

# Paralely mezi slovinským a českým dramatem 60. let

ALENKA JENSTERLE - DOLEŽAL

*Filozofická fakulta FU, Praha; Filozofická fakulta MU Brno,  
Nám. Jana Palacha 2, CS – 11683 Praha 1, alenka.dolezalova@ff.cuni.cz*

---

SCN II/2 [2009], 154–166

---

Namen prispevka je tematizirati sorodnosti med slovensko in češko poetično dramo v šestdesetih letih 20. stoletja. V primerjalni analizi so izpostavljene vzporednice med dramami Daneta Zajca in Josefa Topola ter Josefa Topola in Gregorja Strniše. V Zajčevih in Topolovih dramah se pojavljajo podobne intimne teme in motivi, kot sta fenomen ljubezni in časa. Najbolj izrazite so sorodnosti med Topolovo igro *Slavček za večerjo* in Strniševimi *Ljudožerci*. Pri obeh se dogajanje razvije v groteskno, absurdno igro, ki že izraža doživetje in spoznanje o absurdni v svetu.

This article concentrates on the parallels between Slovene and Czech poetic drama in the nineteen sixties. I recognise similarities between the playwrights Dane Zajc, Josef Topol, and Gregor Strniša. Comparative analysis of Zajc's and Topol's texts exposes similar intimate themes, such as motives of love and the phenomena of time. The most vivid comparison is between Topol's play *Slavik v večerji* and Strniša's play *Ljudožerci*. In both plays, the dramatic plot is constructed as grotesque and absurd play. The dramatic perspective shows the experience of the absurd in the world.

**Ključne besede:** slovenska poetična drama, češka poetična drama, srednjeevropska dramatika v 60. letih, primerjave sodobnih dramskih del

**Key words:** Slovene poetical Drama, Czech poetical Drama, Central European Literature in 1960s, Comparison of Slovene and Czech Literature

---

V příspěvku bych naznačila možné paralely mezi slovinským a českým poetickým dramatem v 60. letech, nejdřív bych načrtla situaci v divadle a dramatu v obou kulturách a následně bych zdůraznila některé zřejmé paralely mezi konkrétními texty.

Slovinské poetické drama 60. let lze považovat za „zlatý věk“ slovinského poválečného dramatu. Na rozdíl od českého a polského dramatu, které bylo v tomto období v znamení absurdity a groteskna, na slovinské scéně převládaly nerealistické, imaginativní hry a existencialisticky zbarvené situace volby. Podobně jako srbští a chorvatští dramatici se i slovinští dramatici nechali ovlivnit především existencialismem. V těchto letech dramatici z jedné strany navazovali na ty nejlepší tradice slovinského dramatu, a z druhé čerpali ze středověké a barokní představitosti. Poetické drama ve Slovinsku bylo klíčové pro 60. léta a výrazně obohatilo slovinskou literaturu. Pokračovalo v tradicích slovinského lyrického expresionistického a symbolistického dramatu a inspirovalo se tradicí antické mytologie a slovinské lidové slovesnosti. Tato generace byla také ovlivněna francouzským a anglickým proudem poetického dramatu a existencialismem. Zaměřím se i na podobné tendence v dramatech ve středoevropském kontextu, slovinská dramata se budou srovnávat s českými dramatech.

Zajímavé je i srovnání slovinského poetického proudu dramatu s chorvatskou<sup>1</sup> a srbskou situací.<sup>2</sup> Podobně jako na slovinské scéně se i v těchto dvou literaturách po ideologizovaném období sociálněrealistických dramatu na konci padesátých let objeví nová dramata zaměřená na psychologii jedince, která zachycují extrémní situace v životě. V těchto literaturách dramatici navazují především na mýty: na starořecké, a v srbském případě i na historické mýty. Filozofická a poetická jsou i dramata srbského autora Jovana Hrističe (1933–2002), vůdčího představitele druhé poválečné generace dramatiků. I on svou dramatickou výpověď navazoval na starořecký mýtus, o čemž svědčí i fakt, že tehdejší autoři z bývalé Jugoslávie přijímali především francouzské modely, byli ovlivněni francouzským poetickým dramatem (Giraudouxem, Anouilhem) a i existencialistickou literaturou a myšlenkami, na rozdíl od české a polské situace, kde scénu v šedesátých letech především ovlivňovalo západní absurdní drama.

