je tak produktem strategie, která se však vymyká svým strůjcům z kontroly.

Zřejmě nekrutější podobu dostává falešná hra postav v osmém obraze, zachycujícím Správcovo pomalé umírání. Poté, co je smrtelně zraněn vybuchlou náloží, leží na nemocničním lůžku a očekává pomoc svých soukmenovců. Přichází Šéf a teprve po chvíli z kontextu pochopíme, že jeho hřejivá slova nejsou míněna vážně, nýbrž že naopak dychtivě čeká, až Správce zemře. Hrůznost okamžiku podtrhuje obzvláště motiv mediální manipulace. Šéf nahrává Správcova poslední slova na magnetofon, přičemž jej donutí, aby je formuloval nikoliv jako původně zamýšlený vzkaz pro rodinu, ale jako okázalé poselství pro vlast a veřejnost:

SPRÁVCE: Čekají vás těžké, ale radostné úkoly. Zítřka nám bude patřit celý svět! Kamarádi, neopouštějte stráž! Zub za zub! Ještě směleji semknuti – za naši svatou věc.

POBOČNÍK: Má tam brebty.

ŠÉF (Správci): Opakujte, prosím, poslední větu, aby se to mohlo vysílat čisté. – Ještě směleji...

SPRÁVCE (opět chybně): Ještě směleji – (A neví, jak dál.)

ŠÉF (mávně rukou a napovídá do pauzy nehlasně):
– Za naši svatou věc!

SPRÁVCE (nereaguje): Až do úplného – (Záchvat)

(Mahler 1965: 145)

Správčova promluva evokuje rétoriku nacistických nebo komunistických vůdců, jejímž cílem není sdělit něco podstatného, nýbrž vzbudit v příjemci odhodlání a bojovnost. Mahlerův hrdina tak i v posledních minutách svého života promlouvá jazykem protřelého funkcionáře, v němž se satiricky mísí literární aluze, obrozenecké sentence, starozákonní výroky i propagandistický nacistický popěvek.¹⁷

Po Správčově smrti Šéf zdánlivě přebírá otěže událostí. Nahrávku vyzývající k bdělosti použije jako emotivní součást svého dlouhého monologu, který rafinovaně inscenuje před filmovými kamerami. Tento demagogicky konstruovaný monolog se odehrává v samotném závěru hry před popravou Skokana, který je před veřejností označen za atentátníka a jediného viníka Správčovy smrti. Celá scéna působí teatrálně, neboť má demonstrovat Šěfovu neomezenou moc i kontrolu nad situací. Mluvčí záměrně prokládá svou verzi událostí přesnými údaji a dokumentárními detaily:

Před 48 hodinami byl vysazen na západním okraji vojenského prostoru – poblíž mlýna – anglický parašutista. Podle instrukcí se ohlásil u primáře psychiatrické léčebny, který mu neprodleně zjednal

17 Máme konkrétně na mysli narážku na nacistickou pochodovou píseň „Dnes nám patří Německo a zítra celý svět“. Narážky na nacistickou i komunistickou frazeologii se ostatně v textu Mahlerovy hry objevují opakovaně a souvisejí tak se satirickou tendencí příznačnou pro českou dramatickou tvorbu šedesátých let.

spojení do tábora. Touto cestou byla vězni č. 82 doručena magnetická mina britské výroby vzor WL 6, jejíž plášť byl – jak vyplývá z chemické analýzy – napuštěn neurotoxiny. Dotyčný vězeň zneužil kulturního programu, který pro chovance právě pořádal správce tábora, a uložil tříštivou zbraň na místo, o němž se indiskreci dověděl, že bude stanovištěm štábu. Postup pachatele doložen filmovým záznamem. K výbuchu dochází v 11.32. V téže chvíli je již parašutista – který se tentokrát maskuje činností civilního geometra – připraven na druhém břehu řeky, aby vraha podporoval v jeho pokusu o útěk. Viz rovněž dokumentární snímek.

(Mahler 1965: 179).

Jakkoli Šéfova rekonstrukce událostí využívá autenticky působících filmových a zvukových záznamů a snaží se účinkovat na publikum věrohodně, jeho sdělení je zámerně falešné a zmanipulované. Jestliže Šéf nadšeně řeční před kamerami o svém triumfu nad zrádцем, recipient tuší, že toto vítězství nebude mít dlouhé trvání: „A protože v závěru vrcholí dramatický příběh Skokana, může se stát, že docela ujde pozornosti diváka důležitý fakt, že Šéf nahoře na řečništi, sebejistý a vítězný, je už také ve skutečnosti mrtvý.“ (Urbanová 1965: 13) Jak vidno, tato „šaškárna“ nemá vítěze ani poražené. Čím usilovněji se aktéři snaží

realizovat své racionální a rafinovaně konstruované plány, tím více bojují s náhodami a nepředvídatelnými zvraty, až nakonec režimu zvráceného mechanismu sami podlehnou.

Drama končí scénou popravu, která v mnohém připomíná rámuující situaci textu *U zdi*. Před nastupující četou (a tentokrát i před nezbytnými filmovými kamerami) se znovu potkávají dva lidé a znovu je jedním z nich nešťastný provokatér. Odsouzencovým partnerem v dialogu však již v této verzi textu není kněz, ale psychiatr. Také on plní svým způsobem roli zpovědníka, především je tu však přítomen jako spoluviník, neboť jako člen odboje pomáhal Skokanovi v jeho úloze fingovaného parašutisty najít kontakty a zajistit stravu i střechu nad hlavou. Poté, co Skokan padne mrtev k zemi, očekává také psychiatr svůj konec:

PSYCHIATR (jde se postavit ke zdi)

ŠÉF: Můžete jít.

PSYCHIATR (nechápe)

ŠÉF (ukáže do dvora): Prosím.

PSYCHIATR (jde a čeká ránu) [...]

ŠÉF (pomáhá mu) Vy jste šel! Měl jste mě prosit o ránu! Vyjdete odtud živ a vlastní lidi vás odvrhnou jak prašivého. Víte všechno a budete mlčet! – Anebo si to vyprávějte, komu chcete! (Obrátí se na Pobočníka) Dáme vylepit vyhlášku: »Za účinnou spolupráci při zneškodnění pachatele atd. vyplacena odměna...« – to se ještě dohodnem.

S fotografií. (Zpět k Psychiatrovi) Nikomu to nevysvětlíte. Nikdo vám neuvěří. Trestám vás svobodou!

MLADŠÍ KAMERAMAN: Svoboda jak řemen!

ŠÉF: Běžte, čekají na vás blázni.

(Mahler 1965: 182)

Finální monolog nacistického velitele je podstatně stručnější než v prozaicko-dramatické verzi a obsahuje i podstatně méně explicitně sdělených myšlenek, avšak jeho vyznění je obdobné, možné ještě krutější. Jestliže Šéf ve své poslední replice posílá psychiatra mezi blázny, nemyslí tím jenom jeho skutečné pacienty, jimž lékař navrácí duševní zdraví. Má na mysli také ostatní „hlupáky“ a „pošetilce“, kteří ještě věří v čest a morálku a nechtějí se podříditi absolutní moci. „Trest svobodou“ naplňuje charakteristiku skutečného paradoxu, neboť jde o slovní spojení neočekávané, leč vyjadřující reálně existující stav. Člověk takto ztrestaný v totalitním režimu má „svobodu jak řemen“: je odsouzen k věčnému a mučivému mlčení.

Mahlerova hra patří k těm literárním dílům, v nichž historické reálie druhé světové války slouží jako pozadí pro žánrově ambivalentní nadčasové podobenství. Tuto skutečnost si uvědomovali již autoři prvních referátů, když se ji pokoušeli po bratislavské premiéře v roce 1965 typologicky zařadit. Leoš Suchařípa začlenil Mahlerův *Mlým* k proudu modelové dramatiky: „Jeho příběh a zejména

postavy, zřetelně zastupující jednotlivé společenské typy, netvořené k úplnosti lidské individuality, nýbrž zařazované do příběhu jako šroubky složité společenské mašinerie, korespondují nicméně s »modelovou« dramatikou, také *Mlým* je podobenství, je ještě méně hrou o okupaci než Karvašova *Půlnoční mše* nebo Kunderovi *Majitelé klíčů*; poněkud fantasmagorické ladění jeho příběhu umožňuje, aby reálie, které jsou dosud v živé paměti, ztratily své historicko konkrétní definitivum a byly pochopeny jako prvky modelu současného světa.“ (Suchařípa 1965: 3)

Eva Uhlířová šla v žánrové specifikaci ještě dál a přiřadila hru nejen k proudu dramatiky modelové, ale označila ji dokonce za jedno z prvních poválečných dramát filozofických: „Pojetí faktoru náhody jako historického činitele a pojetí hrdinství jako marného individuálního boje proti tomu, »co se týká všech a co mohou řešit jen všichni«, spojuje Mahlerův dramatický model nejzřetelněji s modelem Dürrenmattovým. Společné je tu i pojetí morálky jako postoje zachovávajícího integritu lidské osobnosti, ale historicky neúčinného. Hra *Mlým* si nehraje na filozofické drama: je jím; jedno z prvních, ne-li vůbec první, které v české poválečné dramatice máme.“ (Uhlířová 1965: 10)

Mlým Zdeňka Mahlera se řadí k těm hrám šedesátých let, v nichž se filozofující poselství stává integrální součástí sémantiky textu a v nichž se na pozadí historických událostí předvádí svět jako paradox. Svou netriviálně konstruovanou výstavbou, v níž se propojuje látka židovského

holocaustu a druhé světové války s principy modelové dramatiky, ale i s moderním arzenálem intermediální instalace včetně filmových projekcí a zvukových záznamů, však hra přesahuje konvence dobové poetiky a stává se mnohovýznamovým uměleckým dílem. Jeho nečekanou aktuálnost i po více než padesáti letech od divadelní premiéry vyvolává zejména originálně využitý motiv mediální manipulace, jejíž kritika a zesměšnění patří nepochybně k trvalým hodnotám Mahlerovy dramatické prvotiny.

3.3 Urhamlet a Královské vraždění: shakespearovské apokryfy

Brněnskému dramatikovi, prozaikovi a publicistovi Miloši Rejnušovi (1932–1964) vyměřil osud pouhých dvaatřicet let života. Když v tomto věku tragicky zemřel na následky zranění po automobilové nehodě, byl již zavedeným autorem rozhlasových her a literárních pásem, jichž pro Československý rozhlas navzdory svému nízkému věku napsal více než čtyřicet. Dovedně v nich propojil svou odbornou erudici, získanou studiem historie na brněnské filozofické fakultě, s nesporným literárním talentem. Nadání k umělecké literární tvorbě se u něj postupně projevovalo již během jeho spolupráce s časopisem *Host do domu*, v němž od poloviny padesátých let publikoval vedle divadelních a rozhlasových recenzí také četné povídky. Třebaže při

výstavbě rozhlasového pásma využíval věcné informace a citoval různorodé zdroje, bylo pro něj typické, že se snažil budovat ve scénáři rovněž dramatické napětí a živý dialog.

Smysl pro dramatický konflikt pak Rejnuš naplno uplatnil až ve svých rozhlasových hrách, jejichž hrdinové musí podle svého svědomí řešit morální problémy, zvláště otázku odpovědnosti za své činy. Ve hře *Kapitánovy bomby* (premiéra 1957 v režii Vladimíra Vozáka) jde o problém důstojníka, jenž za tzv. suezské krize odmítá svrhnout pumy ze svého letadla, neboť nechce jen bezmyšlenkovitě plnit rozkazy. V textu *Nejkrásnější dny života* (premiéra 1962 v bratislavském rozhlasovém studiu v režii Milana Semíka) řeší manželé otázku, zda připustit narození druhého dítěte v situaci, kdy nedostanou slíbený byt. Tragické důsledky zdánlivě bezvýznamných mediálních výroků pak demonstruje hra *Život s hudbou* (premiéra 1965 v režii Miloslava Jareše), v níž světoznámý klavírista rozpoutá svou rozhlasovou poznámkou o velkém množství kolovrátkářů v rodném městě akci, jejíž součástí jsou nejprve absurdní kvalifikační zkoušky pouličních flašinetářů, záhy i opatření ke snížení jejich počtu. Původně rozhlasová hra *Ovidiův návrat* (premiéra 1963 v režii Vladimíra Vozáka, jevištní uvedení v roce 1968) oživila příběh elitního římského básníka, jenž byl na vrcholu slávy vyhnán z Říma do nehostinné Tomidy. Tématem hry však není jen jeho stesk nad ztrátou vlasti a rodiny, ale básníkovy osobní tragédie zde funguje jako rámec pro obecnější konflikt jedince a veřejného života, jež ovlivňují mocenské manipulace.

Z plánovaného cyklu dramatických textů, jež měly parafrázovat známá díla světového písemnictví, stačil autor v roce své smrti dopsat již jen dvě rozhlasové hry: *Děsně moc práce* a *Urhamlet*. Drama *Děsně moc práce* (premiéra 1967 v německém překladu na stanici Deutschlandfunk) je polemickou variací hry amerického dramatika Arthura Millera *Smrt obchodního cestujícího* (1949). Millerova protagonistu Williho Lomana, jenž věnoval svůj život budování ekonomické prosperity, líčí Rejnuš nikoliv jako bezmocnou oběť systému, ale jako jeho přísluhovače, když se spolupodílí na plánované politické vraždě a bezděčně tak napomáhá moci, která jej v důsledku ničí. Dramatický apokryf *Urhamlet* rozvíjí situace a události, jež předcházejí ději Shakespearovy tragédie *Hamlet* (1601). Byl sice pro rozhlas natočen již v roce 1969, avšak oficiální české premiéry se dočkal až v roce 1990 (režie Josef Melč). Do širšího povědomí se dostal spíše díky jevištní adaptaci Václava Renče, jenž převzal rukopisnou verzi rozhlasové hry z Rejnušovy literární pozůstalosti a vytvořil z ní divadelní hru *Královské vraždění* (1966). Její premiéra se uskutečnila 29. října 1966 v Divadle Vítězného února v Hradci Králové v režii Milana Páska.¹⁸

¹⁸ Divadelní adaptace Václava Renče byla poprvé uvedena pod názvem *Jed z Elsinoru*. Vzhledem k tomu, že tento titul později použil brněnský skladatel Karel Horký pro svou operu (premiéra 11. listopadu 1969 ve Státním divadle v Brně), označujeme Renčovu úpravu jen vztým a v dalších činoherních inscenacích nejčastěji využívaným názvem *Královské vraždění*.

Než přikročíme k interpretaci divadelní hry *Královské vraždění*, obraťme nejprve pozornost k její prvotní, tedy rozhlasové verzi. Podle svědectví autorovy manželky Boženy Rejnušové vznikla myšlenka na tuto rozhlasovou hru údajně v den atentátu na amerického prezidenta Johna Kennedyho (22. listopadu 1963). Pod dojmem rozhlasové zprávy o prezidentově úmrtí sledoval vzápětí Rejnuš představení Shakespearova *Hamleta* v Mahenově činohře v Brně a závěrečná slova tragédie se mu zdála být ve spojení s vraždou amerického státníka nesmírně aktuální:

„Měl dojem, že tato Shakespearova slova nepatří v této chvíli Hamletovi, ale Kennedymu. A tak se začaly rodit motivy k jeho nové hře o Hamletovi. Rozhodl se, že napíše trilogii rozhlasových her, promítnutých do tří historických období na námět vražd státníků, spojených ústřední myšlenkou vraždy Kennedyho, se všemi problémy dnešní doby. Jako historika jej zajímalo odkrývat tytéž zákonitosti lidské společnosti v různých historických podmínkách a chtěl ukázat, že obecně platné zákony zla jsou nebezpečné včera i dnes – tedy i zítra.“ (Rejnušová 1967: 5).

Návaznost na Shakespearovu tragédii je obsažena již v názvu rozhlasové hry *Urhamlet*, neboť vedle původního titulu se v něm objevuje stará germánská předpona, která vyjadřuje původ a počátek. Děj začíná vraždou dánského krále, pokračuje pátráním po příčinách panovníkovy náhlé smrti a končí Hamletovým setkáním s duchem zesnulého otce. Podobně jako u Shakespeara i zde se dánský kralevic od postavy ducha dozvídá, že otec byl zavražděn nynějším

panovníkem Klaudiem, který také svedl královnu Gertrudu. Úlohu hlavní postavy však v Rejnušově hře neplní Hamlet, ale spíš Soudce, jehož úkolem je z královnina pověření zločin prošetřit a ještě před Klaudiovou korunovací veřejně určit vraha. Ve chvíli, kdy je konečně připraven před shromážděním říci pravdu, však náhle přichází spěšný posel se zprávou, že na severních hranicích hrozí vpád norského vojska. Soudce je postaven před komplikované rozhodování, zda zjištění o bratrovraždě zveřejnit, či nikoliv. Obviní-li ze zločinu nového krále, dá v sázku soudržnost ohrožené vlasti. Označí-li za vrahy Nory, jak si to přeje Klaudius, dánský národ se semkne v boji proti nepříteli, avšak bude nadále klamán a žít pod vládou zločince. Soudce nakonec volí lživé obvinění ve jménu vyšších politických zájmů: „Na smrti králově Nor není bez viny“.

Způsob, jímž Rejnuš využívá Shakespearovy předlohy, odpovídá jak intencím jeho předchozí literární tvorby, tak i žánrovým předpokladům dramatického apokryfu. Cílem není nezávazně si pohrávat se známým příběhem, nýbrž nastolit nový problém, který musí postavy řešit. Autor tak znovu buduje svůj oblíbený model dramatu mravní odpovědnosti, jež je tentokrát komplikováno tím, že se protagonista rozhoduje mezi menším a větším zlem. Významným kompozičním prostředkem, s nímž se ostatně setkáváme i v předchozích autorových dílech, je v *Urhamletovi* stupňování dějového napětí. Rejnuš chápe syžet své hry jako příběh s tajemstvím, jehož kompozice však není založena na odhalování pachatele (toho známe již

od Shakespeara), ale na postupném rozkrývání skutečných motivací v jednání postav.

Soudce a s ním i jeho jediný spojenec – velitel stráží Marcellus – z náznaků a záhy také z nepochybných důkazů s hrůzou zjišťují, že pátrání po vrahovi je ve skutečnosti předem připravená kamufláž a že cílem všech aktivit Klaudia a Gertrudy je pouze hladké převzetí moci. Když Soudce pojme plán informovat o svém vyšetřování prince Hamleta a požádá velitele stráží o pomoc, Marcellus má pro něj šokující zprávu, že podle králevo aktuálního rozhodnutí velí posádce hradu čelný dvořan Valtemand. Je to zdrcující zpráva nejen z toho důvodu, že Valtemand je v rozhlasové hře vylíčen jako jeden z nejvěrnějších Klaudiových spojenců, ale také proto, že ukazuje rychlost, s níž je diktátorský systém schopen likvidovat své možné odpůrce. Způsob, jímž je Marcellus zbaven z minuty na minutu svého vlivu, pak není nepodobný nechvalně známým praktikám, jež u nás provázely politické procesy padesátých let.¹⁹

Zvláště před finálním Soudcovým rozhodnutím střídá Rejnuš repliky postav v rychlém sledu, nešetří konfliktními situacemi a vnitřní rozpory vkládá i do protagonistových monologů. Promluvy Soudce se pak vyznačují prudkými střihy, jež nečekaně oddělují nahlas pronášené repliky od promluv, které říká šepem nebo pronáší jen polohlasně

¹⁹ Na tematické souvislosti Rejnušovy rozhlasové hry se skutečnými okolnostmi politických procesů padesátých let v tehdejším Československu upozornila již Alena Štěrbová (srov. Štěrbová – Lazorčáková 2001: 68).

pro sebe. Tento postup lze kupříkladu doložit ukázkou, v níž Soudce nejprve veřejně (a dvojnásobně slovy) slibuje královskému páru loajalitu, po jeho odchodu, naznačeném jen zvukovým předělem, jej pak častuje tvrdými urážkami:

SOUDECE:

Nesmlčím o těch vrazích ani slovo.

I císař dostane, co císařovo!

(Vzdalující se trubky.)

Vy lotře! Běhno v purpurovém plášti!

Jak děcku podáváte mi ty lži,

abych je rozžvýkané svými ústy

a zpočestnělé o vlhkost mých slin

dal pozřít Dánům.

(Rejnuš 1969: 214–215)

Účinnost uměleckého sdělení Rejnuš podtrhuje v jazykové rovině díla, a to především s využitím originální obraznosti. V lexikálně bohatém textu převažují metafory a metaforická přirovnání, ale jazykový projev oživují také obraty citově a expresivně zabarvené, mezi nimiž nechybí ani výrazy s příznakem vulgárním, ironickým nebo sarkastickým. Rejnuš ve své rozhlasové hře poněkud volně střídá prozaické pasáže s veršovanými, avšak snaží-li se o text vázaný, pak je jeho verš pečlivě vystavěný a má podobu nerýmovaného pětistopého jambu. Úsilím o blankvers záměrně odkazuje k verši typicky shakespearovskému a inspirativní předlohu tak evokuje nejen tematicky, ale

i formálně. K maximálnímu stylovému prolnutí hypotextu a hypertextu dochází v samotném závěru, který zachycuje princovo setkání s duchem zemřelého otce. Rejnuš sem zařadil doslovné citace z úvodu *Hamleta* v překladu Zdeňka Urbánka, takže rozhlasová hra v rovině fabulační i textové končí tam, kde začíná divadelní hra Shakespearova.

