

Téma rodiny v české dramatice 90. let 20. století

David Kroča

Důležitým podnětem nástupu nové generace dramatiků v 90. letech 20. století se stala soutěž o Cenu Nadace Alfréda Radoka za nejlepší původní českou nebo slovenskou divadelní hru roku. Její první ročník vyhlásila redakce časopisu Svět a divadlo v květnu 1992. Když Marie Reslová na stránkách zmíněného periodika první ročník hodnotila, vyslovila domněnku, že tato dramatická soutěž „by se mohla stát každoroční příležitostí k přehlednutí dramatické žně právě uplynulého období“ (Reslová: 120). S časovým odstupem můžeme konstatovat, že úroda sice nebyla vždy vydatná, ale oddělit zrna od plev se podařilo, neboť soutěž objevila řadu skutečných dramatických talentů. Mezi autory, kteří se v letech 1992-1999 dostali do finále soutěže a oprávněně tak na sebe upoutali pozornost, patří například Luboš Balák (*Smrt Huberta Perny*), Markéta Bláhová (*Pastička, Podzimní hra*), David Drábek (*Jana z parku*), Marek Horoščák (*Mein Faust, Vařený hlavy*), Zdeněk Jecelín (*Tristan a Isolda*), Jan Kraus (*Nahniličko*), Michal Lážňovský (*Odložený Filoktétés, Havrani*), Jan Antonín Pitínský (*Pokojíček*), Jiří Pokorný (*Tatka střílí góly, Odpočívej v pokoji*), Tomáš Rychetský (*Nevinní jsou nevinní*), Roman Sikora (*Smetení Antigony*), Egon Tobiáš (*Jaurés*), Iva Volánková (*Zisk slasti*) a řada dalších.

Zmíněný přehled tvůrců nemá jiné ambice, než upozornit na osobnosti, jejichž hry mohly být na základě úspěchu v soutěži publikovány (zejména v periodiku Svět a divadlo) a dočkaly se rovněž jevištního uvedení. Tato nová generace dramatiků reprezentuje dramatickou tvorbu devadesátých letch paralelně se skupinou autorů zavedených, vstupujících do divadelního a literárního kontextu již v předchozích desetiletích (Daniela Fischerová, Arnošt Goldflam, Pavel Kohout, Karel Steigerwald aj.). Podle Tatjany Lazorčákové vykazuje tvorba nastupující generace dramatiků některé společné znaky, z nichž lze dokonce usoudit na sjednocující aspekty nové poetiky. Patří mezi ně zvláště „převaha apolitičnosti témat, častá izolace do rodinného mikrosvěta, manipulace a chaos jako princip i téma, absurdní vyhocení každodenní reality, rezignace na identitu postav, rozbití struktur kompozičních i jazykových, destrukce platného modelu světa, hyperbolizace tělesnosti, násilí, agresivity“ (Lazorčáková: 13-14).

Pokud se zaměříme na klíčová témata, která se v dramatických textech vracejí a variují, vytvoříme mezi zdánlivě osamocenými díly a autory další spojnice. V jedné linii pak stojí hry, v nichž se jakoby neděje nic jiného, než že se v nich mluví. Jejich repliky jsou řazeny beze smyslu, jen na základě asociací, neboť jediným tématem je tu sám jazyk (např. dramata Luboše

Baláka, Davida Drábka, Romana Sikory). Jiné uskupení by mohly tvořit hry, v nichž za snahou poznat skrytou tvář světa a napravit její pokřivené rysy prosvítá téma hranic lidské svobody (mj. Miroslav Bambušek a Tomáš Rychetský). Téma ztráty lidské identity je příznačným rysem dramát, v nichž postavy vstupují na scénu a záhy mizí v nenávratnu, ztrácejí své jméno, a přitom se po něm znovu ptají, mění se a současně „jsou zaměnitelné“ (tvorba Davida Drábka, Egona Tobiáše, Jana Krause aj.). A konečně velmi početnou skupinu představují hry spjaté s tématem krize rodiny a rodinných vztahů. Následující řádky jsou věnovány právě této kategorii dramatických textů. Podrobnější interpretační nárysy pak přibližují trojici her, jež spojuje nejen sledované téma rodiny, ale do značné míry i způsob jeho ztvárnění: jde o destrukci rodinných vztahů v podobě, která připomíná postupy tzv. cool dramatiky.