Po druhé světové válce se ve Slovinsku objevovaly realistické dramatické texty, které zachycovaly socialistickou atmosféru. Témata byla podřízena ideovému světu tvůrců – především jejich ideologii. Obrat k psychologizování

<sup>1</sup> Chorvatská dramatika se začala vracet k mytologickému a poetickému dramatu už v padesátých letech. První mytologické drama dokonce napsal Miroslav Krleža: *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili, Rajskej ptici* (Aretheaios aneb Legenda o svatě Ancille, rajském ptáku, 1959). Nejvýraznější představitel je Marijan Matković, který napsal trilogii I bogovi pate (I bohové trpí, 1962). Cyklus tvoří tři dramata na antické náměty: *Prometej* (Prométheus), *Heraklo* (Hérakles), *Ahилоva baština* (Achillovo dědictví).

<sup>2</sup> Srbská dramatika se začala vyvíjet v druhé polovině 50 let – s druhou poválečnou generací. Jednu linii uvedla filozofická, historická hra *Nebeská rota* (Nebeský odred) D. Leboviče a A. Obrenoviče, a druhou též jako ve Slovinsku představuje proud myticko-poetických dramatu, které zahájil Oto Bihajli Merin z dramatem o Antigone mezi druhou světovou válkou *Nevidljiva kapija* (Neviditelná brána) v roce 1956. Hlavní představitelé tohoto proudu jsou básníci Miodrag Pavlović, Velimir Lukić, Borislav Mihajlović-Mihiz a Jovan Hristić, kteří jako ve slovinské situaci v poetickém dramatu navazují na starořecké i srbské historické mýty a jsou ovlivněni především existencialismem i absurdním dramatem.

válečných hrdinů a zrádců nastal dramatem Igora Torkara *Pisana žoga* (Barevný míč) z roku 1955, které podnítilo vlnu tzv. sentimentálního humanismu v 50. a 60. letech. Přetrvávající realisticky komponovaná dramata se obracela do nitra postav a soustřeďovala se na etické problémy. V 60. letech, podobně jako v dramatech jiných slovanských národů, nastal přelom, slovinské drama a divadlo poznamenal nový generační nástup. Autoři začali v tematice zobrazovat existenciální výpověď o člověku jako osamělé, tragické bytosti. Příznačný byl i návrat k mýtu, což souznělo s návratem k starořeckým a k národním tématům obecně v jugoslávském prostoru. Období problematizování světa se překrývá se začátky existencializmu ve Slovinsku. V tomto období se v kultovní revue *Perspektive*, kolem které se tato generace soustřeďovala, publikovaly překlady Camusových a Sartrových teoretických děl. Jože Koruza pojmenoval vlnu nové generace ontologický nadrealismus (Koruza 1967), Taras Kermauner<sup>3</sup> zase kritická generace a Denis Poniž perspektivistická generace (Poniž 2001). Vedle poetických dramát existovaly i jiné modely: Primož Kozak psal politicky angažovaná dramata, objevovala se už také absurdní dramata Petra Božiče a Dušana Jovanoviće. Nastupující generace se vyznačovala novou senzibilitou a vztahem k realitě a vyjadřovala netradiční názory na divadlo a literaturu právě v jedinečném divadle *Oder 57* (*Jeviště 57*), které existovalo od roku 1957 a v roce 1964 bylo z politických důvodů zrušeno. Ve slovinské kultuře sehrálo podobnou roli jako *Grossmanovo Divadlo Na zábradlí* v tehdejší Československu. Zde byly poprvé inscenované i hry této nové generace. *Jeviště 57* hned na začátku uvedlo dvě náročné, absurdně zaměřené inscenace Eugena Ionesca *Lekce* (*La lecion*), a *Plešatá zpěvačka* (*La cantatrice chauve*).