Podle dobových svědectví měl Rejnuš v úmyslu tuto rozhlasovou verzi, již údajně dokončil pouhé dva týdny před smrtí, ještě sám přepracovat do jevištní podoby: „Byl domluven s dramaturgií Mahenovy činohry. Bořivoj Srba, který se velmi často stýkal s M. Rejnušem, vypravuje o tom, že jej přemlouval, aby napsal na tento námět přímo divadelní hru a nezdržoval se rozhlasovou verzí. Rejnuš nechtěl. Byl zvyklý psát rychle a jedním tahem, asi proto mu vyhovovala forma rozhlasové hry. Snad to byla i určitá autorská netrpělivost, touha mít před sebou tvar, který drží pohromadě. A pak teprve s tímto materiálem pracovat na daleko složitější a klenutější architektuře divadelní hry.“ (Roubínek 1966: 8) Po autorově předčasném odchodu se pokusila Rejnušovy autorské záměry dovršit jeho manželka. Věděla o jeho úmyslu použít rozhlasové verze jako pracovního základu pro divadelní hru a měla jasno i v osobě pokračovatele: „Po Rejnušově smrti jsem si pro dokončení jeho záměru vybrala básníka a dramatika dr. Václava Renče. Za svého života o něm často hovořil jako o svém vzoru a ideálu a toužil po osobním seznámení, k němuž už bohužel nedošlo. Proto považuji dr. Renče za jediného dokončovatele Rejnušova díla.“ (Rejnušová 1967: 5)

Rejnušův pokračovatel v započatém díle, básník, dramatik a překladatel Václav Renč (1911–1973), se práci pro divadlo věnoval aktivně již od čtyřicátých let, nejprve jako dramatik, později jako dramaturg činohry v Olomouci a v Brně. Po únoru 1948 byl však z divadla propuštěn, zůstal bez stálého zaměstnání a v roce 1952 byl po vykonstruovaném procesu s katolickou inteligencí odsouzen k 25 letům žaláře. Po amnestii v roce 1962 se s podlomeným zdravím, ale o to usilovněji vrátil divadlu: nejprve v pozici dramaturga olomoucké operety a po definitivním přestěhování do Brna v roce 1967 rovněž jako autor a překladatel. Renč byl Rejnušovi blízký nejen katolickou orientací, ale i svou dramatickou tvorbou, v níž převládala moralizující podobnoství s historickými náměty. Vícevrstevný text s nadčasovou ambicí dodnes představuje kupříkladu jeho „variace na téma z Lope de Vegy“ *Císařův mím* (1944), jež na pozadí historicky podložených reálií Římské říše za panování císaře Diokleciána líčí křesťanskou konverzi člena herecké družiny jako konflikt vnější moci a osobní touhy po pravdě a sebenalezení.²⁰

Renč se tedy dostává k textu Rejnušovy rozhlasové hry v době, kdy se sám opět naplno vrací k divadlu i k literatuře. S nadšením přijímá nabídku na její jevištní adaptaci, studuje autorovy rukopisné poznámky a komentáře a přemýšlí

20 Inscenace v Národním divadle v režii Jiřího Frejky (premiéra 12. února 1944) se za války stala otevřeným protestem proti diktátorské moci a poselstvím o právu na svobodu.

i nad výsledným tvarem, jenž by nejlépe odpovídal nedokončenému projektu: „Pokládal jsem nejen za věc piety, ale přímo za uměleckou povinnost k neuzavřenému dílu mimořádně nadaného mladého myslitele a spisovatele přijmout výzvu, k níž došlo z iniciativy paní Boženy Rejnušové a několika společných přátel, abych rukopisu rozhlasové hry dal divadelní podobu. Tanula na myslí už i zemřelému autorovi. [...] Cítil jsem i věděl, jak intenzivně do Rejnušovy tvůrčí koncepce zasahoval jeho vášnivý vztah k dílu Shakespearovu. A že naroubování aktuální myšlenky na tematický okruh Hamleta organicky vychází z jeho vnitřního vztahu k Williamu Shakespearovi a k jeho stylu. Proto jsem hleděl, poučen na vlastních překladech Shakespeara, prosytit – zcela v Rejnušových intencích – verš shakespearovskou metaforikou a především, dát mu příznačnou shakespearovskou kadenci; ale zároveň zůstat práv dnešnímu cítění tématu i slova. To bylo možné právě a jen ve verši, nikoli už v próze; v té by se navzájem obtížně potýkal dvojí zásadně odlišný styl.“ (Renč 1966: 3)

Již jen letmé nahlédnutí do dobových svědectví naznačuje, že vztah *Královského vraždění* k *Urhamletovi* není jednoduchý a není to jen vztah dvou forem dramatického textu, tedy jeho rozhlasové a divadelní podoby. Renčův postoj k Rejnušovu dílu byl od začátku postojem citlivého spoluautora, jenž se uvolil rekonstruovat původní autorský záměr a myšlenkové poselství rozhlasové hry i umělecké prostředky Shakespearova hypotextu. Několik pasáží v próze, jež Rejnuš využil ve své rozhlasové hře, autor

adaptace přestyloval do veršů, aby byl důsledněji a v celém textu uplatněn blankvers. Textový proud rozhlasové hry, přerušovaný jen zvukovými předěly v podobě hlasů trubek, rozprostřel Renč v divadelní hře do pěti dějství a 21 obrazů, a tak větší textové plochy nahradil menšími a dramatičtějšími. Základní fabulační linka, popisující pátrání po příčinách královy smrti, zůstala zachována, avšak výrazných změn doznala výstavba dramatických postav.

Zatímco hlavním hrdinou *Urhamleta* je Soudce, Renč v divadelní adaptaci sloučil tuto postavu, jež byla Rejnušem vytvořena a v Shakespearově hypotextu se nevyskytuje, s figurou prvního ministra Polonia. Nejvyšší komoří Polonius vystupuje v *Hamletovi* jako králův člověk, do jehož zbrojního arzenálu patří zvláště pochlebování a špehování, v *Urhamletovi* pak je ztvárněn jen jako pomocná postava, jejímž úkolem je pouze formálně posunout děj. Jestliže v *Královském vraždění* je Polonius postavou klíčovou, přebírá také funkce, jež v Rejnušově pretextu plnila hlavní postava Soudce, a to tím způsobem, že hledá pachatele vraždy a v závěru je postaven před rozhodování, zda zjištěnou pravdu zveřejnit, či nikoliv.

Bezprostředně po vydání textů *Urhamleta* i *Královského vraždění* v Dili v roce 1966 zpochybnil smysl sloučení obou postav anglista Alois Bejblík. Domníval se, že nahrazení postavy Soudce kancléřem Poloniem „je dost divná změna, protože Rejnušovou tezí v *Urhamletu* byl problém soudce a soudcovské spravedlnosti v tlaku politických událostí“ (Bejblík 1967: 71). Jestliže v Rejnušově

rozhlasové hře veřejně lže představitel soudní moci, je to skutečně možná ještě závažnější morální provinění, než když v divadelní úpravě s pravdou manipuluje představitel moci výkonné. Rejnušovým prvotním záměrem však není posuzovat míru deformace soudní moci, ale spíše jej zajímá způsob, jak se k běžným lidem prostřednictvím oficiálních sdělení dostávají výsledky vyšetřování, jak skryté zákulisí tohoto vyšetřování vypadá a jaký může mít dopad na společenskou morálku. Tomuto záměru může sloužit postava Polonia stejně dobře jako figura Soudce, možná ještě lépe, neboť nejde o anonymního a nezaujatého posuzovatele případu, nýbrž o figuru, která má vztah k někdejšímu vládci i k instituci vládnutí. V šedesátých letech tento smysl nového pojetí hlavního hrdiny obhajoval Otakar Blanda:

„Polonius se ujímá případu jako věrný, osvědčený a moudrý spolupracovník zavražděného krále. Jeho pátrání je tedy už automaticky neúplatné a pro oba pachatele o to nebezpečnější. Proto může Gertruda právem říci, že »v ní byla malá dušička, když ten úkol svěřovala jemu«. Kancléř Polonius přirozeně může mluvit velice důvěrně s princem Hamletem, s Gertrudou i s Klaudiem; se všemi se už dlouho zná, vidí do jejich duší. A když je pak v závěru postaven před volbu pravdy nebo lži, nabývá každé jeho slovo váhy osudového ortelu, který může naráz zvrátit osud celého národa. Neboť ústy kancléře mluví jeden z těch, kteří řídí osudy království. Mluvit pravdu či lhát už není jen osobní záležitostí individuálního charakteru.“ (Blanda 1967: 124)

Renč původní vyznění hlavního hrdiny jako zodpovědného posuzovatele všech okolností nemění, pouze prohlubuje míru jeho provinění a akcentuje konflikt mezi jeho morálkou a státními zájmy. Povšimněme si tohoto významnění figury při srovnání stejného okamžiku ve vývoji děje, totiž momentu, kdy před velitelem hradní stráže Marcellem, jenž je v této fázi příběhu jediným hrdinovým důvěrníkem, hodnotí protagonista svou veřejnou lživou promluvu. V *Urhamletovi* chápe Soudce své rozhodnutí především jako osobní selhání při nastolování spravedlnosti:

SOUDECE:

Ztratil jsem čest, sám nejlépe to vím.

Už nejsem soudce, jenom posluha,
na kolena jsem spravedlnost srazil,

aby po jejím zpřeráženém těle
válečné vozy přejely.

Marcelle, na co myslíte?

MARCELLUS:

Já? Na nic.

SOUDECE:

Vy teď mnou pohrdáte.

MARCELLUS:

Ne, můj pane.

Jak já bych mohl vámi pohrdat,
když věda o zločinu, mlčím stejně.

(Rejnuš 1969: 219)

V *Královském vraždění* se ve stejné situaci jako Soudce z *Urhamleta* ocitá kancléř Polonius, avšak jeho reakce je o poznání dramatictější:

POLONIUS:

Zradil jsem pravdu... Neříkáte nic?

Svou čest jsem poplival! Jsem spoluvrah,

já, kdysi věrný krále Hamleta!

Řekněte něco! Nebo jděte pryč!

Slyšíte – přáteli! Vždyť i vy sám –

MARCELLUS:

Můj úřad a můj soud je tenhle meč.

POLONIUS:

Jím jste mě mínil chránit – vytaste jej
a vrazte mi ho do těla.

(Rejnuš – Renč 1967: 100)

Již v krátkém úryvku se ukazuje, že při uvažování o tom, co bude pro bezpečí Dánska prospěšnější, klade Polonius na misky vah nejen otázku pravdy a lži, ale i svou zodpovědnost k zesnulému králi Hamletovi. Poté, co podřídil poznání pravdy zájmům státu, nezůstává jen u hloubání a sebeboprdání, ale v akcentované promluvě plné vykřičníků a zvolání žádá svého přítele o trest nejvyšší a definitivní. Marcellus pochopitelně svému spojenci neublíží; ostatně jeho vina je stejná, neboť také on zná podrobnosti o vraždě a ve službě vlasti o nich mlčí. Navíc ztrácí svou

aktivitu nadšeného přívržence někdejšího krále, když jej Klaudius zbaví funkce velitele stráží. Stává se malomyslným pěšákem, jenž se zbavuje zodpovědnosti a pasivně plní úkoly svých nadřízených.

Pozoruhodný posun provází v *Královském vraždění* i postavu Valtemanda. Zatímco v Shakespearově *Hamletovi* jde o epizodní postavu Klaudiova vyslance a v Rejnušově *Urhamletovi* o jeho věrného dvořana, Renč vytváří z Valtemanda rovnoprávného Poloniova protihráče. Je nebezpečný ve své prodejnosti a v touze po moci, v níž se vyrovnává i bezskrupulóznímu Klaudiovi. Na začátku pátého dějství se již schyluje k plánované korunovaci a Klaudius s Valtemandem se setkávají mezi čtyřma očima v královské komnatě. Klaudius slibuje svému spojenci post kancléře a chce po něm podpis na první listinu, kterou ve svém úřadu vydá:

KLAUDIUS:

Až Polonius dovrší svůj úkol,
ty, už co kancléř, výrok zpečetíš.

VALTEMAND:

Co nejhorněji, králi!

KLAUDIUS (přistrčí mu listinu):

Tento list
buď prvním činem tvého úřadu.

VALTEMAND (čte nahlas):

„Všem Dánům! – Jak mi káže svědomí

a služba trůnu, již jsem povinen,
já prohlašuji slovem jako písmem:
Znám strůjce vraždy krále Hamleta!
Za norské zlato spáchán byl ten zločin!
Což dosvědčuji vlastním podpisem
na prahu dráhy, kterou nastupuji.“

KLAUDIUS:

Stručný list, pravda, ale důstojný.
A hned jej podepiš.

(Rejnuš – Renč 1967: 86)

Jakmile Valtemand dokument podepíše, přistrčí mu Klaudius i druhou listinu, tentokrát smlouvu o jejich nerozlučném spojení, a žádá podpis vlastní krví. Když si Valtemand na pánovo přání nasadí dýku na prsa, aby získal trochu drahocenné tekutiny místo inkoustu, přiskočí Klaudius a svého sluhu probodne. Vražda nejbližšího spojence se ukazuje jako promyšlený taktický tah, jehož cílem je nejen zbavit se jediného přímého svědka královraždy, nýbrž učinit z něj i pachatele. První, Valtemandem řádně podepsaná listina poslouží jako falešný důkaz proti němu. Poté, co Polonius veřejně vysloví své politicky motivované obvinění („Nor je vrah! To Nor je vinen vším!“), přichází za ním Klaudius, aby jej přesvědčil, že skutečným vrahem v norských službách je Valtemand:

KLAUDIUS:

Tečku za vaším pověřením soudce
udělal jiný. Potvrdil váš soud.

(Podá mu list)

Tento list je pro vás, čtěte, Polonie.

POLONIUS (trochu s úlekem bere list, nahlédne
do něho)

Jak? Valtemand?

KLAUDIUS:

Jen čtěte, kancléři.

POLONIUS (opět se ukloní, čte):

„Všem Dánům! – Jak mi káže svědomí...

Znám strůjce vraždy krále Hamleta!“

Co to má znamenat?

KLAUDIUS:

Jen čtěte dál.

POLONIUS:

„Za norské zlato spáchán byl ten zločin!

Což dosvědčuji vlastním podpisem

na prahu dráhy, kterou nastupuji.

Valtemand.“

(Vzhledne ohromen, vtělený otazník)

KLAUDIUS:

Dráha, kterou nastoupil...

List našli u mrtvolý sebevraha.

(Rejnuš – Renč 1967: 104)

Dvojnáčný výklad metafory „na prahu dráhy, kterou nastupují“ je jen jedním z mnoha podvodů, jichž se zákeřný Klaudius ve své cestě na trůn dopouští. Dvojsmysly a jejich falešná interpretace, padělání důkazů, odstraňování nepohodlných svědků, ovlivňování soudců – to vše jsou postupy, které postava budoucího vladaře mistrovsky ovládá, jsou to však ironií osudu i praktiky skutečných monstrprocesů padesátých let, o jejichž vykonstruovanosti a rafinovanosti Václav Renč ledacos věděl. Jeho úsilí se soustředilo k tomu, aby zachytilo složitý proces, jenž provází Klaudiovu cestu k převzetí moci a v němž soukromé zájmy převyšují zájmy celku. Důkazem tohoto modelového povýšení účelu nad prostředky je také vývoj postavy Gertrudy. Vdova po někdejší králi a matka prince Hamleta nezůstává pouze u tiché tolerance svého svůdce, ale ve slepé zamilovanosti se spoluúčastní na realizaci Klaudiova plánu na převzetí moci včetně osudné Valtemandovy vraždy. Když uslyší křik oběti, přiběhne se šálem v rukou a ovine křičící ústa; když je po všem, spálí nepohodlnou smlouvu o věrnosti obou spiklenců.

V kriticky založené společenské a literární atmosféře šedesátých let se drama setkal s pozitivním přijetím, jež se odrazilo i ve zvýšeném inscenačním zájmu, neboť bylo během dvou let (1966 a 1967) uvedeno na sedmi českých jevištích. Alena Urbanová hodnotila hru v prvním nastudování v Hradci Králové, ale i v dalším nastudování na jevišti pražského Komorního divadla. Ačkoliv upozorňovala na přílišnou přímočarost ústřední teze, ocenila v Renčově

divadelní adaptaci velmi vážné téma a především napínavý příběh: „Všechna kolečka příběhu do sebe zapadla s přesností detektivky a hra dostala kultivovaný divadelní tvar. Jestliže nám v něm místy vadí vnějšková efektnost, je třeba si uvědomit, že slouží dobré věci: v Hradci i v Praze sleduje hru obecenstvo velmi napjatě, stržené do víru příběhu, vyprovokované spoluřešit téměř neřešitelnou situaci.“ (Urbanová 1967a: 13) Karel Bundálek při srovnání obou variant hry oceňuje více Rejnušův text, neboť podle něj neusiluje o závěrečnou katarzi, ale ponechává konečné řešení na samotném divákovi: „Renč ve své úpravě hru vršící rozpory mění v moralitu o tom, kam vede lidská zbabělost a v promluvě králova ducha v epilogu hry usiluje etiku příběhu přímo vyslovit. Nápověď původní verze nahrazuje explikací.“ (Bundálek 1967: 4)

Hra Miloše Rejnuše a Václava Renče *Královské vraždění* dostala zásluhou obou tvůrců divácky přitažlivý tvar dramatického apokryfu, jenž se opírá o světově proslulý literární syžet, avšak neusiluje prvoplánově o jeho atraktivnější nebo snad dokonalejší zpracování. Známé motivy a postavy začleňuje do vlastní a svébytné dramatické struktury, jejíž syžetové řešení paradoxně děj Shakespearovy tragédie předchází a nečekaně otevírá nová témata a dramatické konflikty. Rejnušem akcentovanou tematiku mravní odpovědnosti člověka za rozhodnutí, která ovlivňují chod společnosti, Renč zpracoval v divadelně nosném a svébytně pointovaném podobenství, jehož problémy se ukazují jako nadčasové a v naší současnosti i silně aktuální.

Z interpretace hry je také zřejmé, že intertextové navázání na hypotext nelze a priori vnímat pejorativně jako pouhou neproduktivní snahu o imitaci originálu, nýbrž že apokryfní text nemusí být méněcenný a může působit jako svébytné a umělecky hodnotné literární dílo.

3.4 Děvka z města Théby: parafráze antické tragédie

Prozaik, dramatik a esejista Milan Uhde (nar. 1936) ve své dramatické tvorbě šedesátých let usiluje o analýzu morálních důsledků individuálních lidských rozhodnutí. Učinil tak již ve své politické satirě *Král-Vávra* (1965, premiéra v Satirickém divadle Večerní Brno 26. února 1964 v režii Evžena Sokolovského), jejíž text účelně propojuje deset groteskních obrazů a devět lyrických songů. S využitím havlíčkovské látky autor zformoval hyperbolizovaný příběh o zemi, v jejímž čele stojí ředitel zemské poloosy, jenž má chování sedláka, vyznačuje se úřednickými návyky a skrývá před lidmi své oslí uši. Král-Vávra ani jeho společníci – tajemník a holič Kukulín a strýc národa Starý Vrba – zemskou poloosu ve skutečnosti neřídí, avšak vytvářejí hlavně jen složitý systém opatření, aby prostou pravdu zatajili. Uměle přizívují obraz nepřátelských „Engličanů“, kteří údajně řídí zemskou osu na opačnou stranu, což vyvolává napjatou mezinárodní situaci. Systém na vytváření falešných hesel a zásad se

svým tvůrcům postupně vymyká z rukou, až se nakonec stává samočinným mechanismem, jenž pohlcuje veškeré individuální snahy o poznání skutečnosti a provedení změn. Bezvýchodnost z bludného kruhu pak demonstrují zvláště postavy mladých žurnalistů Červíčka a Kolíčka, jejichž úsilí o vyburcování „lidu obojího pohlaví“ z lhostejné nečinnosti končí fiaskem, neboť po preventivním zásahu králova tajemníka dostávají funkce šéfredaktorů a sami se stávají novými posluhovači režimu.

Poté, co se jeho „nonstop-nonsense“ *Král-Vávra* stal doslova kulturní a společenskou událostí, hledal dramatik další příležitosti, jak by své snahy, a především odhodlání aktuálně se vyjádřit k morálním problémům své současnosti zúročil. Zejména díky odvaze dramaturgie brněnského rozhlasového studia, především Karla Tachovského, se Uhde zařadil k úzkému okruhu scenáristů Československého rozhlasu z řad nastupující generace spisovatelů, jako byli Ludvík Kundera, Antonín Přidal, Miloš Rejnuš nebo Květa Legátová (vlastním jménem Věra Hofmanová). Již při tvorbě rozhlasových scénářů Uhdeho zajímal především modelový konflikt jedinců a anonymní moci.

Nejprve jej zachytila jeho rozhlasová hra *Svědkové* (premiéra 1965 v režii Olgy Zezulové), v níž policejní komisař se svými lidmi likviduje nepohodlné svědky vražd, jež sám ve jménu vyšších zájmů organizuje. Vystupňovanou podobu tohoto tématu pak předvedla rozhlasová hra *Výběřčí* (premiéra 1967 v režii Jiřího Horčíčky), koncipovaná jako monolog výběřčího za plyn a elektřinu. Poněkud

fanatický reprezentant blíže nespécifikované instituce zvané Hlavní správa, která zaměstnává jen „dobrý výběrčí“ a vydává „předpis za předpisem“, se postupně ukazuje jako nebezpečný manipulátor, jenž pod vlivem služebních povinností neváhá použít proti nevinným a nic nechápajícím zákazníkům nadávky, urážky, násilí nebo dokonce i střílnou zbraň.

Téma konfliktu jedince a moci, ztvárněné navíc s využitím již dříve osvědčené tvůrčí metody aktualizace tradiční literární látky, se Milan Uhde pokusil zpracovat i v následující divadelní hře *Děvka z města Théby*. Poprvé byla uvedena 7. dubna 1967 v Národním divadle v Praze na jevišti Tylova divadla v režii Evžena Sokolovského a ve stejném roce byla rozmnožena agenturou Dilia. Hra vycházela z fabule Sofoklovy *Antigony*, avšak autorským záměrem nebylo pouze ji netradičně aktualizovat, nýbrž vytvořit její „troufalou parafrázi“, o níž sám Uhde s odstupem času ve svých memoárech poznamenal: „Má Antigona měla být ve verších a spočívat na odvážné filozofické koncepci. Pochopitelně nikoli na koncepci náboženské. Pohřeb jako výraz úcty k podsvětním bohům, jimž lidské tělo po smrti patří, a nemá tudíž podléhat lidským zákonům platným zaživa, ani kdyby původcem takových zákonů byl sám vladař, to vše mi nic neříkalo. Mé Antigoně tudíž zbývala jediná motivace, která ji mohla nutit nelegálně pohřbit bratra: touha vystoupit proti Kreontovi a konfrontovat se s ním mocensky.“ (Uhde 2013: 225)

V Sofoklově tragédii, která vychází ze starých řeckých mýtů, je motiv pohřbu jako výrazu úcty k zesnulému hybným činitelem děje. Připomeňme si pro názornost některé základní dějové motivy tohoto hypotextu. Antigona, sestra mrtvých Oidipových synů Eteokla a Polyneika, se u Sofokla rozhodne, že proti vůli nového vládce Théb – svého strýce Kreonta – pohřbí Polyneika, jenž má být jako vzbouřenec pouze pohozen před hradbami na pospas dravcům. Během improvizovaného smutečního obřadu je však chycena při činu a Kreón ji odsoudí k pohřbení zaživa. Od jeho krutého úmyslu jej neodradí ani hrdinčina sestra Isména, ani Antigonin ženich a vladařův syn Haimón, ale až slepý věstec Teiresias, jenž panovníka varuje před nešťastnou budoucností. Když se Kreón nakonec rozhodne Antigonu osvobodit, je již pozdě: jeho neteř se v hrobce oběsila, jeho syn se proklál mečem a poté spáchala stejným způsobem sebevraždu i jeho žena Eurydika. Zdrčenému vladaři zůstávají jen oči pro pláč a vlastní život v troskách.

Fabule dramatického apokryfu Milana Uhdeho se při inovaci některých dějových motivů od hypotextu výrazně odklání. Stárnoucí thébský vladař Kreón se pokouší udržet svou moc nad městem, které je narušeno absencí řádu a vnitřními rozbroji. Poté, co odstranil právoplatného dědice trůnu Polyneika a jeho zpopelněné tělo nechal rozprášit po městě, se obklopil suitou věrných, leč bezcharakterních příznivců, což se nelíbí jeho kritické a svobodomyšlné neteři Antigoně. Symbolicky pohřbí trochu městské hlíny a zároveň

na sloupy chrámu boha Herma vyryje zprávu o Kreontově provinění. Vladař ji předvolá, avšak nepotrestá, pouze jí na paty pověsí dva své sluhy (ve vedlejším textu dramatu jsou označeni jako Chór I a Chór II), kteří však hrdinku přesvědčí, že nejlepší bude pomstít bratrovu smrt vraždou Kreonta. Antigona nenachází východisko ani v lásce k Haimónovi, jenž tráví noc s její sestrou Isménou, ani v obětavé službě Thébám, jejichž vladařkou by se po Kreontově smrti sama stala. Ve chvíli, kdy jí překvapivě sám Kreón nabídne, aby jej zabila a zmocnila se tak trůnu, není schopna převzít odpovědnost a volí raději úděl „děvky“: pasivní a průměrné poddané ve městě ovládaném vrahy a zloději.