Jak známo, nálepku „cool“ (v angličtině znamená „chladný“) přisoudila kritika hrám, které diváka provokují svou otevřeností, neboť postavy na jevišti provozují sex, užívají drogy, vraždí a chovají se brutálně, vulgárně či perverzně (tyto postupy známe především z her britské a německé cool dramatiky, kterou reprezentují autoři jako Sarah Kane, Mark Ravenhill či Marius von Mayenburg). Hry českých autorů, o nichž bude vzápětí řeč, představují současně domácí variantu dramatiky, k níž lze připojit přívlastky jako „smutná“ či „děsivá“. Násilné řešení konfliktu se tu rodí ze specifické atmosféry banálních, na první pohled neškodných situací, v nichž se naturalistické scény prolínají s jevištní metaforou a často i hravým humorem, jenž naléhavost okamžiku zlehčuje.

Deformované rodinné vztahy a pocit životní absurdity jsou klíčovými tématy již v dramatické tvorbě Jana Antonína Pitínského (vlastním jménem Zdeněk Petrželka), který vstoupil do povědomí diváků svými divadelními aktivitami v brněnském Ochotnickém kroužku ve druhé polovině let osmdesátých. Předmětu našeho zájmu se dotýká zvláště hra *Pokojíček* (prem. 1993, časopisecky 1993, knižně 1997), v níž autor parafrázuje hororový žánr: děj, jenž se odehrává na sídlišti na kraji velkého města „v současnosti, nebo jindy“, končí doslova hromadou mrtvol. Protagonisty hry – Otce, Matku a jejich tři dospělé děti Marii, Lídu a Jiřího – poznáváme v okamžiku, kdy rodina čeká na Lídina nápadníka Viktora. Dialog postav postrádá logickou návaznost, neboť se v něm neuspořádaně prolínají různá témata: od matčiných pochybností o Viktorově příchodu přes rozmluvu o módních pokrývkách hlavy až po bezvýznamné soudy o neobvyklém chování otcova kanárka či kvalitě dortu, připraveného u příležitosti narozenin dcery Marie. Když úvodní pasáže *Pokojíčku* v souvislosti s jeho časopiseckou edicí interpretoval Zdeněk Hořínek, napsal, že „sémantickým gestem je přetřžitá syntax“ (Hořínek: 136). Kritik měl na mysli zvláště útržkovitost textu a stereotypní využívání tří

teček, jimiž s železnou pravidelností končí většina replik (Otec: „Nic se nestalo... Co by se stalo... Jednou to přišlo... Kdo se tomu diví? Já se nedivím...“). Neobvyklá grafická podoba textu je ukázkou vynalézavé jazykové hry (v závěru jsou tři tečky vystřídány pomlčkami), ale především jde o prvek významotvorný, neboť rodinný svět je tu rozbitý a útržkovitý stejně jako promluvy jednotlivých postav. Do této atmosféry nakonec přichází i onen očekávaný nápadník, ale i neočekávaný syn Jirka, který se chystá zběhnout z vojny. Teprve poté Marie vychází ze svého pokojíčku, kde žije v podivné izolaci od rodiny, a začne s animálními gesty pojídat kousky dortu. Do podivně vyhlížející oslavy narozenin vpadá Lídin požadavek, aby mohla s Viktorem přespát v Mariině pokojíčku. Následující série dalších banálních rozhovorů a situací vyústí v nečekanou tragédii: Lída ze žárlivosti probodne Marii, Viktor vzápětí uškrtí Lídu, Jirka se oběsí.

Šokující završení rodinného konfliktu uzavírá dialog Matky s Otcem, který demonstruje neschopnost rodičů vymanit se ze stereotypních životních návyků. Oba donekonečna častují své potomky agresivními příkazy, otázkami a nadávkami, ačkoliv ti se jim zjevují jen v podobě jakýchsi posmrtných přízraků. Pitínského hra využívá vypjatou symboliku. Pokojíček, v němž se dobrovolně uvěznila Marie, je symbolem chráněného území, zvláštním prostorem obyčejného štěstí, klidu a ticha. Je-li i tato náhražka přirozené rodinné intimity ohrožena vpádem vetřelců, nemůže Pitínského postmoderní podobenství skončit jinak než katastrofou. Otec a matka v něm nejsou tradiční oporou svých dětí, k níž se vzhlíží s úctou, ale stávají se zosobněním chorobné touhy ovládat a vlastnit. Hru lze pak vnímat rovněž jako metaforu zoufalého odporu proti rodičovské autoritě - a proti autoritě vůbec.