V tomto období (konec 50. let, a během 60. let) se otvírali mladí dramatici Evropě a vstřebávali vlivy existencializmu: především Sartra a Camuse (a také Giraudoux a Anouilhe). Mezi prvními dramatickými novostmi, které formovaly povědomí slovinského intelektuála, byla právě anglická poetická dramata Thomasa Sternsa Eliota a Christophera Fryho, a jak zdůrazňuje teoretik Koruza, Fry ve vlivu zastínil Eliota.

Slovinské poetické drama také navazovalo na silnou tradici slovinského lyrického dramatu. Na začátku 20. století se slovinské drama otevřelo evropským literárním proudům, symbolismu a nové romantice. V proudu lyrického dramatu 20. století se musíme zmínit o dramatu Otona Župančiče *Noč na verne duše* (*Noc věrných duší*) z roku 1902 a o historicko poetickém dramatu *Veronika Deseniška* z roku 1924, o dramatu Ivana Cankara *Lepa Vida* (*Krásná Vida*) z roku 1912, které zakódovalo model symbolistického dramatu. Lyrická dramata představují i expresionistická dramata představ Mirana Jarce, zvláště jeho *Ognjeni zmaj* (*Ohnivý drak*, 1923), což je moralita na základě motivu biblické apokalypsy. V lyrickém dramatu po druhé světové válce pokračoval Vitomil Zupan například v hře o lásce *Ladja brez imena* (*Lod' bez názvu*) z roku 1953.

<sup>3</sup> Taras Kermauner první analýzu této generace učinil v knize *Trojni ples smrti* 1968 a následně v dalších knihách.

Jeden z elementů lyrického dramatu – poetický verš – dostal specifické místo v dialozích slovinského dramatu 20. století a poetická dramata v 60. letech byla dokonce napsaná ve verších.

V roce 1968 Jože Koruza (Koruza 1997) formuloval čtyři základní vlastnosti slovinského poetického dramatu: veršová struktura dramatického textu, která se nezakládá na metrickém schématu, minimální dramatický děj s minimálním dramatikovým popisem scény, zobrazení poetických vizí i hledání nové pravdy o člověku a o světě ve spojení s mýtem. Tito dramatici kromě Smoleho, který byl prozaikem, byli už renomovaní básníci s několika básnickými sbírkami.

České poetické drama se objevilo jako jeden ze směrů v českém dramatickém a divadelním životě. Na české scéně nedominovalo tak vítězně jako dramata slovinská. České scéně v 60. letech vládla tzv. malá divadla, z kterých bylo nejznámější divadlo Semafor. Divadelní scéna byla pestřejší a bohatší než slovinská. V 60. letech byly v české kultuře nejmarkantnější absurdní dramata Václava Havla, která inscenovali v divadle Na zábradlí (pod vedením známého režiséra Jiřího Grossmanna)<sup>4</sup>. Podobně jako ve Slovinsku paralelně existovala i politická a poetická dramata.<sup>5</sup> České poetické drama se dvěma typickými představiteli, Františkem Hrubínem a Josefem Topolem, představuje výrazně čechovovskou linii v české dramatice. Zvláště dramata Františka Hrubína jsou realističtější než ta slovinská: ukazují komplikovaný obraz mezilidských vztahů. František Hrubín, když napsal svá klíčová dramata, byl podobně jako Strniša a Zajc, už také renomovaným básníkem.