Rozdíly v dějové výstavbě obou her naznačují, že autor nechtěl vytvořit novou tragédii na půdorysu klasické látky, ale spíš využil motivy původní hry k vlastnímu problémovému podobenství. Změny ve fabulační a syžetové výstavbě se odrážejí v pojetí a v charakteristice jednotlivých dramatických postav, zvláště pak postavy titulní. Povšimněme si, že Sofoklova Antigona je statická figura, která neprochází vlastně žádným zásadním vývojem ani rozhodováním nad tím, jak se zachová. Stojí proti Kreontovi jako zástupkyně občanské etiky, která je v rozporu s vladařovým umanutým individualismem a jeho přesvědčením o vlastní pravdě. Ve znamení lidskosti neváhá bránit své ideály ani za cenu ztráty života, a ačkoliv nevyhraje, její poselství zůstává. Uhdeho Antigona je naopak vystavena přehodnocování svého názoru, její mocenský souboj s Kreontem nemá dlouhého trvání a v závěru se dokonce

nechá ovládnout skepsí a pasivitou. Ukažme si tento přerod hlavní postavy prostřednictvím krátkých ukázek z úvodu a závěru dramatu. Na začátku ještě Uhdeho hrdinka připomíná svůj předobraz, když vášnivě prosazuje názor, že město je třeba osvobodit od krutovládců a bratrovu smrt je nutno smýt krví. Ani poté, co jí Kreón překvapí tvrzením, že nebude vydána katům, neboť jí Théby potřebují, není ochotna mu naslouchat a jakýkoliv dialog s ním kategoricky odmítá:

ANTIGONA: Co mezi námi leží, neodplaví
přívál tvých slov.

KREÓN: Máš v očích, Antigono,
oči své matky. Jsi má krev, má víra,
že Théby nepadnou.

ANTIGONA: Jsem volná, pane?

KREÓN: Odejdi v míru.

ANTIGONA: Dej mi vyrvat jazyk
a ochromit mě, chceš-li mír, sic Théby
proměním v soudní síň.

(Uhde 1967a: 83)

Úryvek z úvodního obrazu slibuje konflikt tragické hrdinky se vším všudy, možná i s krví a možná i s mrtvými. Zatímco u Sofokla jsou ve finále na jevišti tři lidské oběti, Uhde nechá ve svém apokryfu královský rod Labdakovců, jenž Thébám od dávných dob vládne, bez ztrát

na životech. Jeho hrdinka se však proměňuje a ztrácí to, co je pro ni v její archetypální podobě charakteristické, totiž odvalu k protestu. Podívejme se, jakými slovy promlouvá ve svém závěrečném monologu v obraze jedenáctém:

ANTIGONA: Naše oči
a uši, to jsou brány, jimiž vchází
do našich útrob strach. A bozi mlčí,
když mají na něj seslat léky. Rozum
nás učívá žít vkleče. Kde je něco,
co napřimuje? Když nám kočičina
zahraje v krvi, hned jsme na všech čtyřech.
Mrouskáme se jak kočky. Přilháváme
své špíně čistotu, a co v nás zbývá
čistého, to tím pošpiníme. Není
žádného boha, sice by nás stvořil
k obrazu svému. Je-li bůh, pak věřím,
že je zlý, nebo nevidomý. Zemřít
se nám však přesto nechce. Zásobujem
svým masem veřejný dům světa. Žijem
dál, a ta věc z nás ze všech dělá děvky.
(Uhde 1967a: 94)

Co se stalo s tou odvážnou dívkou, jež by si dala raději vyrvat jazyk, než by mlčela, během jedenácti obrazů Uhdeho hry? Jak se Antigona mohla proměnit z aktivní Kreontovy oponentky v jeho pasivní posluhovačku? Apokryfní verze si bere ze Sofoklovy předlohy jen některé

motiv, z nichž vytváří vlastní syžetovou konstrukci, která však slouží odlišnému ideovému záměru. Cílem toho úsilí je budovat Antigonin obrat, jenž odpovídá zamýšlenému sémantickému gestu vylíčit ji jako ženu, která podléhá davu a propadá skepsi a tím i vyjadřuje situaci odpovídající soudobé společenské realitě.

První příhodný okamžik pro zpochybnění Antigoni na rozhodnutí skýttá autorovi její setkání s Isménou na začátku čtvrtého obrazu. Zatímco u Sofokla se titulní postava tragédie potkává se svou mladší sestrou již v úvodním výstupu, kdy se jí snaží marně získat pro aktivní spoluúčast na bratrově pohřbu, v Uhdeho textu přichází Antigona až poté, co se utkala s Kreontem v úvodním konfliktním dialogu. Hledá mladší sestru proto, aby se s ní podělila o své útrapy, avšak nalézá ji v nečekané společnosti vládařova syna. Teprve nyní se dozvídáme, že Antigona sama před dvěma dny podlehla Haimonovu kouzlu na slavnosti a bezhlavě se do něj zamilovala. Nyní je vystavena dosud nepoznanému a pokořujícímu pocitu žárlivosti, ačkoliv navenek svůj zájem o Haimóna skrývá. V dialogu s překvapenou mileneckou dvojicí zdůvodňuje své rozladění tím, že Isména nemá pochopení pro její rozhodnutí žít v tomto historickém okamžiku jenom pro nápravu činu spáchaného na Polyneikovi:

ANTIGONA: To Polyneikes
roní mé slzy. Zkrvácený rubáš,
ve které padl, slouží za příkrývku
té vaší lásce. Hanba!

ISMĚNA: Antigono
z tvé zloby mluví žárlivost.

HAIMON: A soudí
ve jménu čistoty a vynáší se
nad všechny živé. Důkaz? Polyneikes
je mrtev. Mrtvé nelze milovat,
a kdo se chlubí, že k nim cítí lásku,
zbožňuje jen svůj sen. Ó Antigono,
ty neumíš mít ráda. Zatoužilas
pomoci Thébám, ale nenávidíš
to město. Jsme ti nečistí a páchnem
tvé čistotě. A já ti povím: Možná
to, co tvá závist touží nazvat špínou,
je naše vlastní kůže, všelijaká,
ale nám padne, zatímco ta tvoje
je jako úběl, ale pouhá maska
žárlivé pýchy. Chceš nás dělat lepší
a očistit. A co když místo špíny
z nás sedřeš kůži? Kdo ti dal to právo?

(Uhde 1967a: 85)

Ačkoliv u Sofokla se Antigona s Haimonem na scéně nikdy nepotkají, Uhde toto jejich nečekané střetnutí zinscenoval s tím záměrem, aby dal průchod mladíkově bezprostřední a prudké emocionální reakci. Právě výše citovaný monolog zaseje v hrdince pochybnost, zda její předsevzetí obětovat se ve prospěch celku není přece jen zbytečné.

Uhdeho Antígona si začíná uvědomovat, že cesta k nápravě obce je trnitá a že je možné ji podstoupit jen za cenu pozbytí osobní svobody. Ztráta vyvoleného Haimona je jen první z řady obětí na této cestě, neboť další kompromisy ve městě nečistých záměrů a skutků na sebe jistě nenechají dlouho čekat. Břemeno, které přitom musí nést, je zřejmě nad její síly. Zdeněk Hořínek považoval tento významový posun v pojetí hrdinčina poslání za natolik problematický, že způsobuje dramatickou nevěrohodnost zápletky:

„Sofoklova Antígona chce – ze zcela osobních důvodů – pohřbít svého bratra. Uhde její poslání rozšířil, ale tím též rozmělnil: jeho Antígona chce – zjednodušeně řečeno – spasit Théby. Z čestné dívky, kterou její vnitřní pohnutky nutily splnit osobní mravní povinnost, se stává donkichotka usilující o něco, co se vymyká jejím možnostem a silám. Toto poslání se navíc projevuje nikoliv v konkrétních akcích, ale ve sféře obecného moralizování, souzení, kárání a kázání.“ (Hořínek 1967: 34)

Uhdeho Antígona skutečně působí v této fázi hry více jako abstraktní kazatelka předem daných pravd a hoto-vých výroků než jako plnokrevná postava, jež se fakticky rozhoduje nad možnostmi svého jednání. Tyto své postoje navíc ve svých nahlas pronášených vnitřních monolozích obhájí sama před sebou, a to tím častěji, čím více poznává odvrácenou tvář svého města:

ANTIGONA:

Mé Théby, jednou budu možná k smíchu.

A snad už jsem. Čím hlouběji znám své město,
Tím míň je chápu. Byl tu spáchán zločin
tak těžký, že se tají dech. A život
se nezastavil. Je to jeho síla,
či slabost? Volám po spravedlnosti,
a měšťané mě ženou od svých prahů
jak žhářku. Každý třetí občan thébský
má krovy z trámů šibenic. A spálit
ty hříšné střechy? Pomohu tím dobru?
(Uhde 1967a: 87)

Plebejské Thébany zastupují postavy dvou vladařových poskoků, jejichž pojmenování Chór I a Chór II prozrazuje jak jejich funkci v nové hře, tak nepochybně i inspiraci v řecké tragédii. Jak známo, chór v antickém dramatu plní mnoho úloh a funkcí. Nejčastěji rozšiřuje časové a prostorové možnosti hry, když líčí to, co vůbec nemuselo být na scéně přítomno, avšak jeho významným posláním je rovněž podávat komentáře k probíhajícím dějům, vysvětlovat jednání hrdinů a také promlouvat k bohu, k němuž „vysílá chór své písně, v nichž reflektuje děje i emoce hrdinů, vyjadřuje jejich (ale i svou nebo divákovu) úzkost, soucit, radost, v nichž povyšuje skutečnost hry do jiné dimenze a dodává jí obecnou, nadčasovou platnost“ (Stehlíková 1991: 38). Z mnoha funkcí, jež může chór ve hře plnit, Uhde akcentuje možnost v antickém dramatu nepřiliš využívanou, avšak z hlediska jeho autorského záměru zásadní, totiž

možnost chóru vstupovat s hrdiny do přímého kontaktu v dialogu. V jeho apokryfu navíc nejde pouze o strohé střídání replik v rozsahu jednoho verše, nýbrž nezřídka i o složitější výměnu názorů.

Chór I a Chór II tak dostávají příležitost zasahovat do děje a působit přímo na jeho protagonisty. Představují metaforický obraz svévole, která ve městě vládne: v monolozích se vychloubají úspěchy, jichž dosáhli ve vladařových službách, nechutně komentují mučení, jež provázelo výslechy obžalovaných, u nichž asistovali, a zbytky své soudnosti utápějí v lahvích alkoholu, jež se stávají jejich hlavní rekvizitou. Autor sám po letech vysvětlil, jak byly obě postavy inspirovány:

„Měl jsem na mysli »dělníky násilí«, muže, kteří sloužili nacistické diktatuře a plynule přešli do služeb tajné policie komunistické, zkrátka věční kati dějin, ale netušil jsem, že přesná sociální a psychologická charakteristika takovým postavám nejen neškodí, ale naopak jejich kresbě prospívá. Ne že bych takové postavy kolem sebe neviděl, ale jejich lidský profil mě nezajímal. Vzrušovaly mě jejich průměty do roviny idejí, přesněji řečeno zajímaly mě ideje.“ (Uhde 2013: 225)

Není na místě očekávat od dramatika, že poskytne podrobnou psychologickou charakteristiku postavám, jež plní v jeho hře jen pomocnou úlohu. Postavy obou násilníků však nemají jen funkci anonymního chóru, nýbrž vstupují do děje jako jeho aktivní hybatelé. Bližší povahokresba obou postav by tedy nepochybně lépe odůvodnila motivace jejich jednání a recipient ji právem očekává. Absence vnitřní motivace

postav je patrná zvláště v okamžiku, kdy se Chór I a Chór II rozhodnou, že Antigonu sprovodí ze světa. Závažné rozhodnutí paradoxně padne jako poněkud lehkomyšlná a značně nepředvídatelná reakce na situaci, kdy hrdinka odhalí, že je sledována, a v rozčilení sluhům pohrozí, že je udá vladaři pro nezodpovědné plnění jejich úkolu. Zřejmě v alkoholovém opojení oba sluhové zapomínají, že jejich úkolem je vladařovu neteř pouze sledovat, nikoliv jí ublížit. Nůž namířený proti sobě však Antigonu interpretuje po svém:

ANTIGONA (zaváhá):

Ne, přiznejte se, vy mě pokoušíte
a zkoušíte.

CHÓR II: Máš slíben dlouhý život?

Jestli ne, je to naostro.

CHÓR I (nastaví Antigoně nůž):

Tvůj osud!

ANTIGONA:

Mám zabít? Koho? Vladaře? Vy čtete
mé nejtajnější myšlenky. Já bodla
Kreonta ve svých polosnech už stokrát.

CHÓR I (změní původní záměr zabít Antigonu):

Bodni ho jednou, ale řádně.

ANTIGONA: Bozi,

nedokážu to. Do živého těla,
touhletou rukou... Krev...

CHÓR II: Je teplá šťáva
jako každá jiná.

CHÓR I: Kreón z vůle bohů
musí být zabit. Je jen jeho vina,
že se nám Théby popsuly.

(Uhde 1967a: 88)

Doslova během jedné repliky se Antigonu jako oběť plánované vraždy proměňuje ve mstitelku a vražednici. Jako by jednání obou postav chóru bylo řízeno nikoliv racionální motivací, nýbrž jen náhodou a příležitostí. Jednají-li takto impulzivně, je to paradoxně zcela v duchu jejich výstavby jako postav modelových, tedy postav, jež jsou charakterizovány jen těmi znaky, které jsou z hlediska jejich funkce v syžetu funkční a nezbytné. Přehlédnout nelze ani groteskní způsob, jímž si hrdinka počínání obou výtečníků interpretuje. Podle okřídleného úsloví, že přání je otcem myšlenky, vyloží si Antigonu nůž v ruku zabijáků jako vražedný nástroj určený k pomstě na tyranovi. Již v okamžiku, kdy od postav chóru nůž přebírá, však o této možnosti zároveň pochybuje, neboť její poznání reality se prohlubuje. Hrdinka si uvědomuje, že sluhové vladařů jsou schopni všeho a že hranice mezi dobrem a zlem je zrušena.

Zásadní obrat v pojetí Antigony jako Kreontovy protihráčky nastává během jejich posledního dialogu v průběhu osmého obrazu. Kreón nečeká, až jej neteř vyhledá s nožem v ruce, ale sám ji překvapí svou noční návštěvou.

Odvyppráví jí svůj životní příběh, v němž vystupuje jako obhájce a spasitel rozhádaných Théb a v němž poprava Polyneika vyznívá jako jediný možný způsob, jak zbavit obec neschopného následníka trůnu. Současný thébský vladař však zároveň přiznává, že v systému, v němž k udržení moci slouží vraždy odpůrců, postupně ztrácí kontrolu nad jednáním svých podřízených. Stává se – podobně jako ostatní hrdinové české modelové dramatiky problémového typu – jen pouhou součástí v samočinném mechanismu, jenž drtí své odpůrce, avšak s nimi i poslední jedince schopné bystrého úsudku a vlastního názoru:

KREÓN: Čím více vrahů
stálo v mých službách, tím jsme vítězili
slavněji. Čím více krve, tím víc dobrých
mě opouštělo. Nakonec mi zbyla
po boku jenom luza, nečítám-li
zaslepence a tupce. Nejmiň stokrát
jsem zkoušel zastavit ten příval zla,
ale vždy marně. Kat, co byl mým sluhou,
stal se mým pánem. Nevládl jsem Thébám,
zato však ony vládly mně.

[...]

Teď už nám zbývá
poslední naděje: Ty, Antigono.
S tvou pomocí jsem doufal smýt svou vinu.
Jenže má vina před obcí jsem já.
Zabij mě, Antigono! Nepřítelé,

kterých mám dost, ti pomohou. Máš v rukou
mír Théb i mého srdce. Dej mi zemřít
a Thébám žít. Zabij mě, Antigono!

(Uhde 1967a: 90)

Jestliže Kreón prosí Antigonu o smrt, působí to na recipienta znalého Sofoklovy předlohy zpočátku jako pouhý žert. S opakováním prosby však přichází i vršení dalších zdůvodnění, jež v logice paradoxu dostávají smysl, a požadavek získává na závažnosti. Uhde na tomto místě hry vložil do Kreontových úst nadčasovou výpověď o archetypální úloze vládce, jenž neustále žije pod tlakem převzaté odpovědnosti. Když se zdá, že život ve společnosti, jíž vládne, přestává být předvídatelný, a když se okolnosti vymykají kontrole, je jeho úkolem dát věci do pořádku a navrátit jim řád. Kreontova vláda však místo legitimní a pro obec blahobytné formy monarchistického vládnutí postupně dostala podobu tyranie. Vláda silou dospěla až do fáze, kterou soudný vladař nesmí dopustit, totiž do fáze, kdy jej prostý lid nenávidí a kdy se jeho moc opírá o nespokojené společenské vrstvy, na něž se fakticky nelze spolehnout. Uhde podpořil tuto rafinovanou výstavbu figury vladaře tím, že jeho Kreón si své selhání uvědomuje a že jeho jednání je skutečně (ačkoliv nečekaně a možná i neuvěřitelně) motivováno touhou pomáhat světu a obci. Analogie Théb a totalitního režimu, ať již jím bude autorem avizovaný fašismus nebo explicitně nevyslovená komunistická

diktatura, je tedy jen částečná, neboť totalitní stát ve skutečnosti žádné hranice své moci neuznává.

Antigona je Kreontovou interpretací stavu obce zdrcena a v průběhu desátého obrazu propadá deziluzi. Oslabuje ji poznání, že Kreón je jen pouhou součástí systému, součástí nahraditelnou snadněji, než si myslela. Jeho konec však není východiskem, neboť Antigona přestává věřit, že na jeho místě by jednala lépe a že by dokázala čelit nutnosti uzavírat mravní kompromisy. Tuto její proměnu ztvárňuje výstup, kdy se sama stává členkou nyní již tříhlavého chóru a pije spolu se sluhy z jedné lahve. Naplňuje tak titulní charakteristiku „děvky“ v obrazném i doslovném smyslu slova, když se ve víru pitky nechá svést přímočarou vyzývacostí Chóru II a nakonec končí v jeho objetí. Počinání původně důstojné hrdinky antické tragédie najednou působí směšně, což dokládá i její závěrečný monolog, v němž přiznává svou rezignaci. Vraťme se nyní k tomuto monologu, abychom si připomněli jeho průběh a dramatický vrchol:

ANTIGONA: [...] Žijem
dál, a ta věc z nás ze všech dělá děvky.
Smějte se tomu, je to komedie,
jenže je k pláči. Plačte. Tragédie,
ve které se neumírá, bývá k smíchu.
Smějte se, jde to dohromady.

(Uhde 1967a: 61)

Je zřejmé, že autor si byl dobře vědom nejen posunů v příběhu a v pojetí hlavní postavy, nýbrž i posunů žánrových. Jeho pochybnosti nad hrdinkou, která ve druhé polovině 20. století již podle něj nemůže na jevišti protestovat z důvodů vyššího řádu, jdou ruku v ruce s pochybnostmi o možnosti vzniku tragédie v době, v níž osvědčená pravidla již přestala platit a vinu jednotlivců vystřídala vina všech. Tento paradox, jenž byl artikulován již Dürrenmattem, upozorňuje nejen na nemožnost vzniku původní tragédie v nepřehledném zmatení hodnot, ale i na nutnost nahradit ji žánry pro naši moderní dobu příznačnějšími, totiž groteskou a komedií (srov. Dürrenmatt 1955). Uhde nevytvořil ve své parafrázi antické tragédie grotesku, avšak zůstal věrný svému vnímání světa a svou Antigonu nechal v závěru hry promluvit v krutém monologu, jehož ráz udává vedle realistické otevřenosti také ironie a sarkasmus. Žánrový posun tedy u něj nevede k politické satíře, jak ji známe kupříkladu z předchozího *Krále-Vávry*, avšak spíše k dürrenmattovskému modelu, v němž – jak jsme již dříve uvedli – příběh připomíná grotesku, která však není postavena na absurditách, nýbrž na paradoxech.

Pro znalce antického divadla a antické filozofie byla v šedesátých letech tato zásadní proměna řeckého mýtu nepřijatelná. Teatroložka Eva Stehlíková ve své poznámce v *Divadelních novinách* bránila postavu Antigony před takovým „zneužitím“, přičemž srovnala její pojetí v různých světových literaturách (mj. francouzské, německé, bulharské a slovenské). Snažila se ukázat, že Antigona jako hrdinka mýtu je využívána proto, aby se vzbouřila proti bezpráví

ve jménu lidské humanity a nesla za to trest. Je to hrdinka, která odmítá kompromis, a právě proto je nebezpečím pro Kreonty, ztělesňující lidskou malost a pohodlnost. Antigona tedy vždy musí stát proti Kreontovi a nemůže mu být podobná: „Milan Uhde zabil svou Antigonu (»a bez krve«) ne proto, že ji nenechal umřít, žít je konec konců daleko obtížnější, ale proto, že jeho Antigona není Antigonou a mýtus se tu stal zbytečným a začal překážet.“ (Stehlíková 1967: 5)

Filozof Jan Patočka napsal na toto téma do časopisu *Divadlo* rozsáhlou úvahu, v níž mj. precizně vyložil metafyzickou podstatu Sofoklova dramatu a srovnal ji s východisky Uhdeho hry, již ostentativně nazval *Mini-antigonou*, zatímco pretext označil jako *divuplné drama*: „Klasické, divuplné drama, jedno z těch, která jsou a budou vždy předmětem nezměrného obdivu, po nichž sahat by se mělo jen s největší úctou a chvěním, žije z konfliktu dvojího pathos: pathos noci a dne, ženy a muže, krve a obce. Po tvrdém utkání tehdy nového pathos, pathos dne, moci obce a její rezony, se starým pathos, nové se láme. V naší Miniantigoně to dopadá na první pohled opačně, ale to je jen zdání; není zde totiž dvojí pathos. Antigona ustupuje krok za krokem, protože své vlastní pathos nemá; to proto, že ve hře existuje jen jedno, Kreontovo, a Antigona se s ním posléze identifikuje.“ (Patočka 1967: 1)

Oba kritické názory respektovaných odborníků potvrzují, že Uhdeho hra v době svého uvedení vyvolala pozoruhodné diskuse nad samou podstatou žánru antické tragédie i nad možnostmi jejího parafrázování.

Sémantický posun, k němuž autor hru dovedl, byl pobuřující a svým způsobem předběhl dobu. S jistou nadsázkou časového odstupu můžeme konstatovat, že Uhde ještě nemohl použít k přehodnocení antické tragédie tak rafinované postupy, jaké volí dnes kupříkladu coolnes dramatika, a obrátil se proto k typu modelového dramatu, jehož prostředky znal a byly mu blízké. Z dnešního pohledu je jeho východisko možné a legitimní. V kontextu současné české dramatiky totiž představují hry reinterpretovalí známá díla a fabule výrazný a nepřehlédnutelný trend, jenž se dotýká nejen hojně parafrázovaných a parodovaných her Shakespearových, ale i antických tragédií (ke konkrétním příkladům takových současných aktualizací se ostatně ještě dostaneme).