Tragický příběh dramatu Jiřího Pokorného *Tatka střílí góly* (prem. 1999, časopisecky 1998, knižně 2003) je zasazen do pokročilých hodin noci v zahrádce nonstop stánku Blažena, kde se u příležitosti rodinné oslavy schází otec Jenda se svým synem Mirkem, úspěšným fotbalistou, a jeho snoubenkou Renatou. Dojemná idyla však netrvá dlouho, neboť Mirek se ukáže jako namyšlený egoista, jenž otcem ve skutečnosti pohrdá a setkává se s ním jen z povinnosti. Spouštěcím mechanismem, jenž nevinnou hospodskou konverzaci promění na hromadný masakr, je tu zpočátku banální roztržka mezi rozčarováním Jendou a jedním z hrubozrnných štamgastů. Pro tuto českou variantu cool dramatu je rovněž příznačné, že první zbraní, s níž se začne páchat násilí, je obyčejný dětský prak. Přitom jde o rekvizitu, která měla být symbolem synova ztraceného dětství, neboť za tímto účelem byla otcem obřadně přinesena. Když dospělý muž posilněný alkoholem míří na hosta dětskou hračkou, působí to směšně. Když mu vzápětí zlomí vaz, končí nevinné láskování a rozjíždí se nezadržitelná spirála násilností. Během otřesného

finále přijíždějí policisté a záchranáři a na scéně leží několik postřelených; Mirka odváží sanitka, neboť jej ošklivě pokousal pes. Fraška přerůstá v tragédii, vtipkování nahrazují nejhrubší vulgarismy. Oslava návratu ztraceného syna se změnila ve zlý sen plný agresivity a brutálního jednání. Když se zraněný Jenda v závěrečném výstupu hry s vypětím posledních sil zvedne a chce kopnout do míče se slovy „Za tebe, Mirku“, netrefí se. Ani tento poslední patetický pokus o oslavení potomka otci nevyšel.

Děsivost, s níž se střídají sentimentální okamžiky s akty násilí, se odráží v jazykové rovině dramatu. Promluvy postav obsahují vedle odposlouchaných hospodských výroků a vulgarismů také básnické deformace jazyka a jeho aktualizace. Text má přitom zvláštní rytmus; některé pasáže jsou psány jakoby do veršů. Máme pak před sebou postmoderní veršované drama, v němž se naturalismus slovního vyjádření neobvykle prolíná s poetičností, což dokládá například replika jednoho z panikařících policistů: „V křoví / sem našel / čerstvou mrtvolu / dej tam slzák / na všechny ti říkám / dej tam slzák / to ti přísahám!!!“ Pokorného *Tatka střílí góly* je typickou ukázkou současné hry, která překračuje prostor rodinného dramatu a stává se obrazem narušené společnosti, v níž vládne násilí a totální destrukce mezilidských vztahů.

Rozvrat manželského soužití a nelítostné zobrazení jeho stereotypů a omezenosti jsou klíčovými tématy hry Markéty Bláhové *Podzimní hra* (prem. 1999, časopisecky 2000, knižně 2001). Výchozí situace dramatu vyznívá opět – stejně jako u předchozích dvou her – nevinně, banálně, až idylicky: u dohasínajícího ohýnku před oranžovým stanem sedí na kládě manželská dvojice Valli a Fanouš. Přepečlivá manželka bedlivě pozoruje děti spící ve stanu, manžel cvičně zadržuje dech (Valli: „Už to zase děláš? [...] Děláš to i v úřadě?“). Rodinnou pohodu s jejími zvláštnostmi a směšnými, avšak neškodnými úchylkami naruší náhlý příchod trojice vetřelců: vojenského důstojníka Raula a jeho dvou přítelkyň. Přichozí zlákají Valli a Fanouše k uvolněným hrátkám, k bezstarostnému prožívání okamžiku, jehož výsledkem je Fanoušova nevěra a Vallino zkratové jednání, při němž poleje stan s dětmi benzínem. Tato krizová scéna je dramatickým vrcholem hry. Hrdinka pokouší nervy čtenáře (a diváka) tím, s jakou samozřejmostí hledá po kapsách sirky a škrtá se slovy: „Ale žádný strach, žádný strach, Valli vyčistí všechno!“ Autorce stačí jen náznak možného neštěstí, a proto nenechá matku stan zapálit, nýbrž láme dramatický oblouk v rozhodujícím bodě, na rozcestí tragédie, frašky a melodramatu. Náhlá smrt jedné z Raulových přítelkyň totiž ukončuje nesmyslné radovánky a vše se vrací jakoby do výchozího bodu: manželé sedí před stanem a plánují změnu místa na táboření pro příští rok.