Statická dramatika s minimem dramatického děje je více divadelní než slovinská, zabývá se základními mravními a filozofickými hodnotami, je více intimní a odhaluje psychologické konflikty v sociálním kontextu. Není napsána ve verších ale představuje poetické zobrazení reality. Dramatici zdůrazňují otázku jazyka jako prostředku komunikace, zajímá je experiment s jazykem, a tím navazují i na českou meziválečnou avantgardu Voskovce a Wericha. V textu evokují jeho metaforickou rovinu, zajímá je problém percepce reality a jejích možných podtextů, metaforická úroveň textu je obecně v popředí rozumění...

Vyznačila bych několik možných paralel mezi slovinským a českým poetickým dramatem v 60. letech. Jak slovinská, tak česká poetická dramata jsou básnické, metaforické ztvárnění reality. I česká poetická dramata navazovala na tradici: na čechovovskou linii v divadle a na meziválečné avantgardní divadlo. I česká poetická dramata jsou sémanticky otevřená a vícevýznamová, sugerující symbolické rozumění reality, dokonce většinou existují dvě roviny, reálná a poeticko-symbolistická. Podobnosti můžeme hledat i v strukturaci dramatického děje: děj ve většině českých poetických dramát je oslaben, a v pozdějších

<sup>4</sup> Nejznámější období Divadla Na zábradlí je mezi roky 1962–1967, když se inscenovala Beckettova hra *Waiting for Godot* (Čekání na Godota) a Kafkův *Proces*. Havel zde inscenoval své hry *Zahradní slavnost* v roce 1963 a *Ztížená možnost soustředění* (1968).

<sup>5</sup> Marketa Goetz Stankiewicz ve své knize dělí česká dramata v 60. letech na absurdní, poetická a politická (Goetz Stankiewicz 1979).

hrách Josefa Topola z šedesátých let (Hodina lásky, Slavík k večeři) můžeme mluvit také o abstrakci charakteru. Česká poetická dramata se nespojují tolik s mýtem, jsou více divadelní a neveršovaná. Nedominují tak vítězně na české scéně, která je pod nadvládou malých divadel pestřejší a bohatší než slovinská.

### Návrat k mýtu jako jedna z možných paralel mezi slovinským a českým poetickým dramatem

Čeští dramatici se v tomto období nevracejí k mýtu tak často jako slovinští, i když ojedinělé případy existovaly. Zde se nabízí paralela mezi Smoleho *Antigonou* z roku 1960 a Milana Uhdého *Děvkou z města Théby* z roku 1967, která sice patří do českého absurdního dramatu. Dominik Smole se v prvních hrách zabýval otázkou smyslu lidského bytí. Antigonu, inscenovanou v roce 1960, aktualizovaná parafráze antického dramatu, ovlivněná i Anouilhovou i Sofoklovou Antigonou, byla tehdejší slovinskou a jugoslávskou kritikou hodnocena jako nejpozoruhodnější dramatický text od časů Ivana Cankara. Hlavní téma dramatu tvoří konflikt mezi individuem, jeho etickou volbou, a byrokratickou, despotickou vládou, kterou zastupuje Kreon. Denis Poniž (Poniž 2001: 268) poznamenal v roce 2001, že v této variantě mýtu se ukrývá velké slovinské historické téma nepohřbených mrtvých – válečných a poválečných obětí. Překvapení vyvolalo pozoruhodné dramatikovo rozhodnutí, že Antigonu se na jevišti vůbec neobjeví a že se o její akci dozvídáme z dialogu jiných. Vliv existencializmu na toto drama zjišťovali četní teoretici a kritici: pohřeb Polyneika je nejen pro Antigonu, ale i pro ostatní především volba, etické rozhodnutí. Právě na interpretaci a recepci Antigonu se třibily různé slovinské filozofické teorie: od existencialistů, heideggerovců do lacanovců.