Rovněž další dobové ohlasy na Uhdeho parafrázi Sofoklovy hry byly převážně negativní. Sergej Machonin spatřoval příčiny neúspěchu v nedramatické stavbě a struktuře hry, neboť antická tragédie se podle něj autorovi vzepřela při jeho záměru využít její prostředky pro vyjádření moderního tématu a šokujících filozofických posunů: „Tak máme v Čechách další modelovou hru. Sedím v hledišti a lámu si hlavu, co všechno v tom modelu znamená Antígona, co Kreón, co Haimón, co Chór I. a co Chór II., a odcházím z divadla zase jednou tak trochu s pocitem nedostatečnosti a provinilosti, že jsem to jistě všechno dost důmyslně nepochopil, že mi určitě nějaké metafora unikla a že bych se měl nad sebou zamyslet.“ (Machonin 1967: 4)

Miloš Smetana viděl omyl v tom, že „mistr české satiry“ vysvětlil konflikt Antigony a Kreonta způsobem, jenž je poplatný okamžitému životnímu pocitu: „Svým způsobem *Děvka z města Théby* navazuje na autorovu předchozí satirickou hru *Král Vávra*; jakkoli je tohle spojení na první pohled násilné, zdá se mi, že obě hry mají ve svém prázkladu stejný zážitek moderní marnosti zápasu jednotlivce proti mechanismu civilizované společnosti, příběhy obou her vlastně opisují bludný pohyb v kruhu. A čím víc se jedinec bouří, tím spíš se dopátrává hroznějších pochybností a bolestnější skepse.“ (Smetana 1967: 4)

A konečně Alena Urbanová sice ocenila odvážný záměr autora, avšak vytkla mu absenci skutečného dramatického konfliktu, neboť v jeho hře je podle ní přítomen pouze „antikonflikt“, vyjadřující nemožnost konfliktu: „Formou tragédie dokazuje Milan Uhde, že v dnešním světě zrelativizovaných hodnot a rozkolísaných jistot tragédie v pravém slova smyslu není možná. Tento základní paradox autora zradil, zahubil emocionální účín hry, vybavené nesporně silným intelektuálním nábojem.“ (Urbanová 1967b: 13)

Ačkoliv Uhdeho hra ve své době narazila, a to zejména proto, že motivace v jednání postav nebyly vždy zřetelné, nápad demonstrovat občanskou pasivitu na převrácené podobě schématu antické tragédie v zásadě marný nebyl. Provokoval svou odvahou a upozornil tak na autorovo skeptické vidění tématu střetnutí jedince a moci, totiž na přesvědčení, že náprava společnosti, byť je vedena dobrými

úmysly, ve skutečnosti možná není: buď se jí ujímají lidé, kteří nepravosti starého systému nahrazují novými nepravostmi, nebo se lidé ochotní k této nápravě nenajdou vůbec.

Není náhoda, že ve stejném roce, kdy byla uvedena zmíněná divadelní hra, Uhde vydal také knihu prozaických apokryfů *Záhadná věž v B.* (1967). Jednotlivé povídky jsou stylizovány jako parodické edice a vydavatelské komentáře fiktivních úředních zápisů, deníkových záznamů, dopisů a jiných „nově objevených pramenů“, jejichž prostřednictvím má čtenář možnost se seznámit se skutečným a utajovaným pozadím historických událostí, jako byly husitské války, bitva u Thermopyl nebo brixenské vyhnanství Karla Havlíčka Borovského. Alternativní podoba historie, jak ji nabízí Uhdeho protifaktová imaginace, sice komolí tradiční vědecké poznatky, avšak mnohdy je přesvědčivější než oficiální výklady postav a událostí z dějepisných příruček.

Právě v tomto světle autorské intence je třeba vnímat i hru *Děvka z města Théby*. Nejedná se o parodii antické tragédie ani o její dehonestující travestii, nýbrž o dramatický apokryf, a ten je veden spíše snahou využít obecně známý syžet k ozvláštňení díla nového. Autor zachovává jak formu předlohy (jeho hra je psána převážně desetislabičným a jedenáctislabičným nerýmovaným pětistopým jambem neboli blankversem), tak i základní dějové motivy a rozvržení postav, avšak dovádí příběh k překvapivé a šokující pointě. Výsledkem tohoto tvůrčího postupu je paradox: čím více se jednání postav Uhdeho dramatického

apokryfu vzdaluje normám klasické antické tragédie, tím více se blíží autentickému jednání prostých smrtelníků, jejichž výjimečnost spočívá „jen“ v tom, že jim dějiny přisoudily výsadu rozhodovat o osudech jiných.

3.5 Já, Jákob: inovace starozákonního mýtu

Životní peripetie dramatika, básníka a filozofa Vítězslava Gardavského (1923–1978) si nezdají s paradoxními příběhy hrdinů problémové dramatiky šedesátých let. Literárně talentovaný absolvent bohemistiky a filozofie na Karlově univerzitě se po krátkém učitelském působení na gymnáziích v Praze a Novém Bydžově stal v roce 1951 vojákem z povolání. Již od roku 1953 se však realizoval v akademické sféře a přednášel mezinárodní vztahy a později i filozofii na Vojenské technické akademii v Brně, kde byl v roce 1964 na základě habilitačního spisu *Fenomén Německo* jmenován docentem. Gardavského badatelský zájem se soustřeďoval především na originální, avšak ve své době u nás dosti ožehavé téma vztahů mezi marxismem a filozofií, jež bylo v letech 1968–1969 častým námětem i jeho zahraničních přednáškových turné. Bylo vlastně jen otázkou času, kdy tehdejší československý režim zasáhne. Stalo se tak v roce 1970, kdy byl docent filozofie propuštěn z armády a až do své

smrti se živil manuálními pracemi, převážně jako skladník a řidič v Jednotném zemědělském družstvu Prosetín.²¹

Gardavský je autorem dvou divadelních her. V průběhu osudného roku 1970 psal své historické podobenství o „marném hledání pravé radosti“ *Legenda o Františkovi a Kláře*, v němž se nechal inspirovat zkazkami kolem mystické postavy svatého Františka z Assisi. Hra vyšla dosud pouze v podobě autorského samizdatu v roce 1973 a divadelní premiéry se dočkala až po listopadu 1989, když ji 29. března 1992 uvedlo Moravské divadlo Olomouc v režii Bedřicha Jansy. Dramatickou prvotinu *Já, Jákob*, jež měla premiéru na jevišti někdejšího Státního divadla v Brně 7. dubna 1968 v režii Aloise Hajdy, psal naopak Gardavský v době, kdy byl na vrcholu svých tvůrčích sil i společenského postavení. Svou látku drama čerpá – podobně jako hra Oldřicha Daňka *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* – z židovsko-křesťanského mýtu.

Fabulačním základem divadelní hry *Já, Jákob* je životní příběh starozákonního hrdiny, a to v podobě, jak jej popisuje *První kniha Mojžíšova* (konkrétně především Gn 25,27 až 32,33). Syžetově je drama komponováno jako řetěz relativně samostatných, chronologicky plynoucích

21 V roce 2014 zpracoval Památník písemnictví na Moravě v Rajhradě fond Vítězslava Gardavského, jenž byl předán do sbírek autorovým bratrem Vladimírem v roce 2012. Obsahuje celkem 668 inventárních čísel. Svědectvím o tvorbě Vítězslava Gardavského jsou nejen vydané knihy s autorovými texty, ale i výstřižky z periodik s články o něm, korespondence a zvukové záznamy z rozhlasových pořadů a vzpomínkových večerů.

epizod, které se odehrávají v zemi Kanaán v rozmezí třiceti let. Konkrétní epizody z biblického příběhu propojují, oddělují a doplňují lyricko-filozofické komentáře, jež jsou součástí vedlejšího textu dramatu. Dialogy postav v hlavním textu dramatu jsou pak většinou psány veršem, jenž prozrazuje biblickou inspiraci. Rozsáhlý text je rozdělen do dvou dějství (autor je pojmenoval jako „části“), jež jsou symetricky členěna vždy do šesti obrazů.²²

První část hry nazvaná „Cesta větru“ zachycuje komplikované zápolení Jáкова s bratrem Ezauem, který má jako prvorozený syn patriarchy Izáka právo stát se jeho nástupcem. Poměrně velký prostor zabírá v dramatickém textu situace, kdy starý poloslepý Izák předává svou vládu a Jákob podvodně získává otcovské požehnání místo bratra. Následují události dlouholetého vyhnanství, při němž hrdina slouží u svého strýce Lábana, aby si mohl vzít jeho dceru Ráchel. Sám se stává obětí podvodu, když po sedmi-leté službě musí uzavřít sňatek nejprve s jeho starší dcerou Líou, neboť podle zvyku není možné, aby se mladší vdávala dříve než prvorozená. Teprve po svatbě s Líou, kterou nemiluje, se může oženit i s Ráchel, po níž touží, avšak musí následně sloužit u Lábana dalších sedm let.

22 Stejná symetrie je zachována i v *Legendě o Františkovi a Kláře*. Jak je zřejmé z rukopisné veze hry z roku 1970, která je uložena v Památníku písemnictví na Moravě, Gardavského drama uzavírá rozsáhlá autorská synopse, v níž je patrné také další promyšlené členění děje, mj. na pět fází tzv. freytagovského modelu. Památník písemnictví na Moravě, fond Vítězslava Gardavského, inv. č. A2208.

Druhá část s názvem „Hledání Hospodina“ sleduje nejprve hrdinův komplikovaný boj o ženy a se ženami. Jákob má – podobně jako řada dalších velkých mužů *Starého zákona* – tu výsadu, že může mít více žen, avšak jeho povinností je se o ně s příkladnou pečlivostí postarat. Konflikty vyplývají především z paradoxu, že nemilovaná Lía Jákobovi rodí děti, zatímco vytoužená Ráchel je zpočátku neplodná. Následuje líčení neméně spletitého sporu s Lábanem, který nechce hrdinu propustit ze služby, a po mnoha peripetiích konečně přijde vytoužený návrat do země zaslíbené. Jákob se vydává na cestu k domovu společně se svými ženami, dětmi i služebnictvem a v závěru hry podstupuje mnohoznačný „zápas s mužem“, při němž se vrhne „proti svému strachu“, „proti svému životu“ i „proti tomu nepříteli, kterého nikdy docela neznáme, kterého tak nenávidíme, tak milujeme“ (Gardavský 1969: 152). Tento závěrečný souboj s Bohem (ale i se sebou samým) ještě budeme interpretovat podrobněji.

Hru otevírá zevrubný „Úvod“, jenž má charakter předmluvy, v níž autor vykládá podstatu mýtu, který má být evokován z biblického základu: „Mytický člověk, ještě nerozpolcen mezi rozum a smysly, žije svůj osud uprostřed přírody. Vnímá s respektem její tajuplné zákony; rozumí ještě řeči noci, kamenů, vyrudlé trávy, pobíhajících zvířat. Rození, milování, umírání nejsou pro něho abstrakta, která by musel vyjadřovat a sdělovat pojmy, ale elementární bolestné i blažené děje. Vstupuje do nich celý, se vším všudy a mění je tím v činy. Jeho čas už není lhotejným časem

písku a hvězd. Je materiálem tváření, napjaté dramatické gestace. Ponechán sám sobě, vystaven všemu, ví, že záleží jen na něm. Proto hledá boha: smysl a směr svých činů. Zápasí.“ (Gardavský 1969: 5)

Hledání boha má v Gardavského hře podobu cesty a putování, na jejímž konci není jen náboženské povznese- ní mysli, ale i povýšení samotného hrdiny, jenž touží stát se „lidsky nezapomenutelným“. O to usiluje Jákob ve svých velkých i drobných zápasech s Ezauem, s Izákem, s Lá- banem, se ženami a v neposlední řadě i sám se sebou. Během třicetiletého putování se z anonymního člověka z davu stává jedinec tvořící dějiny.

Naznačené myšlenkové zázemí textu mají recipien- tovi zprostředkovat postavy komentátorů, jejichž úkolem je zasáhnout ve chvíli, kdy hrdina ve svém úsilí ustrne na místě nebo se rozhoduje, jak se zachová. Mluví a ko- mentátoři dostávají ve hře podobu alegorických postav Lva, Orla a Gazely. Jedná se o animální bytosti s lidskou dimenzí, které demonstrují mytickou všudypřítomnost přírodních živlů. Podle scénických poznámek mají tyto po- stavy do hry vnášet taktéž znepokojivou časovou dimenzi, neboť symbolizují moudrost minulosti (Lev), prozíravost do budoucna (Orl) a nesnesitelné trvání přítomnosti (Ga- zela), přičemž plní zdvojenou funkci:

„Zvířata se mění v Žalmistu, Proroka a Kazatele – v rozložený lidský čas – když sotva zrozený člověk jedná s přírodní slepotou. A navracejí se k podobě Lva, Orla a Ga- zely, když člověk překročil svoji utkvělost a zase vzpřímeně

jde. Jevištní život zvířat je v těchto přechodech. To, co říkají jako Prorok, Žalmista, Kazatel, je právě tak důležité jako jejich zvířecí pohyb, v němž jsou embrya lidských gest. Proto mohou příležitostně vystoupit jako vůdci rituálů, v nichž každý jejich pohyb je pragestem. [...] Jsou smyslově názornými samoznaký, v nichž slovo a gesto mají týž význam.“ (Gardavský 1969: 7)

Jak vidno, autor chtěl klást na animální postavy poměrně náročné funkce. Jako zvlášť obtížný pro vnímatele (a nepochybně i pro inscenátora) se jeví jeho požadavek, aby přechod od zvířecího pohybu k lidskému slovu byl pozvolný a aby tyto víceznačné figury plnily nejen úlohu glosátorů děje, nýbrž i jeho hybatelů. Mimoverbální a pohybové jednání animálních postav v podobě, jak ji autor podle scénických poznámek zamýšlel, lze doložit na ukázce z konce čtvrtého obrazu první části, která zachycuje klíčový okamžik otcovského požehnání Jákobovi. V situaci, kdy poloslepý vládce kmene žehná synovi, o němž se mylně domnívá, že je to prvorozený Ezau, plní Gazela, Lev a Orel autorem avizovanou funkci němých průvodců posvátného rituálu:

IZÁK:

Přístup ke mně a polib mne, synu.

Hle, vůně syna je divoká jako vůně pole,
kterému žehnal Hospodin.

Dejž tobě Bůh z rosy nebeské
a z tučnosti zemské
o hojnost obilí a vína.

Nechť tobě slouží lid
a sklánějí se před tebou národy.
Buď pánem bratří svých,
ať klaní se před tebou synové matky.
Kdo zlořečí tobě, nechť je zlořečen.
Kdo přispěje tobě, nechť je požehnán.
Já, Izák.

(Zvířata-obřadníci povstanou. Gazela sejme meč a podá ho Lvu a Orлу. Ti ho vloží do vztažených rukou Izákových a postaví se po bok Jákobovi. Izák uchopí meč a snaží se ho udržet hrotem vzhůru. Ale jeho ruce jsou slabé, meč se v nich chvěje, až se převrátí hrotem dolů. Jákob ho v pádu uchytí a položí své dlaně na Izákovy. Po chvíli Izákovy ruce vyklouznou zpod Jákobových a mrtvě, prázdně padnou. Meč drží už jen Jákob. Vztyčuje se a za doprovodu obřadníků kráčí k vyvýšenému místu, kde zvedá meč oběma rukama nad hlavu. Zpívá.)

JÁKOB:

Já, Jákob, syn boží.

(Gardavský 1969: 51)

Rituál, jehož aktivními účastníky jsou i zmíněné alegorické postavy, dospěje až do fáze, kdy protagonista hrdě vyslovuje své jméno a zjeví tak všem na odiv svou pravou identitu. Nejen v této scéně, ale v průběhu celé Gardavského

hry se Jákobova replika vrací jako leitmotiv. Nezřídka pomáhá překonat hrdinovo váhání v situacích, kdy si uvědomuje rozpor mezi vlastními možnostmi jak ovlivnit budoucnost a předurčeností božích a přírodních zákonů, s nimiž se snaží žít v souladu. Právě v okamžicích váhání a nečinnosti vstupují do hrdinova života ony všudypřítomné animální postavy nikoliv jen gesty rituálů, ale i svými komentáři, v nichž mu zprostředkují a opakovaně připomínají boží slovo a boží zásady, podle nichž může jednat, aby uspěl. Tuto jejich druhou funkci lze doložit kupříkladu úryvkem z úvodu pátého obrazu, zachycujícího Jákobův útěk z domova před zlobou bratra Ezaua a putování ke strýci Lábanovi. Hrdina bloudí neznámou krajinou plnou lekavých zvuků, až nakonec zastaví na kamenitém místě, kde padá únavou a usíná. Ve snu slyší hlas svých animálních průvodů:

ZVÍŘATA:

Kdo tu přebývá?

JÁKOB:

Strach. (Dětsky bezmocně)

Smiluj se nade mnou,

bože mých otců...

ZVÍŘATA:

Zemi, na které ležiš, ti dám.

Zemi tobě a potomkům tvým.

Dvanáct je hvězd.

Dvanáct je cest.

JÁKOB:

Zahynu.

Zahynu přede dnem.

ZVÍŘATA:

A bude tvého semene

jako prachu země.

Na západ, na východ,

k půlnoci, k poledni.

JÁKOB:

Nebudu!

ZVÍŘATA:

Já.

Jsem s tebou.

Ochráním tě,

kamkoli půjdeš,

půjdeš-li.

Vrátím tě.

Vrátíš se do této země,

k tomuto kamení.

Já jsem.

Já, Hospodin.

(Gardavský 1969: 57–58)

Zvířata v této ukázce dostávají úlohu zprostředkovatelů božího hlasu. Zatímco v biblickém textu (zvláště Gn 28,12 až 28,19) promlouvá k Jákobovi během jeho snění

sám Hospodin, v textu Gardavského hry přebírají tuto funkci animální postavy. V okamžiku, kdy protagonistu začíná ovládat strach, zvěstují mu úlohu vyvoleného muže a předpovídají šťastnou budoucnost. Její personifikací se má stát především dvanáct Jákobových synů, kteří jsou podle starozákonní tradice považováni za praotce stejného počtu kmenů celého izraelského národa. Toto poslání je v citované ukázce naznačeno metaforou „dvanácti hvězd“ a „dvanácti cest“ a později se stává důležitou motivací pro hrdinovo jednání.

Konkrétní funkce animálních postav v textu hry se neustále proměňují a pro dobové recipienty (včetně divadelních recenzentů) nebylo vždy zřejmé, proč autor využil místo jednání postav v dramatických situacích raději slovní komentář. Mnohoznačná úloha animálních figur zůstává totiž nezdědka patrná pouze ve vedlejším textu dramatu a nevyrůstá plně z jednání postav nebo z jejich dialogu. Jako by se autorský komentář stával důležitějším prvkem textu než samotný dramatický konflikt, jakkoli jej zprostředkují na jevišti přítomné postavy Lva, Orla a Gazely.

Na tuto skutečnost upozornil ve svém referátu po brněnské premiéře již Zdeněk Hořínek, jenž k funkci alegorických postav mytických zvířat poznamenal: „Příležitost ztělesnit v nich a zahrát jimi přírodní živel, dramatický prostor Jákobova příběhu, učinit z nich Jákobovy dramatické partnery autor spolu s inscenátory promarnili a dali přednost bezkrevným pozlaceným abstrakcím vytrvale deklamujícím a psalmodujícím poeticko-meditativní

veršová poslání. Všechny tři dohromady představují, jak se dočteme v programu, čas, ale tento abstraktní čas filosofův ruší konkrétní čas dramatický, posunuje dramatické dění kamsi do neurčita a vágního mytična.“ (Hořínek 1968: 23)

Sergej Machonin ve své recenzi vytýká textu nejen zmíněnou nedotaženost animálních glosátorů, ale i ploché a lineární pojetí dramatického konfliktu a vývoje samotného protagonisty: „Způsob, jímž [Gardavský, pozn. D. K.] seznamuje diváka s Jákobovým konfliktem, je lyrickoepické sdělení o tom, co Jákob zažil, kombinované s neustálým filosofickoepickým komentářem, vkládaným do úst třem komentátorům a střídavě dalším postavám. Autor se myslím mylně domnívá, že lineární vyprávění o Jákobových příbězích nabude tímto komentářem mnohorozměrnosti a konfliktní dynamiky. Ve skutečnosti jím dociluje pravého opaku: ubírá hře na spádu a plastičnosti a postavy většinou redukuje na tlumočnický legendy z biblické dějepavy.“ (Machonin 1968: 7)

Zatímco v promluvhách Lva, Orla a Gazely převažují takřka doslovné úryvky z biblických textů, zvláště z *První knihy Mojžíšovy*, z knihy *Kazatel* a z *Žalmů*, repliky lidských postav volně propojují biblické citace s jejich básnickými parafrázemi a autorským textem. Jazyk Gardavského dramatu je pak komplikovaný, neboť se v něm mísí starozákonní jinotaje s filozofickými myšlenkami, pateticky formulované pravdy s lehkostí nečekaných aforismů. Způsob, jímž autor parafrázuje biblický jazyk, lze doložit kupříkladu

na citátech z *Písně písní*.²³ Využívá jich zvláště před koncem první části dramatu, kdy se odehrává svatební rituál mezi Jákobem a Líou. Na scénu vstupuje průvod mužů a žen, kteří nesou nad hlavami na vztyčených pažích zahalenou nevěstu a Jákobu, asistují jim animální postavy, jež znovu plní funkci obřadníků. V replikách ženicha a nevěsty nalezneme na tomto místě hry takřka doslovné citáty z *Písně Šalamounovy*:

JÁKOB:

Ach jak jsi krásná,
příteľkyně má,
jak jsi krásná!
Oči tvé – holoubci mezi kadeřemi,
vlasy jak proudy koz,
které je vidět na hoře Galád.
Jak stužka podvkrát barvená
jsou tvé rty.
Zuby se zdají být
stádem běloučkových ovcí,
když vyšly z koupele,
vždy dvě a dvě,
a žádná z nich sama.

23 O výklad *Písně písní* neboli *Písně Šalamounovy* se ve všech dobách vedly spory, které nejsou dodnes rozhodnuty. Alegorický výklad, který se od druhého století našeho letopočtu prosadil mezi Židy, chápe vztah Milého a Milé obrazně jako vztah Hospodina k Izraeli. Podle křesťanského výkladu bere na sebe alegorie podobu buď sňatku mezi Kristem a církví, anebo mystického spojení duše s Bohem (srov. například Bible 2009a: 1129, popřípadě Bible 1985: 619).

LÍA:

A jak jsi dobrý,
A všečen přesladký!
Takový je miláček milý,
dcery a sestry.

(Gardavský 1969: 77–78)

Citáty z biblického textu svatební obřad výrazně estetizují a obohacují jej o prvek lyrizující erotiky, jejímž cílem je opěvovat krásu obou mladých lidí. Naopak ve sborových promluvách průvodu převažují spíše autorské parafráze biblických motivů, pro něž je typické, že vzletný jazyk *Písně písní* zdrsnují mnohdy až prvoplánovou a přímočarou smyslností:

MUŽI:

Raduj se, mládenče, ze svého mládí,
ať touha tě táhne, kam oči tě chtějí.
Pij z jejích nader pro každý čas.

ŽENY:

Rty ženy nasládlé strdím,
měkčejší oleje jsou její rty.
Jdi za ní jako býk k zabití
a jako blázen ke smrti své.