Ačkoliv zdánlivě jde o kruhový návrat do počátečního stavu, oba hlavní aktéři prodělají v dramatu několik proměn. Starostlivá manželka, která „má s sebou i polštářkové náplasti“, v sobě poznává touhu udělat něco nepatřičného, možná i nebezpečného. Úzkostlivý muž, jenž touží po klidu, avšak stále jej nemůže dosáhnout, v sobě objevuje vnitřní sílu ke vzdoru. Nečekaná konfrontace se světáckou společností odkrývá skryté touhy protagonistů, dává průchod jejich potlačovaným vášním a mění jejich chování k nepoznání. Řadu vyhocených situací v *Podzimní hře* je však třeba vnímat také jako ironickou nadsázku, neboť hnacím motorem jednání postav není vždy logická či psychologická motivace, nýbrž často jen „hra“ s vývojem děje, pohrávání si s postavami jako s figurkami na šachovnici.

Snaha autorů vyrovnat se s rozporuplnými zkušenostmi ze současného světa a zachytit jeho chaotičnost se pojí s pocitem ztráty pevných životních jistot. Možná právě proto se trojice dramatických textů, o nichž jsme se zde podrobněji zmínili, zabývá mikrosvětlem rodiny a krizí rodinných vztahů. Na tomto místě je třeba připomenout, že téma rozkladu tradičních hodnot rodinného soužití zajímá nejen klíčového českého dramatika devadesátých let J. A. Pitínského a dva zmíněné reprezentanty tzv. Ústecké školy (srov. Šebesta: 95), ale odráží se v řadě dramatických textů napříč spektrem různých poetik i generací. Sřet protichůdných generačních pohledů je společným problémem her Arnošta Goldflama *Já je někdo jiný* a *Smlouva* (obě knižně 2001). Zatímco hra *Já je někdo jiný* (prem. 2003) představuje snovou grotesku o hledání vlastní identity ve spleti rodinných rolí otce, syna a manžela, ve *Smlouvě* (prem. 1999) se autor pokusil o parafrázi biblického příběhu o obětování Abrahamova syna Izáka. Starozákonní motiv se stal podnětem k vytvoření dramatického podobenství, na jehož počátku je otcova zoufalá snaha vykoupit své hříchy obětováním vlastního syna, na konci pak vzájemné odpuštění stvrzené očištnou koupelí. Komplikovaný vztah rodičů a dětí dostal sugestivní vyjádření ve hře Lenky Lagronové *Antilopa* (prem. 1995), v níž noční rozhovor matky s dcerou odkrývá bolestné prolínání lásky s nenávisí, posvátné úcty k matce s typicky ženským soupeřením. Drama o ženském vidění světa reprezentují také hry brněnské herečky a dramatičky Ivy Volánkové. Její hrou *Minach* (prem. 2002) prochází jako pevná nit téma úniku před samotou: sondy do vztahu titulní hrdinky k duševně nemocnému bratrovi, k povrchním partnerům či k bezcitné ošetřovatelce obnažují kořeny ženiny touhy po komunikaci a prostém lidském objetí. A pominout nelze ani groteskní ztvárnění tématu, jak je nalézáme ve hře Jana Krause *Nahniličko* (prem. 1995, knižně 2003). Mikrosvět rodiny se svými stereotypy, ranními rituály a banálními, avšak neškodnými rozhovory o vejcích naměkko se tu dostává do krutého střetu s agresivním světem podvodných obchodů a machinací...

Uvedený přehled vybraných autorů a her neměl podat ucelený a vyčerpávající obraz o dramatrice devadesátých let, ale chtěl pouze poukázat na některé výrazné autorské osobnosti, v jejichž dílech lze vysledovat specifické podoby jednoho výrazného, možná i klíčového tématu. Ačkoliv před námi právě vystoupily obrysy jedné dramatické tendence, na definitivní typologii a objektivní zhodnocení nové české dramatiky je přece jen brzy. Opravdu až delší časový odstup může ukázat, která jména zůstanou v paměti čtenářů a které divadelní hry setrvají na našich jevištích déle než jedno desetiletí.

První verze studie publikována v časopise Weles č. 20/2004.

PRAMENY

2003 *Česká divadelní hra 90. let* (Praha: Divadelní ústav)

2001 *Šest žen napsalo šest her* (Brno: Větrné mlýny)

LITERATURA

HOŘÍNEK, Zdeněk

1993 „Postmoderní romantik“, *Svět a divadlo*, č. 2, s. 135-144.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana

2003 „Groteskní záznam světa. (Zpráva o české dramatrice devadesátých let 20. století)“, *Česká literatura*, č. 1. s. 13-25.

RESLOVÁ, Marie

1993 „Nová česká hra (a tři slovenské)“, *Svět a divadlo*, č. 2, s. 120-129.

ŠEBESTA, Václav

2003 „Jiří Pokorný a ústecká škola“, *Svět a divadlo*, č. 3, s. 91-101.