Smoleho *Antigona* (1960) má svou antigonovskou paralelu v dramatu Milana Uhdého *Děvka iz města Tebe* z roku 1967, která sice patří mezi česká absurdní dramata a pokračuje v linii Havlových dramát. Milan Uhde ztvárnil mýtus o Antigone v politickém významu. Uhdého antické Théby jsou sociálně lépe popsány než u Smoleho a jsou alegorií morální špíny ve společnosti, spojené se zánikem civilizace, alegorií české situace před rokem 1968. V tomto městě – na rozdíl od Smoleho nekompromisní idealistky Antigonu – už neexistuje dosti silný hrdina, který by naplnil tragický úděl. Obětavá, morální Antigonu se v takovém městě změní v děvku. Takový čin v absurdním světě už není možný.

V poetické hře *Krst pri Savici* (Křest na Savici, 1969), po dvou satirických textech *Veseloigra v temnem* (Veselohra v smutku, 1966) a *Cvetje zla* (Květy zla, 1967), Smole naopak ztvárnil mýtus ze slovinských dějin: historické téma pokřtění Slovinců, známé z Prešernova romantického eposu z roku 1836: konec eposu představuje začátek historického dramatu, zobrazující klíčový okamžik slovinských dějin: pokřtění Slovinců jako tragický proces ztráty suverenity. V pesimistickém dramatu moderní absurdní hrdina Črtomir, posedlý vůlí vládnout a nastolením nového náboženství, uznává jen princip smrti, religiózní

hra, jak píše prof. Borovnik, se stává politickou. Hlavní protagonista Črtomir je případ extremistického vůdce, který je posedlý jen zlem, a na konci zničí i sám sebe.

František Hrubín, podobně jako Smole, je průkopník českého poetického dramatu s hrou *Srpnová neděle* (1958), ve které ukazuje spleť obraz mezilidských vztahu v čechovovsky melancholické atmosféře ospalého českého provinčního města u jezera. V dramatu ztvárnil pocitu ztracené poválečné generace, která marně hledá základní hodnotu lásky. V roce 1969<sup>6</sup> Hrubín tradiční metodou napsal drama *Oldřich a Božena, aneb krvavé spiknutí v Čechách*, v které se jako Smole vrací k českému národnímu mýtu jako konstitutivnímu prvku české literatury. V srovnání se Smoleho Křestem přelomový historický okamžik zachytí s větší patetikou a sentimentalitou – jako tragické období v českých dějinách, jako krizi v českém středověkém státě. Jako základ mu slouží legenda o knížeti Oldřichovi, který se zamiloval do vesnické dívky Boženy. Drama není představeno jako tragédie lásky (těhotná Božena se na jevišti vůbec neobjeví), ale jako drama českého národa v klíčových okamžicích středoevropského státu, jako drama pasivních a nerozhodných jednotlivců z národa.<sup>7</sup>

### Paralely mezi jednotlivými dramaty

Naopak dramata *Děti řeky* Daneho Zajce a *Kočka na kolejích a Hodina lásky* Josefa Topola (1935) mají společné rysy v tematickém a motivickém zaměření. I Josef Topol ve všedním příběhu dvou milenců hledá existenciální význam fenoménu lásky, a postavy skličuje fenomén času, ve kterém se láska ztrácí. V *Hodině lásky* v dialogu dvou typizovaných postav muže a ženy ještě zdůrazní nečasovost problému křehké lidské existence a jejího hledání druhého.

První drama Daneho Zajce (1929–2005) *Otroka reke* (Děti řeky), inscenovalo na Jevišti 57 v roce 1962 (knižně vyšlo v roce 1963), zakódovalo jeden z modelů poetického dramatu. Skutečný dramatický děj se nere realizuje, eliminuje se psychologie osob a časoprostorové dimenze, nadčasový děj se jen naznačuje v sugestivních poetických obrazech.