MUŽI:

A ať je požehnan zdroj tvého rohu,
ať nikdy nevyschne studnice tvá.
Ať tryská semeno jak do brázdy dešť

ŽENY:

Na ohni zavoní aloe s myrtou,
skořici pálim od prvních hvězd.
Pojď, hochu, ke mně, napij se vína,
přitiskni ústa na vlhký klín.

(Gardavský 1969: 71).

V replikách mužů a žen se tak neústrojně spojují různé jazykové vrstvy, aniž by bylo zřejmé, k jaké stylové charakteristice směřují. Na místy necitlivou práci s jazykovou transformací biblického textu upozornil ve svém zamyšlení nad textem hry Jindřich Černý, který položil autorovi provokativní otázky: „Copak je bible natolik jeden myšlenkový a stylový celek, aby bylo možno vyprávět strohý mojžíšovský příběh o Jákobovi a Ráchel slovy Šalamounovy Písně písní? Nemísím tím dvě stadia myšlenkového a citového vývoje lidstva a nepopírám tím v základě samu podstatu výpovědi, pro niž mýtus vyprávím? Zdá se mi, že Gardavský na cestě od vědy k divadlu propadl omylu, že divadlo není na tyto věci tak puntičkářské.“ (Černý 1968: 44)

Výše uvedené výtky k dramatické nefunkčnosti animálních postav nebo k nedotažené jazykové výstavbě hry by neměly oslabit naši snahu rozkrýt myšlenkové poselství hry ve vývoji a charakteristice titulní postavy. Jákob jako biblická postava je „muž lsti“, jenž zbaví svého bratra výsad prvorozeného, vyláká požehnání svého otce, předčí ve zchytralosti svého strýce. Avšak veškerá tato vychytralost

by mu byla k ničemu, kdyby si jej Bůh nevyvolil (srov. Bible 2009a: 31). Jákob jako postava divadelní hry Vítězslava Gardavského je zpočátku bezradný člověk z davu plný obav a strachu, jehož úlohou je si své místo na výsluní tvrdě vybojovat. K tomu, aby se mu to podařilo, musí nejprve překonat strach a pak dokonce porušit tradiční normy a zákony. Příkladem takové osobní vzpoury je scéna soudu na konci třetího obrazu druhé části hry. Prvorozený Jákobův syn Rúben, jehož matkou je Lía, a Ráchelina služka Bála, která sama porodila Jákobovi místo Ráchel dva syny, mají být potrestáni za to, že „spolu leželi“. Žalobcem i soudcem v soudní při je Lában, jenž argumentuje božími zákony: podle nich je jediný možný trest, a to smrt obou provinilců. Proti němu se staví Jákob, jenž nejvyšší trest odmítá:

JÁKOB:

Když zabit je hříšník,
mizí i naděje.

Jen blázen si myslí,
že zná nejkratší cestu,
když kráčí přímo.

LÁBAN (v nejvyšším rozčilení se ohlíží po zbrani):
Urážíš bohy i zákon!

JÁKOB:

Hospodin...

Hospodin kráčí před každým z nás.

Ale člověk – co chápe z té jeho cesty?

Jen jde a jde a dobývá život.

Nad láskou, nad nenávistí
ještě je...

LÁBAN:
Kdo?

JÁKOB:
Ještě je člověk. (Rázem přetne pouta zajatých,
pak podá dýku Lábanovi, otočí se k němu zády
a odchází s Ráchel, kterou obejmě.)

(Gardavský 1969: 121–122)

Již v přechozích kapitolách jsme upozornili, že situace člověka před soudem je jedním z nejčastějších motivů české problémové dramatiky. V Gardavského hře inovující biblický příběh je tato situace pojata značně atypicky, neboť nejde o to, aby se obžalovaní hájili, ani o to, aby byla určena vina. Samozvaným obhájcem a nakonec i tím, kdo obžalovaným uděluje milost, je člověk s osobními zájmy, člověk, jenž k nim má blízký vztah. Jestliže Jákob v závěru soudní scény přetíná pouta obžalovaných, přetíná také pomyslná pouta k tradičnímu výkladu božích zákonů i k zákonům Lábanovým. Právě po této scéně následuje Jákobovo rozhodnutí opustit Lábana a společně se svou rodinou hledat vlastní domov.

Abychom správně pochopili smysl Jákobova vzdoru a zápasu, musíme ještě obrátit pozornost k samotnému závěru analyzovaného dramatického textu. Povšimněme si, že drama není dotaženo až k biblické pointě příběhu,

jímž je setkání Jáкова s Ezauem, při němž se hrdina před Ezauem pokoří a záhy se s bratrem smíří. Poslední scéna divadelní hry záměrně zachycuje pouze Jákovův zápas s „neznámým mužem“:

(Muž, s kterým se konečně popadne Jákob v křížku, je stejně silný jako on sám; ten druhý s neznámou možností. Proto je zápas skutečným zápasem, celého těla, všech jeho smyslů, všeho, čím se člověk brání, čím útočí. Zápasem, při kterém padají nelítostné rány a snad i poteče skutečná, ošklivá krev. Vidíme oba muže v sevření, v přemetech, v pádech, míhat se skrže nehybný sloup světla. Zvířata jsou mlčící svědkové. Konečně se Jákobovi podaří přidržet druhého muže před sebou.)

MUŽ:

Pusť mne, začíná svítat.

JÁKOB:

Nepustím. Až se vzdáš.

A až mi požehnáš.

MUŽ:

Jméno. Jaké máš jméno?

JÁKOB:

Jákob.

MUŽ (slavnostně):

Jákobe,

Nechť tě zvou Izrael.

Silnější boha –

(Jákoab Muže překvapeně a s úděsem pustí. Muž vstane a volně odchází.)

(Gardavský 1969: 152-153)

Problém, který ukazuje závěrečný výstup hry, není v tom, že autor z koncepčních důvodů vypustil biblický smír titulního hrdiny s bratrem Ezaue. Toto řešení by ostatně ani neodpovídalo dosavadnímu pojetí Jákoaba jako suverénně vystupujícího individua, a tak setkání obou bratrů je jen naznačeno závěrečnou Jákoabovou replikou („Ezaue, bratře!“), po níž titulní hrdina „zmizí za návrším“. Sporné otázky dodnes vyvolává spíše nečitelnost figury neznámého Muže i samotný smysl jeho souboje s Jákoabem. Pozorný čtenář *Bible* si nepochybně uvědomí, že jde o aluzi na Jákoabův starozákonní zápas s Bohem, avšak samotný dramatický text to explicitně neuvádí. Dobové kritické ohlasy navíc prozrazují, že toto sémanticky exponované místo nebylo ani v divadelní inscenaci zcela jasně vyloženo: „Jákoabův rozhodující, poslední boj s neznámým zůstal v rovině akrobatické exhibice – dramaticky a divadelně neinterpretován.“ (Hořínek 1968: 23)

K interpretaci závěru divadelní hry nám dnes může pomoci jeden z Gardavského nejslavnějších filozofických spisů, jeho esejistická kniha *Bůh není zcela mrtev* (1967), jejíž podtitul „Úvaha o křesťanském teismu a marxistickém ateismu“ prozrazuje autorovu snahu hledat spojitosti

marxistické filozofie a křesťanství. Proti mnohokrát opakovanému tvrzení moderní filozofie od Hegela přes Nietzscheho až po Sartra, že „Bůh je mrtev“, klade Gardavský svoji tezi, že „Bůh mrtev není“, a dokládá ji vlastní filozofickou argumentací. V knize nalezneme poměrně rozsáhlou kapitolu s výmluvným titulem „Jákoab“, v níž autor použil košatý příběh biblického hrdiny jako podloží pro zamyšlení nad otázkou „vyvolení“ a „subjektivity“, což jsou podle jeho názoru základní témata *Starého zákona*. Ve finále svého výkladu cituje z *První knihy Mojžíšovy* právě tu pasáž, v níž Jákoab bojuje s Bohem (Gn 32,22-29), a považuje ji za zásadní pro pochopení celého starozákonního textu. Jákoab se podle něj v této scéně odlišuje od ostatních biblických postav: „Nedbá na přísliby, nevěří darům. Ví, že darované je nahodilé. Opovrhne svým přirozeným učením, je rozhodnut je svým činem zvrátit. Tím, že volí nad své dané možnosti, vynořuje se z nerozlišené obecnosti rodu a dobývá si vlastní jméno a tvář. Jeho čin je první dějinný, první autenticky lidský čin. Izrael se stává pánem času.“ (Gardavský 1967: 30)

Ve světle této autorovy filozofické úvahy můžeme interpretovat i vyznění jeho složitě komponované divadelní hry. Metafora „dobýt si jméno“ či „být pojmenován“, již známe z vedlejšího textu jeho dramatu, znamená v logice Gardavského uvažování také „stát se lidsky nezapomenutelným“. Tezi z *První knihy Mojžíšovy* („Nebudou tě už jmenovat Jákoab [Úskočný], nýbrž Izrael [Zápasí Bůh], neboť jsi jako kníže zápasil s Bohem i lidmi a obstál.“ – Gn 32,29),

povýšil autor na ústřední myšlenku dramatického textu.²⁴ Zatímco ve filozofickém eseji má jeho pojetí biblického hrdiny logiku a opodstatnění, v dramatu zůstává Jákob mnohdy jen figurou s deklarovanými, pouze slovně realizovanými vlastnostmi. Autorovi přitom jde především o to, že Jákobův zápas o sebe sama je v mnohém podobný osobním zápasům každého z nás. Jákob není podle Gardavského pasivní člověk, ale hrdina, který bere osud do vlastních rukou: „Víš už, mezi čím jest mu volit: klidné trvání v šťastné bezejmennosti – nebo jméno, jež by vytrvalo smrti čas.“ (Gardavský 1967: 29)

V závěrečném zápase dramatu musí titulní hrdina především zvítězit sám nad sebou, musí překonat dané možnosti, aby se stal pánem svého času i osudu. Řečeno jinak: musí opustit pohodlnou pasivitu a rozhodnout se pro riskantní aktivitu. Tato klíčová volba činí z Gardavského hry problémové drama, tedy drama, v němž se obecnstvu předkládají morální či politické problémy, které se právě cítí jako aktuální. A její poselství pak nemusí zůstat ukryto pouze ve společensky rezonující atmosféře roku 1968.

Ohlasy divadelní premiéry nebyly jednotné a rozdělily kritickou obec na dva pomyslné tábory. První skupina kritiků myšlenkovou aktualizaci Jákobova biblického

24 Citovaný výklad jmen Jákob a Izrael vychází z ekumenického překladu (Bible 1985: 49). *Překlad 21. století*, jenž usiluje o věrnost původním hebrejským, aramejským a řeckým textům a zároveň využívá současnou češtinu, vykládá jméno Izrael jako „Boží bojovník“ (Bible 2009b: 38).

příběhu přijala a zároveň oceňovala specifický tvar výstavby textu, jímž hra vyčnívala z dosavadního kontextu původní dramatiky. Tak vnímal hru kupříkladu Viktor Kudělka, jenž upozornil, že „typologicky nemá Gardavského hra v naší poválečné dramatice nejen obdobu, ale namnoze ani předchůdce a tradici“, a netajil se svým obdivem k jejímu kompozičnímu řešení: „Starozákonní příběh o Jákobovi je Gardavským nejen moderně a působivě reinterpretován; je také dramaticky dobře cítěn a rozvržen: chce zachytit člověka v situaci, postihnout ho ve chvílích, jak si riskantní volbou nad dané možnosti právě dobývá své jméno a svou vlastní tvář.“ (Kudělka 1968: 4) Podobně hodnotil hru i brněnský divadelní publicista Vít Závodský, když oceňoval aktualizaci tématu a motiv vzpoury proti daným normám: „Osou Gardavského hry je tedy monodrama Jákoba, mířící k současnosti, jako podobenství o tom, že člověk může vydobýt svobodu jen angažovaností, aktivitou, činem.“ (Závodský 1968: 13)

Druhá skupina kritiků se shoduje v tom, že Gardavského hra je pozoruhodná tím, jak problém konfliktu člověka se sebou samým analyzuje a filozoficky hodnotí, avšak selhává v tom, že jej nedokáže divadelně prezentovat. V tomto duchu hodnotí hru zvláště Sergej Machonin, jenž – jak už jsme upozornili – nepřijal způsob zapojení animálních glosátorů a nesouhlasil ani se způsobem, jímž Gardavský převedl biblické motivy do podoby dramatického textu: „Autor nesplnil téměř nic z toho, co v prologu slíbil. Proč se to stalo? Stalo se to proto, že nedokázal transponovat

látku, kterou tak brilantně zvládl ve filosofickém eseji, do jazyka umění. Nedokázal ji myslet a vyslovit jako dramatik“ (Machonin 1968: 7). Zdeněk Hořínek vyslovil problém textu, jenž je podle něj pouhým materiálem pro drama, ještě lapidárněji: „Na počátku byla u Gardavského teze, nikoliv situace. Dramatizace je nutně interpretací, ale Gardavský dramatizuje intepretaci.“ (Hořínek 1968: 23)

Při souhrnném hodnocení můžeme konstatovat, že drama Vítězslava Gardavského *Já, Jákob* ztvárnilo starozákonní mýtus jako podobenství o věčném zápolení člověka s vlastními možnostmi a omezeními. Hra měla na jevišti evokovat biblický příběh s přesahem k současnosti, k níž odkazoval zvláště motiv vzpoury proti daným pořádkům. Tendence využít divadelní hru jako příležitost pro filozofickou disputaci, kterou známe také z předchozích dramát šedesátých let, v této hře z roku 1968 symbolicky vrcholí. Text ale současně trpí omezenými jevištními možnostmi. Hra vykazuje rysy knižního dramatu či dramatického eseje, v němž podstatnou úlohu plní filozofické a lyrizující komentáře, vkládané do úst alegorickým postavám, a autorské parafráze biblického textu, jež nezvykle propojují lyrickou obraznost s prostým jazykem stylizovaných pohanských rituálů. Myšlenkové poselství hry, akcentující poznání, že o identitu osobnosti je třeba bojovat, posunuje a rozvíjí původní významy biblického příběhu. Celkově je však více patrné z autorových filozofických esejů, jež vzniku dramatu předcházely, než z vlastního dramatického textu.

4. OHLÉDNUTÍ A VÝHLEDY

Možná právě až nyní, po několikerém pročtení problémových dramát, po jejich začlenění do kontextu divadelní tvorby šedesátých let a po jejich analýzách, můžeme vyslovit ještě další otázky, které jsou provokativní, zároveň však nepochybně legitimní. Jaké je poselství a smysl divadelních her, od jejichž prvního jevištního uvedení uplynulo již více než padesát let? Nejde jen o dobově populární žánr, který z časového odstupu a globálního pohledu dnes dostává příznak pouhé literární marginálie?

Při odpovědi na položené otázky se pokusíme nejprve souhrnně ohlédnout za problémovou dramatikou šedesátých let a na základě provedených analýz srovnat hry mezi sebou navzájem, pojmenovat jejich společné znaky a záhy i strategie, jimiž dokázaly na čtenáře a diváky působit. Přestože vzednutí problémové dramatiky je na pomyslné časové ose prokazatelně ohraničeno léty nedobrovolného útlumu, jež na jedné straně vytváří éra

budovatelské dramatiky padesátých let a na straně druhé nástup normalizace v letech sedmdesátých, nelze tento specifický žánr uzavřít v hranicích sledovaného desetiletí. Bude proto užitečné vyhlédnout za hradby dramatu šedesátých let a podívat se alespoň letmým pohledem na další vývoj žánru problémové hry v letech následujících.

Provedené rozbory potvrdily, že problémová dramatika šedesátých let má výraznou apelativní funkci. Autoři divadelních her se snaží diváka získat a upoutat, nečiní to však s asistencí tzv. nízkých žánrů, k nimž s oblibou sahá agitační divadlo (například cirkus nebo pantomima), nýbrž záměrně posilují atraktivitu dramatického děje. V některých učebnicových a slovníkových charakteristikách se tvrdí, že problémová dramatika rezignuje na příběhovou linku a narůstání dramatického napětí, přičemž akcentuje především ilustraci zvolené teze či ideje. Jestliže jsme v předchozích analýzách sledovali pojetí příběhu a dramatické situace v české problémové dramatice šedesátých let, můžeme konstatovat, že ve výstavbě syžetu a dramatického tvaru vůbec skýtá původní české drama daleko více možností, než naznačují tyto zjednodušující soudy.

Očekávané soustředění na jednu klíčovou, doslova mezní dramatickou situaci je jako charakteristický rys výstavby textu patrné spíše v dramatice cizích autorů, zvláště pak v dramatice absurdní. České problémové hry z šedesátých let naopak využívají poměrně bohatý příběh, který zahrnuje děj epicky široký a často doprovázený nečekanými syžetovými zvraty. Příkladem tohoto postupu

mohou být takové hry, jež jsou budovány na půdorysu klasického detektivního příběhu, jehož dějové napětí roste s řešením záhady, kdo je pachatelem zločinu nebo kdo je viníkem život ohrožující situace. Zdánlivě detektivní syžet však vytváří pouze základ pro kompoziční řešení s vyššími uměleckými ambicemi, v němž ve skutečnosti nejde o odhalení pachatele, nýbrž o morální dilema postavy, která plní úlohu „detektiva“.

V principu rafinovaně konstruované výstavby děje se české problémové hry podstatně vzdalují tezové hře ibsenovské a brechtovské a více se blíží modelovým hrám Dürrenmattovým, v nichž rovněž nacházíme některé výrazové prostředky typické pro detektivní literaturu, mezi něž patří „záliba v efektním řešení situací, překvapivých zvratech, bizarnost a drastičnost v podání, a především gradované napětí ve fabulaci“ (Hořínek 1964: 37). Také autoři českých problémových her však – podobně jako Dürrenmatt – v předem připraveném okamžiku výstavby děje schéma detektivního syžetu opouštějí, neboť konvenční řešení kriminálního příběhu ustupuje zájmu o hlubší, zpravidla filozofickou analýzu vytvořené problémové situace. Řečeno terminologií, která vystihovala meziválečnou problémovou dramatikou: ideová expozice her je rozvedena do podoby svébytného tvaru detektivního příběhu, jenž vytváří předpoklad pro skutečné řešení problému.

Ve snaze zaujmout čtenáře a diváka se česká problémová dramatika šedesátých let obracela k cizím literárním vzorům a odkazovala na jiné texty nebo na jiné literární

a kulturní souvislosti, které ve světové historii dostaly punc souvislostí obecně známých a věhlasných. Nejčastějším projevem intertextuality v těchto dramatických textech není citace, jak je to běžné v postmodernistické literatuře,²⁵ ale spíše aluze neboli narážka na jiný literární text. Zatímco čeští autoři absurdních her a grotesek využívají hravý potenciál žánru a rozšiřují význam textu o aluze k dalším textům literárního kánonu, tvůrci her problémových parafrázují celé biblické a literární syžety nebo známé historické události. Dominantním hypertextuálním žánrem je v tomto typu dramatiky především literární apokryf, jenž dovoluje autorům opřít se při výstavbě děje o proslulý literární syžet, avšak nesměřuje prvoplánově k jeho atraktivnějšímu zpracování. Znamé dějové motivy autoři začleňují do svébytné dramatické struktury, která otevírá nová a často i překvapivá témata, zvláště téma mravní odpovědnosti člověka za důležitá společenská rozhodnutí.

V problémové dramatice šedesátých let proto není nouze o nečekaná syžetová řešení, avšak možnost konfrontace různých názorů poskytuje již samotná ústřední dramatická situace. Dramatický text je v tomto žánru konstruován především tak, aby vyprovokoval recipienta

25 Citaci jako charakteristický rys postmodernistické literatury interpretuje Ladislava Lederbuchová, která dále uvádí, že citace mají za úkol „vyprovokovat hru s významy nesourodých kontextů, vytvářet humorné a groteskní obrazy“ (2002: 49). Takové ambice problémová hra české provenience zpravidla nemá.

k vlastním úvahám nad předkládanými problémy. Tomu je podřízeno syžetové řešení, v němž ideovým vrcholem nemá být vlastní konec hry, ale mezní situace, která tomuto konci předchází. Mezní situace dostává často formu soudu nebo soudního jednání, jehož cíle a významy v dramatickém textu jsou různé. Ambicí soudního procesu není určit viníka, ale zejména demonstrovat modelovou situaci člověka před soudem. V tomto smyslu navazuje česká problémová hra šedesátých let na tradice, jež v naší literatuře sahají nejen k meziválečné relativistické dramatice, ale až k dílu Franze Kafky: soudní jednání nezískává podobu nezávislého přelíčení, jež poskytuje ochranu ohroženým právům, ale dostává tvar modelového zobrazení nepřátelské instituce, která ohrožuje jedince svým odcizeným a nekontrolovatelným aparátem.²⁶

Linie problémové dramatiky šedesátých let navíc k tomuto kafkovskému motivu existenciálního ohrožení připojuje možnost – a v intencích sledovaného žánru i nutnost – konfrontovat různé názory různých účastníků soudního jednání. Typickým příkladem takového pojetí soudní scény je situace z Daňkovy hry *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko*, v níž se na lavici obžalovaných dostávají vojáci, jejichž úkolem bylo splnit rozkaz. Mezní situaci vyhrotil

26 „Člověk před soudem“ jako jedno ze značně frekventovaných témat moderní světové literatury je námětem článku Zdeňka Hoříňka (1964b), jež z tohoto zorného úhlu srovnává prózy Franze Kafky *Proces* a *Doupě* a hru anglického dramatika Harolda Pintera *Oslava narozenin*.

autor až k neřešitelnosti, neboť voják je vlastně od pradávna až do dnešních dnů povinen splnit rozkaz nadřízeného, a to i v případě, že toto nařízení je v rozporu s právním předpisem nebo dobrými mravy. Svévole v plnění rozkazu ve vojenském prostředí zkrátka není možná, neboť ohrožuje bezpečnost ostatních. Jestliže se navíc žalobcem stává důstojník, jenž rozkaz sám vydal, je zřejmé, že ambicí uměleckého sdělení není dobrat se jediné a nezpochybnitelné pravdy. Vyhrocená situace byla záměrně vytvořena proto, aby umožnila kýženu konfrontaci různých názorů, zvláště pak ono naléhavé slovní jednání žalobce a obhájce, jež je v textu hry pro autora prokazatelně důležitější než finální pointování napínavě konstruovaného syžetu.

Autoři českých problémových dramát šedesátých let vnímají existenciální situaci člověka před porotou také jako příležitost k prezentaci originálního a vyhroceného názoru postav (vedle Oldřicha Daňka usiluje o tuto názorovou konfrontaci rovněž Vítězslav Gardavský), ale i jako možnost zobrazit morální dilema mocných, kteří se rozhodují, jak se svou soudcovskou rolí naloží (Milan Uhde, Zdeněk Mahler) a jak toto jejich rozhodnutí ovlivní společnost a její hodnoty (Miloš Rejnuš, Václav Renč). Problémová dramatika tak volí scénu rozhodování soudu jako modelovou situaci, v níž musí postavy prokázat svou morální sílu, a především osobní lidské kvality.