Na začátku dramatu se zobrazí ideální láska mezi Dnem a Řekou, kteří jsou nositelé dvou životních principů: ženského pasivního, čekajícího a nevěrného a mužského dobrodružného, tvořícího. Děj je zářmován do dialogu mezi Básníkem a Ženou, kteří představují profánní podobu dvou milenců v realitě. Den se rozhodne odejít do světa pro ptáka, protože je neklidným poutníkem a hledá poznání, Řeka čekání nevydrží a zradí ho s Cizincem. Na konci se naleznou jako Oidipus před Sfingou – Kamenným ptákem, který jim jen potvrdí myšlenku o ztracenosti a osamocení současného člověka. Milenci umřou, jejich

<sup>6</sup> František Hrubín, *Oldřich a Božena*, Praha: Orbis 1969.

<sup>7</sup> Drama ztvárnil jen několik týdnů po sovětské okupaci a také na jevišti se zdůrazňoval charakter politické utopie.

těla uschnou, zbytky uklidí vojáci. Tragický závěr sugeruje skepsi a rezignaci nad lidským osudem.

Čas je zobrazen jako pramen neštěstí a jeho protikladem je láska – základní hodnota světa. Podoba člověka osciluje mezi groteskními metamorfózami části těla a duchovním životem. Děj se odehrává v jakémisi pohanském, osudovém kruhu obětování a darování, kterého si musí být vědoma tragická lidská existence. Sbor je nositelem vložených meditací o životě.

Archetypální obrazy jsou ovlivněné známými starořeckými mýty: o Orfeovi a Eurydice, o Odysseovi ve scéně s čarodějnici Kirké, sugeruje se i scéna Oidipova setkání se Sfigou. Toto drama můžeme považovat za první surrealistické drama ve slovinské literatuře: obrazy se spojují podle asociativní metody, pro poetický jazyk jsou příznačné též groteskní metafory a paralelismus členů ve verši. I ve svých dalších poetických dramatech ze 70. a 80. let s názvy *Potohodec* (1972), *Voranc* (1980), *Mlada Breda* (1981), *Kalevala* (1986), *Medeja* (1988) Dane Zajc propojil lyricko-filozofickou výpověď s mýtem.

Kočka na kolejích Josefa Topola měla premiéru 1965 v Divadle za branou v režii Otomara Krejči. To bylo divadlo, kde se inscenovaly poetické hry, a které bylo v roce 1972 oficiálně zakázáno.<sup>8</sup> Josef Topol (podobně jako Dane Zajc) ve všedním příběhu dvou milenců hledá existenciální význam lásky. V dialogu mezi Vénou a Evou, kteří po výletě na spustlém nádraží marně čekají na vlak, který nepřijíždí, jako Vladimír a Estragon v Becketově hře marně čekají na Godota a v mezidobí si kladou otázky o svém vztahu. Je to dialog dvou osamocených lidských existencí, kteří hledají společnou komunikaci a spojení v lásce. Evi je jako první žena, Věna jí nazývá (metaforickým syntagmatem) kočka na kolejích. Situace mezi osobami se mění ve filmovou koláži, oba jsou něžní, projevují si lásku, a v dalším okamžiku si jdou na nervy. Jsou spolu už sedem let, nemůžou být jeden bez druhého. V ironickém, vážně nevážném rytmu zjišťují, jaký je stav věci, všechny zkušenosti a poznatky si vyměňují v lehkém ironickém tónu, i když jsou si vědomi, že jsou na rozcestí, buď zůstanou spolu a budou se brát nebo se rozejdou. Dialog zůstává bez závěru stejně jako není možná žádná interpretace lásky, všechno je nejisté jako je nejistá i lidská existence obecně. I zde podobně jako u Zajce existuje mužsko-ženský stereotyp: muž je ten, který rozhoduje, přichází a odchází, on opouští ženu a ta ho čeká, nebo jak zjišťuje Věna na konci: „Chvíli tě vidím, chvíli nevidím, jednou tě hledám, pak zase nehledám, dneska jsem tady, zejtra budu pryč, jako když se mnou hází kyvadlo: když jsem ti nejbliž, už ti utíkám, jak jsem ti nejdál, už jdu zase blíž – a tak by sis mě měla přidržet, jak jednou přijdu, už mě nepustit, čím – to já nevím, jen ne rukama, to by se ve mně něco zlomilo, nějaký pero, co mě pohání...“<sup>9</sup> Na rozdíl od Zajcovy abstraktní, nereálné hry je Topolův lyrický monolog ukázán jako parabolický útržek z reality.