Další možnost jak podpořit napětí hlavní dramatické situace skýtá zasazení děje do omezeného a skličujícího časoprostoru. Situace člověka v uzavřeném prostoru

anticipuje jeho neklid, který se stupňuje s každým dalším okamžikem nejistoty. Dějiště českých problémových her jsou zpravidla důkladně popsána ve vedlejším textu dramatu a v průběhu syžetu se také mění, což souvisí se značnou příběhovostí těchto her, avšak jde o prostředí nehostinná a pro člověka nebezpečná. Daňkova hra *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* se odehrává v biblicky i historicky osudovém „roce nula“ a zlověstnost časoprostoru podtrhuje nevlídné prostředí primitivní ubikace mužstva v Herodesových kasárnách, stejně jako ponurá vězeňská cela nebo strohá soudní síň. Podobně skličující atmosféru vyvolává lokalizace děje do vojenského prostoru za druhé světové války v dramatu Zdeňka Mahlera *Mlýn*, v němž jsou zásadní dialogy postav vměstnány do posledních minut před popravčí zdí. A značně stylizovaný chronotop dostala i hra Vítězslava Gardavského *Já, Jákob*, jejíž děj je zasazen do samotných počátků lidských dějin, tedy do mytické doby, kdy se „nad mlčenlivou hladinou bezčasí začínají vynořovat ostrůvky času“ a kdy krajina hry je ještě „mocná sama sebou“ a tvoří ji „místa, která nemají význam a která se proto vesměs mohou stát místy nezapomenutelných událostí“ (Gardavský 1969: 5–6). Chronotop cesty, jenž má své kořeny v biblických textech, ale i v antické a středověké literatuře, otevírá příležitost k setkání protagonisty s různými jinými biblickými postavami, především však umožňuje rozehrát jeho osudová rozhodnutí v kulisách dějově velkorysého třicetiletého putování, na jehož konci je proměna malého a neznámého muže v hrdinu utvářejícího historii.

Při zkoumání dramatických postav české problémové dramatiky jsme opakovaně zaznamenali postupy, které vedou k odosobnění figury. Patří mezi ně především minimalizace psychologické charakteristiky, neboť postavy často plní jen pouhou funkci nebo sociální roli. Záměrem tohoto postupu bývá nejčastěji zdůraznění interpretační otevřenosti postavy, její významové neurčitosti a zaměnitelnosti. Tendence k odosobnění se projevuje nejen v samotných promluvách, ale již v pojmenování jednotlivých postav. Zatímco v klasických dramatech můžeme zaznamenat spíše identifikační funkci jmen, když jméno určuje totožnost svého nositele a pomáhá rozlišovat jednu postavu od druhé, v problémové dramatice je charakteristika postavy prostřednictvím jejího jména záměrně potlačena. Na případy záměrného potlačování identity postav v moderní české dramatice upozornila Lenka Jungmannová: „Tak tomu je, když postava nemá jméno nebo se jedná o pojmenování takřka bezvýznamové, nahé, případně stylizované či modelové, neboli zástupné. I bezobsažné jméno dává nicméně postavě její smysl, určuje její typ a ukazuje její ontologii.“ (Jungmannová 2001: 621)

Stylizované a modelové pojmenování mají v české problémové dramatice jak postavy vedlejší, u nichž lze menší míru individualizace předpokládat, tak i postavy hlavní. Jde především o sociálně pojmenované postavy, jejichž jména jsou redukována na sociální status (popřípadě funkci) a směřují k symboličnosti. S takovými postavami jsme se mohli setkat v dramatu Oldřicha Daňka *Čtyřicet*

zlosynů a jedno neviňátko, v němž pojmenování postav zásadně ovlivňujících osud členů vojenské jednotky odrážejí pouze jejich společenskou funkci nebo postavení. Prostřednictvím klasifikačních jmen se ukazuje literární povaha textu a jeho antiiluzivnost, neboť autorům problémové dramatiky zjevně nejde o nápodobu světa, nýbrž o jeho modelový obraz.

Pokud autoři volí pojmenování, která podtrhují vlastnosti svých nositelů a přispívají tak k charakteristice postavy, pak tato charakterizační pojmenování nevyjadřují skutečná jména postav, nýbrž často jen jejich přezdívky či jména zástupná. V Daňkově novozákonním apokryfu to byla tzv. mluvící jména žoldněů, která vystihují dramatický charakter svých nositelů, ale upozornili jsme i na ty případy, kdy se jméno postavy dostává do záměrného a ironicky vyhoceného rozporu s jejím chováním. Podobně v Mahlerově *Mlýně* najdeme vedle postav označovaných pouze svou funkcí také mluvící jméno Skokan, které je důmyslně vytvořeno jako šifrovaná přezdívka tajného agenta, ale současně také s nepřehlédnutelnou dávkou ironie prostě jen redukuje protagonistův závažný úkol, jímž je v roli anglického parašutisty proniknout mezi členy české odbojové organizace.

Dostáváme se tak k dalšímu rysu postav české problémové dramatiky, jímž je jejich nejistá identita a rozpadající se charakter. Úsilí autorů o zobrazení bezmocného člověka uprostřed odlidštěného světa se projevuje více ve filozofujících a úvahových promluvách než v groteskně

vyhrocených dramatických situacích. Hrdina – a s ním i divák – je v divadelní hře postaven před problémem, který musí řešit, nad nímž je nucen přemýšlet sám o sobě a často i odhalovat hranice svých možností. Dramatická postava se nezadržitelně stává bezprostřední součástí mechanismu, jemuž podléhá, a přestává proto žít svým jedinečným a vlastním životem, aby o to názorněji sloužila všemocnému systému. Takto nelítostně tvarují postavy svých dramát Zdeněk Mahler, Oldřich Daněk nebo Renč s Rejnušem, když je v závěru svých textů „trestají svobodou“. Postavy trestané volností sice odhalí skutečné pozadí politického spiknutí nebo skryté záměry absolutní moci, avšak v zájmu svém, v zájmu svých blízkých a někdy i v zájmu budoucnosti celé země o nich musí pomlčet.

Zvláště pozoruhodné jsou v české problémové dramatičce šedesátých let takové postavy, jimž je svěřena moc nad ostatními, a tedy i právo za ně rozhodovat. Právě těmto figurám není radno věřit, neboť se v průběhu děje proměňují. Často střídají nejen své názory, ale i identitu a při ambivalenci svých charakterů se stávají nepředvídatelnými. Typickým reprezentantem takové falešné osoby je Klaudius z *Královského vraždění*, jenž mistrovsky ovládá metody padělání důkazů, odstraňování nepohodlných svědků a ovlivňování soudců. Zatímco od něj lze však takové jednání – s ohledem na jeho postavení v Shakespearově hypotextu – přece jen očekávat, překvapení pro recipienta představuje Renčem nově konstruovaná postava jeho spojence Valtemanda. Ten reprezentuje ve struktuře hypertextu

figuru ještě nebezpečnější, neboť soukromé zájmy a touhu po penězích skrývá před veřejností za maskou úzkostlivě starostlivého královského služebníka.

Ve hře *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* působí takto překvapivě postava nové panovnice, která ještě jako pouhá kandidátka trůnu proklamuje vznešené ideály a odsuzuje vraždění, ale jako čerstvě korunovaná královna pod tlakem okolností sama zavádí trest smrti, aby pragmaticky skoncovala s nepohodlným odpůrcem. Hned několik nepředvídatelných figur kondenzuje drama *Mlýn*, v němž se mocní lidé systematicky přetvařují, aby prosadili své skryté cíle. Jde nejen o postavy falešných agentů a odbojářů, ale také o nebezpečnou osobu nacistického velitele. Posílá lidi na smrt s úsměvem, jehož důvod umí sobě i jiným vždy racionálně zdůvodnit; i v krizové a emocionálně vypjaté situaci zachovává své promyšlené sebeovládání, s nímž dokáže plnit roli chladnokrevně uvažujícího manažera.

Postavy české problémové dramatiky promlouvají silně stylizovaným jazykem, jenž nabízí možnost aktualizovat významy a posilovat svou funkci estetickou, expresivní a apelativní. Uvedené funkce jazyka se projevují nejčastěji jako tendence evokovat autenticky předváděné prostředí a působit dramatickou řečí postav na postavy jiné, zvláště pak v mezních situacích, kdy je vnější fyzické jednání figur minimalizováno. I v replikách, kdy postava problémové hry promlouvá jakoby konkrétním a ze života odposlouchaným jazykem, snaží se autor o obraznou a zobecňující výpověď. Tento rys jazykové roviny promluv je způsoben

také volbou hypotextů, jimiž jsou v námi sledovaném výběru převážně klasické antické hry, Shakespearovy tragédie a texty biblické.

Ačkoliv Uhdeho *Antigona* ze hry *Děvka z města Théby* mluví v závěru hry jako lehká a prodejná žena, činí tak ve verších, neboť autor záměrně zachovává formu předlohy a píše svůj dramatický apokryf desetislabičným a jedenáctislabičným nerýmovaným pětistopým jambem. Blankvers jako příznak hypotextu se objevuje i v Renčově úpravě textu Miloše Rejnuše, když ve hře *Královské vraždění* záměrně vzdává hold uměleckým prostředkům Williama Shakespeara. Podobně Vítězslav Gardavský se ve veršovaném dramatu *Já, Jákob* pokoušel využít jazykové originality hypotextu, avšak jeho parafrázování biblického stylu poněkud scházel řád, neboť autor si předsevzal nesplnitelný úkol, totiž propojit takřka doslovné úryvky z biblických textů s vlastními filozofickými myšlenkami a pateticky formulovanými idejemi. Nejzdařileji zřejmě s inspirativní formou hypotextu naložil Oldřich Daněk. Jeho novozákonní apokryf je sice psán prózou a repliky postav evokují hovorový jazyk s prvky obecné češtiny, v klíčových okamžicích však promluvy figur dostávají nezaměnitelnou, až opojně košatou obraznost.

Jazyková rovina problémových dramát tak podtrhuje jejich literárnost a umělost autorské výpovědi, která počítá s čtenářovou schopností dosazovat si za jazykové znaky konkrétní významy. Uvedené konstatování můžeme vztáhnout jak na hlavní text dramatu, tak i na text vedlejší.

Při dílčích analýzách se totiž ukázalo, že autoři problémových dramát mají sklon využívat scénické poznámky jako příležitost pro vlastní úvahy a filozofující komentáře. Literární povaha scénických poznámek zesiluje tendenci ke čtenářské recepci textu, avšak současně v některých případech limituje možnosti originální a věrohodné jevištní interpretace.

Analýza dobové kritické recepce prozradila, že problémová dramatika byla vítána jako nový, kvalitativně vyšší žánr společenskokriticky orientované divadelní tvorby šedesátých let. Recenzenti se kladně vyjadřovali zejména ke schopnosti tvůrců domýšlet společenské rozpory do krajních a často i nejhorších možných důsledků a rovněž ke schopnosti zasazovat tyto rozpory do rámce rafinovaně budovaného syžetu, v němž není nouze o dějové napětí. S rozpaky byly naopak přijímány konce jednotlivých her, které často překvapují nečekaným obratem v jednání postav a jejich „nelogickou“ proměnou. Podobně kriticky se posuzovatelé vyjadřovali i k někdy příliš skrytým významům jednotlivých symbolů a metafor, jež ani s přispěním inscenátorů nebyly vždy srozumitelné.

Jsou nepřehledné závěry těchto her autorským záměrem, nebo jen ukázkou limitů v tvůrčích schopnostech dramatiků? Proč působí některé pasáže těchto dramát tak nesrozumitelně? Předně je třeba si znovu uvědomit, že problémové hry zobrazují svět nikoliv jako obraz reality a nikoliv jako svět chaosu, ale vnímají jej jako paradox. Hry budované na principech paradoxu neukazují nesmyslnost

lidského chování (jak to činí v šedesátých letech groteskní a absurdní dramatika), ale zaměřují se na hlubší analýzu jeho motivace. Zdánlivě nesmyslná tvrzení jsou ve své podstatě pravdivá, neboť princip paradoxu přináší překvapivá zjištění, že věci kolem nás jsou v protikladu k našim očekáváním, ačkoliv ve své podstatě fungují logicky a racionálně. Čím usilovněji se postavy problémových her snaží uskutečnit své promyšlené záměry, tím více musí čelit nepředvídatelným zvrátům i nečekaným plánům svých protihráčů, což nakonec vede k tomu, že zvrácený mechanismus intrik semele je samotné.

Jestliže závěry problémových dramát nepůsobí vždy logicky a věrohodně, je to způsobeno i záměrným zohledněním principu paradoxu. Finální pasáže problémové hry nesměřují (a z hlediska žánrové charakteristiky ani nemohou směřovat) k věrohodnému závěru, jenž by uspokojil očekávání diváků a vzniklý problém definitivně uzavřel. Připomeňme, že již v meziválečné problémové dramatice se objevují takzvané „nepovedené“ závěry, jež však nejsou omylem, ale součástí genologické charakteristiky. Problémová dramatika šedesátých let je na tom s kompoziční výstavbou podobně. Z povahy zvoleného žánru vyplývá, že do dramatického děje zasáhne náhoda, která mění záměry plánovitého jednání, a že v konci dramatu klíčový spor není definitivně uzavřen a vyřešen, ale zůstává otevřený jako provokativní otázka pro diváka.

Mlhavost a obtížná dešifrovatelnost některých prvků významové struktury problémových dramát šedesátých let

je do značné míry způsobena také synkretičností tohoto specifického žánru. Na jedné straně tato dramata vytvářejí onen již výše definovaný „parabolický model“, jehož fikční svět je v poměru k realitě řízen vztahem hyperbolizované analogie, na straně druhé tyto hry využívají způsob nepřímého a metaforického zobrazení, v němž je realita skryta alegoricky. Jinotaj tedy mohl na dobovou kritiku působit jako schválnost a umělecká manýra, ve skutečnosti však mnohdy umožňoval dramatickým tvůrcům právě ono svobodné vyjádření, jež v běžné demokratické společnosti může fungovat i v rámci „pouhého“ dramatického modelu.

Alegorizování principů zbyrokratizované komunistické moci možná dodnes působí ve formě dramatického podobenství poněkud nepatřičně a nadbytečně, v dobovém kontextu však bylo také příležitostí, jak skrytě sdělovat i takové obsahy, jež dramatik nemohl z obavy před zásahem politické moci či přímo cenzury vyjádřit explicitně. Dobová kritika to nemohla vědět ani předjímat, ale většina autorů, o nichž jsme se v souvislosti s problémovou dramatikou šedesátých let zmínili, v době normalizace již nesměla publikovat. Ani jinotajné zobrazení nebylo nic platné a problémové hry byly zakázány, přičemž mnohé z těch, jimiž jsme se zabývali, se na českém ani světovém jevišti již neobjevily.

Zákaz publikační činnosti postihl zejména Vítězslava Gardavského, jenž byl z politických důvodů v roce 1970 propuštěn z armády a až do své smrti v roce 1978 pracoval v dělnických profesích. Tvorbu Miloše Rejnuše ukončila

předčasná smrt na následky automobilové nehody v roce 1964. Václav Renč, jenž byl prakticky po celý život politicky pronásledován a v plném rozsahu byl rehabilitován až v roce 1990, se na sklonku života věnoval zejména překladům a tvorbě pro děti (zemřel v roce 1973).

Zdeněk Mahler psal v sedmdesátých a osmdesátých letech především scénáře k životopisným filmům, naučným rozhlasovým pořadům a popularizačním televizním cyklům. Symbolické rozloučení s formou modelového zobrazení představuje jeho scénář k filmu Evalda Schorma *Den sedmý, osmá noc*, v němž Mahler bezprostředně reagoval na pocit skepse a beznaděje po intervenci vojsk pěti států Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Mysteriózní příběh s prvky morality se odehrává v kulisách malé vesnice, kterou zachvátí davová psychóza poté, co místní „srandista“ rozšíří poplašnou zprávu o jakémsi nevysvětlitelném nebezpečí. Vidina vysvobození z krizové situace v podobě evakuace v přistavených železničních vagonch vhání bezradné vesničany do náruče zbabělosti, šikany a násilného chování. „Jeden z nejčernějších filmů české kinematografie“ (Ptáček 2000: 144) však vůbec nebyl po svém dokončení na sklonku roku 1969 uveden do distribuce a jeho premiéra se uskutečnila až v roce 1990.

Milana Uhdeho provázel v následujícím období osud permanentně utajovaného autora: v sedmdesátých a osmdesátých letech to způsobil publikační zákaz, v letech devadesátých paradoxně politická angažovanost. V době normalizace se Uhde uplatnil především jako tvůrce

dramatizací, přičemž zakázaného autora kryli svým jménem přátelé a kolegové v čele s režisérem brněnského Divadla na provázku Zdeňkem Pospíšilem. Pod jménem tohoto režiséra byla uvedena i nejpoblárnější Uhdeho dramatizace – *Balada pro banditu* (2001, premiéra 1975), v níž autor originálně propojil motivy z Olbrachtova románu *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) s metaforickými texty k písním Miloše Štědrně, které vznikly úpravou a parafrází moravské, slovenské a ukrajinské zbojnické lidové poezie.

Obnovená spolupráce s Milošem Štědrněm po ukončení autorova politického angažmá přinesla ve 21. století nejen vlnu muzikálů podle klasických literárních předloh, ale i nečekaný návrat k dramatickému apokryfu s prvky problémové hry. Ve hře *Mariina volba* (2016, premiéra 2019) Uhde nabídl aktualizovanou interpretaci novozákonního motivu o zvěstování Panně Marii. Před volbu zmíněnou v titulu je Marie postavena hned v úvodu hry, když ji anděl vyzve, aby nejprve poznala budoucí osudy svého syna, a teprve poté se rozhodla, zda se vůbec stane matkou. Text psaný v pravidelných osmislabičných verších odkazuje k barokním lidovým hrám, ale současně líčí Mariin i Ježíšův život jako zlý sen plný ožehavých problémů dneška. Klanění tří králů, útěk do Egypta, vraždění neviňátek, Ježíšovo kázání i ukřižování – to vše jsou obrazy evangelijního příběhu, zároveň však ukázky pozemských útrap, jimiž procházejí současníci. Četnými narážkami autor podtrhuje zvláště motiv putování Svaté rodiny z Betléma do Egypta

a z Egypta do Judska, jenž vytváří analogii k osudu uprchlíků během evropské migrační krize vrcholící v roce 2015.

Podstatnou součástí Uhdeho apokryfní hry jsou citace ze starozákonní *Písně písní*, jež pro inscenaci v brněnském Divadle Husa na provázku zhudebnil Miloš Štědroň. Divadelní kritika většinou přijala tyto pasáže jako integrální součást textu, neboť v nich rozpoznala nejen tematizaci láskyplného vztahu Marie a Josefa, ale v některých pasážích i biblický chvalozpěv na lásku Hospodina k jeho lidu a rovněž nezanedbatelný princip autorského glosování: „Slova biblické skladby často nabývají rysů i jakéhosi komentáře přesahujícího konkrétní situaci. Tím se do značné míry odkrývá i svého druhu konfesijní charakter Uhdeho hry.“ (Lollok 2019: 31) Jestliže Marie v závěru hry odpovídá na otázku, zda se chce stát matkou, svým jednoznačným „chci“, přijímá také strastiplnou cestu pro sebe, Ježíše i lidstvo, neboť jde o symbolickou „pout, jež dala by i vzala“ (Uhde 2016: 147).

Na tradici problémových podobenství šedesátých let navázal ve své další tvorbě z námi analyzovaných dramatiků nejzřetelněji Oldřich Daněk. V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let postupně modifikoval žánr historické hry z různých období českých dějin do podoby osobitého a k současnosti zaměřeného podobenství, jež se pokoušelo pojmenovat aktuální problémy v hranicích „povoleného“ a „tolerovaného“ a jež kompenzovalo vlastní dramatickou akci hromaděním diskusí, glos a komentářů. Významné

historické události přitom sledoval očima bezmocných pěšáků a často i poražených, kteří nemají sílu drtivému tlaku okolností jakkoli čelit.

Na základě napínavého středověkého příběhu z doby vlády Václava IV. vystavěl ve své době divácky oblíbenou grotesku *Dva na koni, jeden na oslu* (1971), již dominovalo poselství o smyslu pro čest a spravedlnost i v těžkých životních podmínkách. Hlavními hrdiny hry učinil tři toulavé žoldnéře, kteří by rádi hájili zájmy práva a mravnosti, pod vlivem náhod a nepředvídatelných okolností však zpravidla bojují na nesprávné straně. Charakteristické rysy autorovy poetiky tohoto období kondenzuje zejména hra *Vévodkyně valdštejských vojsk* (1981, premiéra 1980), v níž se události třicetileté války stávají pozadím pro nadčasové podobenství o paradoxech ozbrojených konfliktů, jejichž obětí mohou být vojíni i vojevůdci.

Perspektivu těch, kteří o válce rozhodují, zprostředkuje historická osoba Albrechta z Valdštejna, jenž vystupuje ve dvou podobách: první představuje ambiciózní plukovník moravských stavů z roku 1619, kdy měl svá vítězství před sebou, druhou pak duch mrtvého vojevůdce z roku 1634, kdy byl v Chebu zavražděn. Pohled lidí zdola, kteří z války těží a žijí, zastupují osudy prostých markytánek a žoldáků, zejména Magdaleny Marie a Rejtara. Také postava Magdaleny Marie je zdvojená, když dostává podobu dívky Marie, která ještě věří na lásku k Rejtarovi, a stárnoucí Magdy, jež v sobě nese cejch ženy znásilněné vojáky a existenčně odkázané na válku.

Jednotlivé postavy předvádějí své osudy i osudy ostatních prostřednictvím divadla na divadle, přičemž je poznáváme v různých obdobích jejich životní pouti díky ostrým časoprostorovým stříhům. Ani v závěru hry se vybrané momenty z jejich válečného putování nepropojí do souvislé fabule, ale aktéři hry vystupují ze svých dosavadních rolí a stávají se pouhými potulnými herci. Zaklapnou za mrtvým Valdštejnem víko jeho rakve a do kroku jim zavelí principálka Magda, která je současně jedinou a skutečnou vévodkyní valdštejnských vojsk: „Tak jdem? Nebo stojíme? Nebo co? Jsme všichni a nikdo se neulejvá!“ (Daněk 1981: 77).

Když se Jaroslav Vostrý pokoušel ve své studii dopsané v únoru 1989 hru žánrově zařadit, srovnával ji s Brechtovým epickým divadlem. Na rozdíl od „dramatických“ her Brechtových však podle něj představují Daňkovy hry dramatiku „komentářovou“, v níž platí, že „soustavné komentování tu vlastně zabraňuje vzniku jakéhokoli dramatického děje, tj. konsekventnímu rozvinutí dramatické situace“ (Vostrý 1990: 36). Ačkoliv ve srovnání s Brechtovou dramatikou může působit tato poznámka jako výtku, fakticky tak Vostrý pojmenoval Daňkův návrat k problémové dramatice. V Daňkových hrách osmdesátých let se skutečně více mluví, komentuje a názorově konfrontuje, než dramaticky jedná. Platí to nejen o vrcholné hře *Vévodkyně valdštejnských vojsk*, ale i o jeho dalších textech z tohoto období. Patří mezi ně kupříkladu čtveřice filozofických jednoaktovek, která byla uvedena pod zastřešujícím

názvem *Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo* (1984, premiéra 1983), a také „divadelní fuga“ *Vy jste Jan* (1988, premiéra 1987), která se odehrává v noci před upálením Jana Husa a má podobu fiktivní rozpravy několika historických osobností. Jejich diskuse nesměruje ke změně dějinné události, ale pouze k vysvětlení jejich postojů a pojmenování skrytých pohnutek vlastního jednání.

Jakkoli nástup normalizace utnul rozvoj problémové hry v podobě společenských a politických alegorií, původní impulz progresivních tendencí šedesátých let dal v průběhu dvou normalizačních desetiletí vzniknout rovněž divadelním hrám, které vytvořené a osvědčené dramatické postupy znovu – třeba i jen částečně – osvěžily. Na téma viny a nevin a souboje dobra se zlem se ve svých modelových hrách soustředila dramatička Daniela Fischerová (1948), která se opřela o princip historické analogie i o formu literárních a kulturních parafrází. Ve hře *Báj* (1988, premiéra 1987) využila středověkou legendu o krysaři z města Hammeln a četné faustovské motivy k vytvoření paraboly o nebezpečnosti uzavírání kompromisů se zlou mocí, která obrací proti člověku i takové jeho činy, jež byly vedeny dobrým úmyslem. V duchu teze, že „ďábel nikdy nekupuje polovinu duše“, je vystavěna i hra *Princezna T.* (1987, premiéra 1986). Syžet orientální pohádky o kruté princezně Turandot, která klade svým nápadníkům hádanky a jejich nerozluštění trestá smrtí, slouží jako rámec pro podobnoství o skryté, avšak předem promyšlené manipulaci.

Nejblíže k postupům problémové dramatiky šedesátých let má z tvorby Daniely Fischerové její dramatická prvotina *Hodina mezi psem a vlkem* (1979). Při svém provedení v Realistickém divadle v Praze vzbudila takový ohlas publika, že byla po čtyřech představeních „preventivně“ zakázána. Rozpornost a složitost otázky viny a nevinu autorka demonstruje na tragickém osudu francouzského básníka Villona, který se pohybuje mezi zloději a nevěstkami, ale zároveň personifikuje touhu po svobodě a spravedlnosti. Dějištěm hry je soudní síň na sklonku středověku a příběh vychází z událostí 15. století, ale díky metodě časoprostorových stříhů se Villonovi souputníci potkávají s postavami moderní doby: „*Hodina mezi psem a vlkem* není ovšem hrou životopisnou ani historickou. Je to spíš spor o »případ Villon«, pro nějž nám sice básníkův životní příběh přináší mnoho podnětného materiálu, který se však dotýká především problémů doby současné.“ (Pistorius 1990: 198)

Nadčasovost příběhu je zdůrazněna v samotném závěru, kdy se prostřednictvím divadla na divadle historický čas hry prolne s časem reálným a možnost vynést rozsudek dostává publikum, které se stává doslova soudní porotou. Na konci sedmdesátých let tak Fischerová dokázala – podobně jako autoři problémových her let šedesátých – vzbudit zájem diváka o aktivní spoluprožívání divadlem navozené fikce, ale také o hledání odpovědí na otázky, které divadelní tvar uměl nečekaně položit.

Poněkud jiným směrem, totiž k žánru sarkastické politické satiry, vedl svou tvorbu v osmdesátých letech Karel Steigerwald (1945). Jeho hry *Dobové tance* (1981, premiéra 1980), *Foxtrot* (1982) a *Tatarská pouť* (1988) byly neodmyslitelně spojeny s Činoherním studiem v Ústí nad Labem, v němž dostávaly příležitost (zejména zásluhou režiséra Ivana Rajmonta) dramatické texty se silným společenským apelem. Leitmotiv Steigerwaldovy dramatiky tohoto období by mohlo představovat motto z Franze Kafky, jež otevírá jeho hru *Dobové tance*: „Dobří lidé kráčejí vyrovnaným krokem k cíli. Ostatní, aniž o tom vědí, tančí kolem nich dobové tance.“ (Steigerwald 2005: 82) Dramatické postavy, které tančí „dobové tance“, jsou ochotné udělat cokoli, aby se zalíbily mocným a aby si v krizové situaci zachránily svou vlastní kůži.

V *Dobových tancích* autor využil formu historické alegorie. Děj dramatu s podtitulem „Fraška z roku 1852“ se odehrává čtyři roky po revolučních událostech roku 1848 a je situován do malého bezvýznamného města, jehož představiteli jsou příslušníci zdejší elity: starosta a hoteliér Devátý, průmyslník Bartoš, básník Hvězdenský a „aristokrat a pitomec“ Hrabě. Postavy záměrně reprezentující různé typy maloměstské honorace se dostávají do sporu s úředníkem vídeňské dvorní rady, jehož úkolem je prověřit udání ve věci spiknutí proti trůnu. Symbolem rezignace zdejších revolucionářů se má stát odevzdání praporu z roku 1848, jenž je jako „němý svědek zašlých časů“ objeven v hotelu starosty Devátého.

Disputace nad tím, zda prapor vydat či nevydat, nemá u Steigerwalda charakter neřešitelného sporu, ale přináší typicky „čecháčkovský“ kompromis. Zástupci města si prapor ponechávají, avšak v pudu sebezáchovy z něj odstraní revoluční a národní symboly. Jako organizátora spiknutí označují místního pomocného učitele, který je demonstrativně zbaven funkce a v šokujícím starostově monologu veřejně dehonestován: „Když odcházíš, je to, jako bych odcházel já sám, tak to cítím, to mi věř. Tak nečum a táhni!“ (Steigerwald 2005: 150) Ambivalentní význam jazyka a hromadění rozporuplných vyjádření se stává podstatným prvkem autorské poetiky, která připomíná postupy absurdního divadla šedesátých let. Zároveň však projevy plné pseudoargumentů směřují k vystižení dramatikovy současnosti, v níž si i běžní lidé vypěstovali schopnost pregnantně zdůvodnit a omluvit mravně sporné jednání: „Steigerwald jako dramatik nastupuje do doby rozkvetlé normalizace, agonie totality, kdy se mluví proto, aby se nic neřeklo, aby nebylo ticho, ve kterém by někomu něco mohlo dojít.“ (Vedral 2005: 9)

Další, neméně podstatnou souvislost s problémovou dramatikou šedesátých let představují divadelní hry, ve kterých je syžet redukován na ústřední dramatickou situaci, v níž jsou postavy záměrně izolovány od vnějšího prostředí a v níž dochází k jejich názorové konfrontaci. Izolace se stává pro všechny zúčastněné osoby mučivou, zvláště s ohledem na skutečnost, že jednotlivé dramatické postavy reprezentují různé psychické a sociální typy. Takový model

mezilidských vztahů vytvořil mj. Zdeněk Kaloč (1938) v již zmíněné hře *Mejdan na písku* (1978, premiéra 1977), v níž je extrémní situaci vystaveno dvanáct turistů po havárii letadla. Zatímco trosečníci čekají na záchranu, která nepřichází, a zásoby jídla se ztenčují, vztahy mezi lidmi se přiosťují. Vyhrocené krajní podmínky dávají vzniknout neřešitelným konfliktům a obnažují principy fungování moci a pudu sebezáchovy. Kaloč navazuje na autory problémové dramatiky šedesátých let také tím, že postavám své hry dává jména, která přímo charakterizují své nositele prostřednictvím dominantního znaku (Panička, Stará, Těhotná), ale také volí pojmenování, která zdůrazňují klasifikační funkci (Doktorka, Studentka, Vdovec). Postavy jsou i touto cestou výrazně modelovány a představují různé psychosociální typy, jež do názorové konfrontace vnášejí svůj sociální status.

Návaznost na principy problémové dramatiky šedesátých let je konečně patrná i v některých textech současné české divadelní tvorby, zvláště pak v tom jejím proudu, jenž směřuje k parafrázi známých literárních fabulí. Představitelé tzv. nové vlny české dramatiky jako Roman Sikora, Egon Tobiaš, Pavel Trtílek nebo Petr Kolečko záměrně volí – podobně jako autoři let šedesátých – apokryfní zpracování klasických látek, přičemž známé příběhy kontaminují problémy současné společnosti. Vzhledem k tomu, že takové dramatické texty rozbíjejí zažitá divadelní vzorce a klasická dramata přehodnocují a znovu jevištně interpretují, označuje se někdy tato linie současné dramatiky

jako tzv. reinterpretativní drama (srov. Jungmannová 2014b: 635). Česká dramatika se tak znovu vrací k velkým dílům Williama Shakespeara, ale i k biblickým příběhům a antickým tragédiím, v nichž hledá inspirativní motivy pro rozvíjení aktuálních společenských problémů, nebo zkrátka jen využívá známého díla k tomu, aby jeho šokující parafrázi vzbudila zájem o dílo nové.

Nekompromisní apokryfní posun v syžetu antické tragédie využil v posledních letech kupříkladu Roman Sikora (1970) ve frašce *Smetení Antigony* (1998, premiéra v roce 2000 v Budapešti, v roce 2003 v Brně). Jeho pojetí titulní hrdinky se přiznaně hlásí k Antigoně Milana Uhdeho, neboť jde také o postavu, která rezignovala na rozhodné a statečné činy.²⁷ Nechce protestovat proti moci a ani se na ní podílet. V destrukci hlavní postavy jde však Sikora ještě dál než Uhde, když jádro děje postavil na nesnášenlivém souboji sester Antigony a Isméný o milostnou náklonnost Krentova syna Haimona. Sikorova „smetená“ hrdinka je žena současného světa, v němž již neplatí žádná morální pravidla, v němž vše směřuje ke konzumnímu užívání okamžiku a jediné a nejsilnější prožitky skýtá všudypřítomná sexualita. Hrdinům dramatu zbývá jediná jistota: „stačí tak málo, a budete z tohoto jeviště komedií smetení“ (Sikora 1998: 173).

27 Blížkost své Antigony k hrdince hry Milana Uhdeho potvrdil Roman Sikora například v rozhovoru s Tomášem Syrovátkou ze dne 18. 11. 2005 na webu agentury Dilia: <http://www.dilia.cz>.

Impulzy, které současné dramatické tvorbě odkázala dramatika let šedesátých, tak nejsou a nemohou být zapomenuty, a to ani v těch případech, kdy autorem nového textu není dramatik-pamětník. Časový odstup padesáti a více let od prvního zveřejnění interpretovaných her můžeme využít také k tomu, abychom k jejich analýzám přidali i závěrečné připomenutí jejich významu v kontextu české moderní dramatiky.

Spisovatelé, a zvláště pak autoři divadelních her ve složitých událostech konce šedesátých let nestáli na okraji dění, nýbrž zásadním způsobem do vývoje společnosti zasahovali. Můžeme dokonce konstatovat, že původní dramatická tvorba šedesátých let reprezentovaná žánrem problémové dramatiky znamenala výrazný průlom do strnulých představ oficiální socialistické kultury a dala alespoň dočasně zasvitnout naději, že morální obroda národa je možná. Velmi sugestivně se k dobově naléhavému tématu vztahu divadla a politiky vyslovil někdejší šéfredaktor časopisu *Divadlo* Milan Lukeš ve svém článku otištěném v září, avšak psaném již v červenci 1968:

„Lze očekávat, že orgány moci budou i nadále mít tendenci zavazovat si umění k plnění krátkodobých úkolů a doporučovat taktické postupy, jak to ostatně už činí vzhledem k publicistice. Monstrum oficiálního umění, které takto pojatá jednota může jedině zplodit, neprospívá však nakonec – ani politice. Je například pochopitelné, že dnešní politické vedení se z mnoha důvodů hledí co nejdříve zbavit zátěže tzv. padesátých let a že bude podrážděně

reagovat na všechno, co je připomíná. Avšak co pro ně může být uzavřenou kapitolou, zůstává pro umění výzvou. Krize, do níž letošní jaro dalo nahlédnout a kterou léto milostivě zakrylo skutkem celonárodní jednoty, je důsažná krize mravní, z níž se nelze vykoupit žurnalistickými senzacemi. Bude zapotřebí působit i tak, aby se národ zděsil sama sebe, jakkoliv ztracená je naděje, že celý národ bude zasažen.“ (Lukeš 1968: 3)

Naděje na reformu myšlení a morálky, na níž se v průběhu šedesátých let původní dramatická tvorba podílela a jež vrcholila v období pražského jara, se ve druhé polovině roku 1968 již začíná jevit jako ztracená. Události po srpnové sovětské okupaci nabraly rychlý spád a nastupující normalizace postihla zvláště tvrdě svobodu slova včetně dramaturgických plánů činoherních divadel. Než však v československé společnosti pozvolna převládl stav deziluze a apatie a než politická moc dostala činnost divadelníků pod kontrolu, přinášela původní dramatická tvorba – včetně dramatiky problémového podobenství – nové impulzy pro hodnotovou hierarchii naší literatury i kultury. Dramatika problémů a parabol vnáší do strnulých forem socialistické kultury neklid, místo idylických obrázků šťastné současnosti a budoucnosti dává vzniknout nadčasovým podobenstvím, která záměrně provokují a vzrušují naši představivost. Divák si najednou uvědomuje, že i ona pověstná „pravda“ je relativní, neboť její obraz problematizuje množství a úplnost informací, jež má v daném okamžiku k dispozici. S překvapením společně

s hrdiny divadelních her nahlíží za kulisy inscenovaného příběhu a dívá se na něj očima těch, kteří mají nejen dostatek informací, ale i možnost rozhodovat a zohledňovat své důmyslně ukrývané motivace.

Ne náhodou se jako společný rys všech analyzovaných her problémové dramatiky šedesátých let ukázala snaha tvůrců klást recipientům otázky, a to především otázky vlastní mravní odpovědnosti za stav věcí veřejných. Postavy těchto divadelních her jsou nuceny řešit problém, který přerůstá v obecnou výzvu pro adresáta přemýšlet o sobě samém a o svém místě ve společnosti. Forma problémové paraboly dovolila dramatikům vytvářet fikční svět, v němž je vše možné, vše je dovoleno a vše je znázorněno s odzbrojující otevřeností. Umělecká konvence tzv. dramatické upřímnosti umožnila také v českých hrách – podobně jako v modelových hrách Dürrenmattových – odhalovat skryté záměry a myšlenky postav, rozkrývat jejich intriky a podvodná jednání, obnažovat jejich nekontrolované emoce.

Málokdy si uvědomujeme, že recipient takových divadelních her dostává od dramatika neocenitelný dar. Katastrofy a hrůzné lidské činy včetně zločinů, podvodů a vražd mohou být v dramatu vyhroceny do krajnosti a ukázat reálné (i nereálné) důsledky špatných rozhodnutí. Omyly a bludné cesty jsou v této osobité dramatické struktuře nejen dovoleny, ale jsou i žádoucí součástí její výstavby. Čtenář a divák tak zažívá nové poznání, které se blíží tomu působení, pro něž již aristotelovská terminologie našla vhodný výraz *katarze*. Všechny ty kruté osudy a tíživé

mezní situace, jež nás mají zasáhnout, totiž není nutné prožít v realitě a na vlastní kůži: pro výstrahu i ponaučení byly již jednou odžity v paradoxním a nepředvídatelném fikčním světě problémového dramatu.

PRAMENY

BIBLE

1985 *Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad* (Praha: Ekumenická rada církví)

2009a *Jeruzalémská Bible. Písmo svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou*; přel. František X. a Dagmar Halasovi (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství)

2009b *Překlad 21. století* (Praha: Biblion)

BLAŽEK, Vratislav

1967 *Třetí přání* (Praha: Československý spisovatel)

ČAPEK, Karel

1955 *Kniha apokryfů*; ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel)

1994 *Dramata. Loupežník; RUR; Věc Makropulos; Bílá nemoc; Matka*; ed. Emanuel Macek (Praha: Československý spisovatel)

DANĚK, Oldřich

1966 *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* (Praha: Orbis)

1981 *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (Praha: Dilia)

1987 *Válka vypukne po přestávce; Vévodkyně valdštejnských vojsk; Zpráva o chirurgii města N.* (Praha: Panorama)

DÜRRENMATT, Friedrich

2018 *Fyzikové* (Praha: Artur)

FISCHEROVÁ, Daniela

1987 *Princezna T.* (Praha: Dilia)

1988 *Báj* (Praha: Dilia)

1989 *Hodina mezi psem a vlkem* (Praha: Dilia)

GARDAVSKÝ, Vítězslav

1967 *Bůh není zcela mrtev* (Praha: Československý spisovatel)

1969 *Já, Jákob* (Praha: Dilia)

2013 *Fond Vítězslava Gardavského*; zpracovala Martina Kloudová
(Rajhrad: Památník písemnictví na Moravě)

HAVEL, Václav

1964 *Zahradní slavnost* (Praha: Orbis)

1992 *Hry. Soubor her let 1963–1988*; ed. Anna Friemanová (Praha:
Lidové noviny)

KLÍMA, Ivan

1965 *Zámek* (Praha: Orbis)

1968 *Porota* (Praha: Dilia)

KOHOUT, Pavel

1968 *August August, august* (Praha: Orbis)

KUNDERA, Ludvík

1961 „Totální kuropění“; *Divadlo* 12, č. 7, samostatně číslovaná příloha

MAHLER, Zdeněk

1962 „U zdi“; *Divadlo* 13, č. 6, samostatně číslovaná příloha

1965 *Mlýn. Šaškárna o deseti obrazech* (Praha: Dilia)

REJNUŠ, Miloš – RENČ, Václav

1967 *Královské vraždění* (Praha: Orbis)

REJNUŠ, Miloš

1966 *Urhamlet* (Praha: Dilia)

1969 *Cesta všelikého těla*; ed. Libor Štukavec (Brno: Blok)

REJNUŠOVÁ, Božena

1967 „Jako každý večer...“; *Program Horáckého divadla k inscenaci
hry Miloše Rejnuše a Václava Renče Královské vraždění*, 22. 4., s. 5

RENČ, Václav

1966 „K práci na Rejnušově Urhamletu“; *Program Městských diva-
del pražských k inscenaci hry Miloše Rejnuše a Václava Renče Krá-
lovské vraždění*, 22. 12., s. 3

SIKORA, Roman

1998 „Smetení Antigony – Pokus o tragédii“; *Svět a divadlo* 9, č. 4,
s. 169–187

SMOČEK, Ladislav

1967 *Piknik; Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho; Bludiště* (Praha: Orbis)

2002 *Činohry a záznamy*; ed. Přemysl Rut (Brno: Větrné mlýny)

SOFOKLÉS

1976 *Antigoné*; přel. Ferdinand Stiebitz; in *Řecká dramata*; ed. Jiřina Fleková (Praha: Mladá fronta)

STEIGERWALD, Karel

2005 *Tatarská pouť; Dobové tance; Foxtrot; A tak tě prosím, kníže...; Neapolská choroba; Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma; Nobel; Marta Peschek jde do nebe; Hraj komedii* (Brno: Větrné mlýny)

TOPOL, Josef

1962 *Jejich den* (Praha: Orbis)

1993 *Josef Topol a Divadlo za branou*; ed. Barbara Mazáčová (Praha: Český spisovatel)

UHDE, Milan

1967a „Děvka z města Théby“; *Divadlo* 18, č. 5, s. 81–94

1967b *Záhadná věž v B.* (Praha: Československý spisovatel)

1995 *Desítka her* (Brno: Atlantis)

2001 *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou* (Brno: Atlantis)

2013 *Rozpomínky. Co na sebe vím* (Praha a Brno: Torst a Host)

2016 „Mariina volba aneb Cesta nocí“; *Svět a divadlo* 27, č. 6, s. 129–147

VOSTRÁ, Alena

1967 „Na koho to slovo padne“; *Divadlo* 18, č. 1, s. 81–100

1969 *Na ostří nože* (Praha: Dilia)

VYSKOČIL, Ivan

1996 *Nedivadlo Ivana Vyskočila*; ed. Přemysl Rut (Praha: Český spisovatel)

LITERATURA

ARISTOTELÉS

1996 *Poetika*; přel. Milan Mráz (Praha: Nakladatelství Svoboda)

BACHTIN, Michail M.

1980 *Román jako dialog*; přel. Daniela Hodrová (Praha: Odeon)

BEJBLÍK, Alois

1967 „Vražďení“, *Divadlo* 18, č. 3, s. 71–72

BLANDA, Otakar

1967 „Královské vraždění aneb Polonius“, in Miloš Rejnuš – Václav Renč: *Královské vraždění* (Praha: Orbis), s. 119–130

BROCKETT, Oskar G.

1999 *Dějiny divadla*; přel. Milan Lukeš (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

BUNDÁLEK, Karel

1966 „Jevištní křest Rejnušovy hry“, *Divadelní noviny* 10, č. 8–9, s. 12

1967 „Dvě podoby Rejnušovy hry“, *Divadelní noviny* 10, č. 16, s. 4

CÍSAŘ, Jan

1966 *Divadla, která našla svou dobu* (Praha: Orbis)

2000 *Člověk v situaci* (Praha: ISV)

2009 *Základy dramaturgie* (Praha: Nakladatelství AMU)

ČERNÝ, František

1989 *Kalendárium dějin českého divadla* (Praha: Svaz českých dramatických umělců)

ČERNÝ, Jindřich

1965 „Ztraceni v soukolí mlýna“, *Divadlo* 16, č. 7, s. 61–65

1968 „Filosof na jevišti“, *Host do domu* 15, č. 7, s. 42–44

DROZD, David

2013 *Kapitoly z teorie dramatu* (Olomouc: 2013)

- DÜRRENMATT, Friedrich
1955 *Theaterprobleme* (Zürich: Arche)
1964 „Rušitel Dürrenmatt. Rozhovor s divadelním teoretikem Ernestem Schumacherem“; *Divadlo* 15, č. 5, s. 8–11
- DVOŘÁK, Jan – HŮLA, Jiří
2014 *Edice Divadlo 1961–1970* (Praha: Pražská scéna a Archiv výtvarného umění)
- DVOŘÁKOVÁ, Žaneta
2012 „Funkce vlastních jmen v literatuře a literární onomastika“; *Slovo a slovesnost*, 73, č. 3, s. 194–207
- ESSLIN, Martin
1961 *The Theatre of the Absurd* (New York: Doubleday)
<https://doi.org/10.2307/1124873>
1966 *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*; přel. Libor Štukavec (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)
1968 *The Theatre of the Absurd*. Revised and Enlarged Edition (Harmondsworth: Penguin Books)
- FIALOVÁ, Alena (ed.)
2014 *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia)
- FORMÁNKOVÁ, Eva
2000 „Klímův svět mechanismu – české modelové drama“; in Radka Denemarková (ed.): *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 352–358
2017 „Zámek“; *Theatralia, Supplementum* 20, č. 1, s. 29–34
- FREYTAG, Gustav
1944 *Technika dramatu* (Praha: Politika)
- GENETTE, Gérard
1997 *Palimpsests: Literature in the Second Degree*; přel. Channa Newman and Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press)
- GROSSMAN, Jan
1964 „Uvedení Zahradní slavnosti“; in Václav Havel: *Zahradní slavnost* (Praha: Orbis), s. 59–79

1991 *Analýzy*; ed. Jiří Holý a Terezie Pokorná (Praha: Československý spisovatel)

HÁJEK, Jiří

1960 „Mládí ve hře“, *Plamen* 2, č. 3, s. 24

HERMAN, Josef

1993 „Kapitoly z dějin českého dramatu po roce 1945 XIX–XXII“, *Amatérská scéna* 30, č. 1–4, s. 10–11

HOFFMAN, Bohuslav

1992 *České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století* (Praha: Blug)

HOLÝ, Jiří

2002 *Možnosti interpretace* (Olomouc: Periplum)

HOLÝ, Jiří (ed.)

1993 *Český Parnas. Literatura 1970–1990. Interpretace vybraných děl 60 autorů* (Praha: Galaxie)

HOŘÍNEK, Zdeněk

1964a „Cesta k lidovému divadlu“, *Divadlo* 15, č. 5, s. 32–38

1964b „Člověk před soudem“, *Divadlo* 15, č. 9, s. 50–55

1966a „Podíl modelu na povýšení satiry“, *Divadlo* 17, č. 2, s. 1–5

1966b „Paradoxy paraboly“, *Divadlo* 17, č. 4, s. 54–61

1967 „Všechny zvony světa“, *Divadlo* 18, č. 7, s. 33–38

1968 „On, Jákob“, *Divadlo* 19, č. 7, s. 22–25

1969 „Hlava“, *Divadlo* 20, č. 2, s. 71–75

1991 *Drama, divadlo, divák* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění)

1995 *Cesty moderního dramatu* (Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon)

1995 „Josef Topol“, *Divadelní revue* 6, č. 3, s. 65–72

HRTÁNEK, Petr

2014 *Literární apokryfy v novější české próze. Hledání architektu* (Brno a Ostrava: Host a Ostravská univerzita)

HRUŠKA, Petr a kol.

2008 *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia)

JANOŮŠEK, Pavel

1989 *Rozměry dramatu* (Praha: Panorama)

1993 *Studie o dramatu* (Praha: H&H)

2009 *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura* (Brno: Host)

JANOŮŠEK, Pavel (ed.)

2007 *Dějiny české literatury 1945–1989. II. 1948–1958* (Praha: Academia)

2008 *Dějiny české literatury 1945–1989. III. 1958–1969* (Praha: Academia)

2008 *Dějiny české literatury 1945–1989. IV. 1969–1989* (Praha: Academia)

JUNGMANNOVÁ, Lenka

2001 „Jméno postavy v dramatu“, in Daniela Hodrová (ed.): *...na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 620–637

2014a *Příběhy obyčejných šílenství. „Nová vlna“ české dramatiky po roce 1989* (Praha: Akropolis)

2014b „Drama (v divadelních souvislostech)“, in Alena Fialová (ed.): *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia), s. 607–636

JUST, Vladimír (ed.)

1995 *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* (Praha: Divadelní ústav)

KNAPPOVÁ, Miloslava

1992 „Funkce vlastních jmen v literárních textech“, in *Zborník AFPUŠ, Slavistica XXVIII, Onomastika a škola*. Banská Bystrica: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, s. 12–16.

KOPECKÝ, Jan

1958 „Diskuse o Takové lásce“, *Divadelní noviny* 1, č. 6, s. 4

KRATOCHVIL, Jiří

1990 „Milan Uhde. Dramatik i divadelník“, *Scéna* 15, č. 5, s. 3

KRAUS, Karel

2001 *Divadlo ve službách dramatu*; ed. Jana Patočková (Praha: Divadelní ústav)

- KROČA, David
1999 „K literárnímu pojetí dramatu“, *Host* 15, č. 10, s. XV–XVI
2002 „Druhá desítka her Milana Uhdeho“, *Host* 18, č. 4, s. XIII–XIV
2005 *Poetika dramatu a básně Josefa Topola* (Brno: Paido)
2017 „Poetics of Names of Drama Characters in Czech Theatre of the Absurd“, *Tomsk State University Journal of Philology*, č. 45, s. 186–192
<http://dx.doi.org/10.17223/19986645/45/13>
- KUDĚLKA, Viktor
1968 „Pokušení dramatu“, *Divadelní noviny* 11, č. 21, s. 4
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava
2002 *Průvodce literárním dílem* (Jinočany: Nakladatelství H&H)
- LOLLOK, Marek
2019 „Provázkovské zvěstování. Uhdeho Mariina volba“, *Svět a divadlo* 30, č. 3, s. 26–61
- LUKEŠ, Milan
1968 „Divadlo, politika, publicistika“, *Divadlo* 19, č. 7, s. 1–3
1987 *Umění dramatu* (Praha: Melantrich)
- MACHONIN, Sergej
1964 „Dvě hry a klíčová otázka současného dramatu“, *Literární noviny* 13, č. 47, s. 5
1966 „Nevíňátka nebo zlosyni?“, *Literární noviny* 15, č. 7, s. 8
1967 „Nová česká hra“, *Literární noviny* 16, č. 16, s. 4
1968 „Brněnský pokus“, *Literární listy* 1, č. 10, s. 7
1969 „Porota“, *Listy* 2, č. 17, s. 8
2005 *Šance divadla*; ed. Terezie Pokorná a Barbara Topolová (Praha: Divadelní ústav)
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
2001 *Studie II*; ed. Miroslav Červenka a Milan Jankovič (Brno: Host)
- MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.)
2012 *Slovník novější literární teorie* (Praha: Academia)
- NÜNNING, Ansgar (ed.)
2006 *Lexikon teorie literatury a kultury*; přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová (Brno: Host)

- NOVÁKOVÁ, Ester
2011 „Jubileum Václava Renče“; *Duha* 25, č. 3–4, s. 31–34
- OPAVSKÝ, Jaroslav
1966 „Podobenství o odpovědnosti“; *Divadelní a filmové noviny* 9, č. 16, s. 5
- PATOČKOVÁ, Jana
1968 „Ozvěna na zábradlí“; *Divadlo* 19, č. 4, s. 57–61
- PATOČKOVÁ, Jana – VENCL, Vít (eds.)
2001 *Opožděná zpráva o likvidaci divadla* (Praha: Divadelní ústav)
- PAVIS, Patrice
2003 *Divadelní slovník*; přel. Daniela Jobertová (Praha: Divadelní ústav)
- PAVLOVSKÝ, Petr (ed.)
2004 *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník* (Praha: Libri)
- PISTORIUS, Luboš
1990 „Nový dramatik“; in *O divadle* (Praha: Lidové noviny), s. 198–226
- PROCHÁZKOVÁ, Barbora
2009 „Když se řekne kafkárna“; *Naše řeč* 92, č. 4, s. 220–223
- PTÁČEK, Luboš (ed.)
2000 *Panorama českého filmu* (Olomouc: Rubico)
- RONENOVÁ, Ruth
2006 *Možné světy v teorii literatury*; přel. Miroslav Červenka (Brno: Host)
- ROUBÍNEK, Otakar
1966 „Drama jednoho dramatu“; *Divadelní noviny* 10, č. 6, s. 8
- SARTRE, Jean-Paul
2004 *Existencialismus je humanismus*; přel. Petr Horák (Praha: Vyšehrad)
- SCHERL, Adolf
1964 „Stehlíkovo Vysoké letní nebe“; *Host do domu* 2, č. 5, s. 232
- SLÁDEK, Ondřej (ed.)
2010 *Performance a performativita* (Praha: Ústav pro českou literaturu)

- SMETANA, Miloš
1964 „Méně iluzí – není ještě pravda“; *Divadelní a filmové noviny* 8, č. 6, s. 6
1967 „Slavík a Antigona“; *Divadelní noviny* 10, č. 22, s. 4
1969 „Soud nejen nad porotou“; *Divadelní noviny* 12, č. 17, s. 3
- SRBA, Bořivoj
2006 *Více než hry. Dramatická tvorba Ludvíka Kundery* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění)
- STEHLÍKOVÁ, Eva
1967 „Obrana Antigony. Diskusně k Uhdeho hře“; *Divadelní noviny* 10, č. 23, s. 5
2005 *Antické divadlo* (Praha: Karolinum)
- SUCHAŘÍPA, Leoš
1965 „Dramatický mezičas“; *Divadlo* 16, č. 7, s. 2–5
1966 „Člověk je stejně sám“; *Divadlo* 17, č. 3, s. 6–14
1998 *Pravidla hry* (Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon)
- ŠIDÁK, Pavel
2013 *Úvod do studia genologie* (Praha: Akropolis)
- ŠIMÁČKOVÁ, Helena
1966 „Člověk – to je ustavičné tvoření sebe sama“; in Oldřich Daňek: *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* (Praha: Orbis), s. 77–84
- ŠOTKOVSKÁ, Jitka
2008 *Rané divadelní hry Milana Uhdeho*; diplomová práce (Brno: Masarykova univerzita)
- ŠTĚRBOVÁ, Alena
2002 *Modelové hry Václava Havla* (Olomouc: Univerzita Palackého)
2003 *Metaforické hry Josefa Topola* (Olomouc: Univerzita Palackého)
2004 *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka* (Olomouc: Univerzita Palackého)
- ŠTĚRBOVÁ, Alena – LAZORČÁKOVÁ, Tatjana
2001 *Umělecké osobnosti brněnského rozhlasu* (Olomouc: Univerzita Palackého)

- UHLÍŘOVÁ, Eva
1965 „Odvaha k důslednosti“, *Divadelní a filmové noviny* 8, č. 25–26, s. 3, 10
1967 „Nikdo o ničem nerozhoduje?“, *Divadelní noviny* 10, č. 13, s. 5
- URBANOVÁ, Alena
1965 „Pohyb mlýnských kamenů“, *Kulturní tvorba* 3, č. 23, s. 13
1966 „Od roku nultého dodnes“, *Kulturní tvorba* 4, č. 5, s. 12
1967a „Předhistorie Hamleta“, *Kulturní tvorba* 5, č. 3, s. 13
1967b „Antikonflikt Antigony“, *Kulturní tvorba* 5, č. 16, s. 13
- VEDRAL, Jan
2005 „Hry Karla Steigerwalda – uživatelský manuál“, in Steigerwald, Karel: *Tatarská pouť; Dobové tance; Foxtrot; A tak tě prosím, kníže...; Neapolská choroba; Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma; Nobel; Marta Peschek jde do nebe; Hraj komedii* (Brno: Větrné mlýny), s. 5–12
- VELTRUSKÝ, Jiří
1994 *Příspěvky k teorii divadla* (Praha: Divadelní ústav)
1999 *Drama jako básnické dílo*; ed. Ivo Osolsobě (Brno: Host)
- VLAŠÍN, Štěpán (ed.)
1977 *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel)
- VODIČKA, Libor
2013 *Vyjádřit hrou. Podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla* (Praha: Brkola)
- VOSTRÝ, Jaroslav
1990 *Drama a dnešek* (Praha: Československý spisovatel)
1996 *Činoherní klub 1965–1972. Dramaturgie v praxi* (Praha: Divadelní ústav)
- ZÁVODSKÝ, Vít
1968 „Jáko b nebolí zrození člověka“, *Kulturní tvorba* 6, č. 19, s. 13
- ZICH, Otakar
1987 *Estetika dramatického umění*; ed. Ivo Osolsobě a Miroslav Procházka (Praha: Panorama)

EDIČNÍ POZNÁMKA

U divadelních her, které jsou předmětem analýzy v interpretačních kapitolách, zaznamenáváme údaje o prvním jevištním uvedení, a to včetně data premiéry, názvu divadla a jména režiséra. Názvy dalších divadelních her, jež jsou zmíněny nebo analyzovány s ohledem na společenský kontext v přehledových pasážích, doplňujeme pouze rokem vydání a premiéry, a to vždy u prvního výskytu názvu hry v textu. Pokud byla hra inscenována v roce svého vydání, upouštíme od uvádění obou údajů (letopočet znamená rok edice i premiéry). Při uvádění roku vydání z praktických důvodů nerozlišujeme mezi vydáním knižním a agenturním (zejména tiskoviny z agentury Dilia); edici časopi-seckou evidujeme zpravidla jen v případě, že k jiné formě vydání díla nedošlo. Jména dramatiků a teoretiků, jejichž dílo je předmětem podrobnější interpretace, obligatorně doplňujeme rokem narození a úmrtí, a to vždy v té pasáži textu, kde k zevrubnějšímu výkladu dochází. Ostatní jména dramatiků i citovaných literárních a divadelních teoretiků ponecháváme v souladu s územ odborných publikací bez biografických údajů.

Některé dílčí výstupy z výzkumu prezentovaného v této monografii autor již publikoval v samostatných studiích. Všechny dříve publikované texty byly upraveny s ohledem na záměr knihy a přepracovány. Jde o tyto texty:

2008 „Krise řádu i jazyka: drama absurdní a modelové“; in Pavel Janoušek (ed.): *Dějiny české literatury 1945–1989. III. 1958–1969* (Praha: Academia), s. 439–459 (spoluautoři Pavel Janoušek a Milena Vojtková)

2010 „K problému problémové dramatiky: Já, Jákob Vítězslava Gardavského“; *Bohemica litteraria* 13, č. 1–2, s. 189–197

2016 „Paradoxy válečné paraboly. Performativita Mahlerova Mlýna“; in Lenka Jungmannová (ed.): *Performativita válek a konfliktů* (Praha: Akropolis), s. 169–175

Bibliografické údaje k dalším pracím autora, jejichž poznatky byly při přípravě knihy zohledněny pouze částečně, jsou uvedeny v seznamu citovaných i k tématu jen doporučených odborných prací (oddíl Literatura). Soupis primární literatury obsahuje oddíl Prameny.

Při uvádění bibliografických údajů se řídíme edičními pravidly, jež uplatňuje recenzovaný vědecký časopis *Česká literatura*. Číslované poznámky pod čarou jsou primárně předmětné, tj. vysvětlují a komentují hlavní text, výjimečně pak slouží k odkazům na dosud nepublikované archivní prameny. K odborné literatuře, beletrii a knižně vydaným pramenům odkazujeme formou zkráceného odkazu v textu, plný bibliografický údaj obsahují zmíněné oddíly Literatura a Prameny. Názvy zdrojových dokumentů (knih, sborníků, časopisů) signalizujeme kurzivou a názvy částí literárních děl (kapitol, dějství) a doslovné citace z pramenů i z odborné literatury uvádíme pomocí uvozovek.

D. K.

SUMMARY

In his monograph *Czech Problem Drama of the 1960s*, David Kroča (b. 1973), a literary scholar and educator at Masaryk University, focuses on a period that can in many respects be viewed as a turning point in the poetics of the original Czech drama. From the varied production of drama in the 1960s, which was rich in genre, he chose to research a specific stream called problem drama in which an ordinary dramatic conflict is substituted with an escalated confrontation of different opinions related to a particular problem. The introductory theoretical and context chapters consider the developmental tendencies in Czech drama as well as some important foreign resources. The core of the work consists of analytical and interpretative chapters which deal with the analysis of those dramas where the authors tackle serious existential problems and question social and moral responsibility.

When defining the problem play as a specific genre of Czech drama, Kroča first points to its relation to the traditional Aristotelian drama, pursues its inter-war tradition and then traces its gradual genesis in the late 1950s. Attention is paid to the question of formation of the genre of problem drama in the course of the 1960s when this type of drama exhibited a direct inspiration found in the model dramas of the Swiss playwright, Friedrich Dürren-

mat. The author continues to define the problem play not only in relation to model drama of the 1960s, but also in relation to some other genres of the period looking especially at the features of the Czech theatre of the absurd and plays created under the influence of the Brecht-style epic theatre. Having defined the key terminology as well as the context of Czech and world drama, Kroča moves on to the core of his text and offers an interpretation of several dramas which can be placed among the problem plays of the 1960s. A detailed interpretation is provided for the plays of Oldřich Daněk, Zdeněk Mahler, Miloš Rejnuš, Václav Renč, Milan Uhde and Vítězslav Gardavský.

It was deliberate that less well-known pieces were chosen for interpretation because they had never been analysed to such an extent in the history of Czech literary studies. This paradox was caused by the fact that the authors of problem dramas of the 1960s were often subject to criticism on the part of communist ideologists; some plays were banned shortly after the premiere, others were withdrawn from the repertoire at the beginning of the normalisation process without being given a chance for relevant reviewing. Therefore the final part of the monograph not only contains an overview of the results of the partial analyses, but also tries to provide more general characteristics of Czech problem drama of the 1960s and outlines further development of the genre in the following years.

JMENNÝ REJSTŘÍK

A

- Albee, Edward 64
Aristotelés 29
Bachtin, Michail Michajlovič 21

B

- Bartoš, Jan 28
Beckett, Samuel 64
Bejblík, Alois 125
Bezruč, Petr 101
Blanda, Otakar 126
Blažek, Vratislav 43, 44, 46
Borovský, Karel Havlíček 155
Brdečka, Jiří 41
Brecht, Bertolt 197
Bundálek, Karel 133
Burian, Emil František 49, 81

C

- Císař, Jan 21

Č

- Čapek, Karel 20, 28, 31–34, 36
Čechov, Anton Pavlovič 63
Černý, Jindřich 103, 169

D

- Daněk, Oldřich 80–84, 86, 89, 90,
92, 94, 97
Doležel, Lubomír 53
Drozd, David 18
Dürrenmatt, Friedrich 48–51, 71,
76, 114, 151, 180, 206
Dvořák, Jan 65
Dvořáková, Žaneta 22, 23

E

- Esslin, Martin 65, 66

F

- Fischerová, Daniela 198, 199
Formánková, Eva 71, 72
František z Assisi 157
Frejka, Jiří 123
Freytag, Gustav 30

G

- Gardavský, Vítězslav 80, 156–162,
164–166, 168–171, 173–177, 183,
184, 189, 192
Genette, Gérard 18, 19
Grossman, Jan 67, 70

H

- Hajda, Alois 157
Hájek, Jiří 46
Havel, Václav 67, 69–71, 108
Hegel, Georg Wilhelm
Friedrich 174
Hitler, Adolf 104, 105
Hofmanová, Věra 135
Horčička, Jiří 135
Horký, Karel 117
Horníček, Miroslav 49
Hořínek, Zdeněk 22, 26, 27, 49, 51,
52, 57, 58, 87, 92, 143, 165, 166,
173, 177, 180, 182
Hrtánek, Petr 18
Hrubín, František 47
Hůla, Jiří 65
Hynšt, Miloš 61

CH

Chruščov, Nikita Sergejevič 97

I

Ibsen, Henrik 27

Ionesco, Eugène 64

J

Jakobson, Roman 17

**Janoušek, Pavel 10, 16, 17, 28, 31,
36, 38, 221**

Jansa, Bedřich 157

Jareš, Miloslav 116

Jungmannová, Lenka 185, 203

K

Kadár, Ján 43

Kafka, Franz 64, 72, 73, 182, 200

Kaloč, Zdeněk 56, 202

Káňa, Vašek 38

Karvaš, Peter 114

Kennedy, John 118

Klíma, Ivan 68, 71-73, 75-77

Klos, Elmar 43

Knappová, Miloslava 23

Kohout, Pavel 39-43, 45, 68

Kolečko, Petr 202

Kopecký, Jan 42

Krejča, Otomar 101

Kudělka, Viktor 176

Kundera, Ludvík 61, 62, 114, 135

L

Langer, František 28, 34, 36

Lazorčáková, Tatjana 120

Lederbuchová, Ladislava 181

**Legátová, Květa (vlastním jménem
Věra Hofmanová) 135**

Lollok, Marek 195

Lukeš, Milan 21, 204, 205

M

**Mahler, Zdeněk 80, 101-106, 108-
111, 113-115, 183, 184, 186, 187,
193**

**Machonin, Sergej 48, 75, 100, 153,
166, 176, 177**

Melč, Josef 117

Miller, Arthur 117

Mrožek, Sławomir 64

Mukařovský, Jan 24

Müller, Richard 18, 19

N

Nietzsche, Friedrich 174

Nováková, Ester 13

Nünning, Ansgar 55

O

Olbracht, Ivan 194

Opavský, Jaroslav 99, 100

P

Pásek, Milan 117

Patočka, Jan 152

Pavis, Patrice 26, 52

Pavlovský, Petr 26, 56

Pernica, Alexej 56, 57

Pinter, Harold 182

Pistorius, Luboš 199

Pospíšil, Zdeněk 194

Pošival, Zdeněk 101

Procházková, Barbora 64

Přidal, Antonín 135

Ptáček, Luboš 193

R

Rajmont, Ivan 200

Rejnuš, Miloš 80, 115–131, 133, 135,
183, 187, 189, 192

Rejnušová, Božena 118, 122, 124

Renč, Václav 13, 80, 117, 122–125,
127–133, 183, 187, 189, 193

Ronenová, Ruth 53

Rose, Reginald 46

Roubínek, Otakar 122

S

Sartre, Jean-Paul 27, 56, 97, 98, 174

Semík, Milan 116

Shaw, Berndard George 27

Shakespeare, William 20, 117–120,
122, 124, 125, 129, 133, 153, 187,
189, 203

Scherl, Adolf 39

Schorm, Evald 193

Schumacher, Ernest 50

Sikora, Roman 202, 203

Smetana, Miloš 48, 75, 154

Smoček, Ladislav 68

Sofoklés 136–143, 149, 152, 153

Sokolovský, Evžen 134, 136

Srba, Bořivoj 61, 62, 122

Stalin, Josif Vissarionovič 38, 97

Stehlík, Miloslav 38, 46–48, 76

Stehlíková, Eva 144, 151, 152

Steigerwald, Karel 200, 201

Suchařípa, Leoš 113, 114

Syrovátka, Tomáš 203

Š

Šalda, František Xaver 49

Šidák, Pavel 18, 19

Šimáčková, Helena 97

Šotkovská, Jitka 57

Štědroň, Miloš 194, 195

Štěrbová, Alena 69, 84, 120

T

Tachovský, Karel 135

Tobiáš, Egon 202

Topol, Josef 10, 45, 46

Trtílek, Pavel 202

Tyl, Josef Kajetán 49

U

Uhde, Milan 57, 80, 134–145, 147,
149–155, 183, 189, 193–195, 203

Uhlířová, Alena 114

Urbanová, Alena 42, 99, 111, 132,
133, 154

V

Vedral, Jan 201

Vega Carpio, Lope Felix de 123

Veltruský, Jiří 16, 23, 24

Villon, François 199

Voskovec, Jiří 47

Vostrá, Alena 68

Vostrý, Jaroslav 197

Vozák, Vladimír 116

Vyskočil, Ivan 64, 67

W

Weiss, Jiří 41

Woolfová, Virginia 64

Z

Závodský, Vít **176**

Zezulová, Olga **135**

Zich, Otakar **16**

Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století

PhDr. David Kroča, Ph.D.

Vydala Masarykova univerzita, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno
Sazba a návrh obálky Mgr. Jana Nedomová, Ph.D.
1., elektronické vydání, 2019

ISBN 978-80-210-9541-0

PhDr. David Kroča, Ph.D., (1973) působí na Katedře českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity. Zabývá se teorií literatury, zejména teorií dramatu a interpretací literárního textu. Je autorem monografie *Poetika dramát a básní Josefa Topola* (2005) a přispěl do více než dvou desítek kolektivních publikací. Patří mezi ně *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945—2000* (2002), *Dějiny české literatury 1945—1989 III* (2008), *Slovník autorů literatury pro děti a mládež. Čeští spisovatelé* (2012) a *Performativita váleku a konfliktů* (2016).

Monografie Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století se zabývá dosud opomíjeným žánrem českého divadla a dramatu. Specifickou linii tzv. problémové dramatiky sleduje autor z literárněvědné perspektivy. Vstupní teoretické a kontextové kapitoly zohledňují dobové vývojové tendence v české dramatice i důležité inspirační zdroje zahraniční. Jádro práce tvoří interpretační kapitoly, jež se zabývají rozborem těch divadelních her, v nichž autoři řeší závažné existenciální problémy a kladou otázky společenské i mravní odpovědnosti. K interpretacím byly záměrně vybrány texty méně známé, jejichž analýzy nebyly v tomto rozsahu dosud v české literární vědě provedeny.