<sup>8</sup> Dokumenty z tohoto období jsou sebrány v knize *Josef Topol a Divadlo za branou* (red. Barbara Mazáčová), Praha: Český spisovatel, 1993.

<sup>9</sup> *Ibid.* 164, 165.

V dalším dramatu *Hodina lásky*, které mělo premiéru v roce 1968 v Divadle za branou, dramatik Josef Topol v podobném milostném dialogu dvou typizovaných žensko mužských postav Ela a Eli (pojmenována podle francouzského zájmena) ještě zdůrazní fenomén lásky, v které se ocitne křehká lidská existence, když hledá toho druhého. Drama je velmi abstraktní, uzavřené, plné tragických, vážných podtónů, lehkost dialogu z předešlého dramatu se ztratí. Lásky je podobně jako v Zajcově dramatu *Otroka reke* ohrožena v času a s časem. Na začátku dramatu se totiž ukáže, že mají milenci jen hodinu na všechny výrazy lásky. Podobně jako stín Kamenného ptáka připomene osobám v Zajcově dramatu osamocení lidské existence v uzavřeném prostoru lásky, je v pozadí Topolové hry ještě jeden prostor, který odděluje závěs a kde leží jen evidentně bezmocná stařenka Teti – která se mění v symbol konce a smrti. Teti upozorňuje na přechodnost a okamžitost lásky, nemožnost trvalé lásky. Čas lásky se sice na konci telegramem prodlouží do nekonečna, ale obě osoby jsou si vědomé, že je to jen klam, láska se musí nutně skončit. Prostor se zde omezí, uzavře, podobně i protagonisty nemají tolik možností, už nečekají, jejich život čerpá ze vzpomínek, z minulosti, osoby se připravují na konec. Výrazy lásky přerušuje zlá a lhostejná Teti jako symbol nicoty a nemožnosti této lásky, jako osoba, která nepřijímá Ela do rodiny, která jím opovrhne a nevěří v jeho lásku.

Motivickéové paralely jako obraz názorového a filozofického přesvědčení 60. let v tomto středoevropském prostoru v kontextu poválečné evropské duchovní kultury, se nabízejí mezi dramatem Josefa Topola *Slavík k večěří* (1967) a dramaty slovinského autora Gregora Strnišy *Žabe, Žáby* (1968) a *Ljudožerci*, *Lidožrouti* (1972).

Gregor Strniša (1930–1987) napsal více poetických dramát, z kterých je nejpůsobivější především *Samorog* (Jednorozec), inscenováno na Jevišti 57 v roce 1964. Základní existenciální a etické kategorie jsou přítomné v binárních opozicích hříchu a nevinnosti, zrady a lásky. Strniša se v námětech a ve veršované struktuře vrací ke slovinské středověké lidové písni, například o rybě Faronice, na které stojí svět a v obrazech evokuje středověkou představivost. Svou druhou hru s názvem *Žabe ali prilika o ubogem in bogatem Lazarju* (Žáby anebo podobenství o ubohém a bohatém Lazarovi, vydanou knižně v roce 1969 a inscenovanou na jevišti Mala drama SNG v roce 1970) Strniša pojmenoval moralita. Drama je plné groteskních prvků. Starodávná hospoda na okraji lublaňských bažin je hranice prostoru, kde je propast mezi fyzickým světem a duchovním, nadreálným světem jen úzká, je neviditelná jako hranice mezi sny a realitou. I zde má svět kontury středověkého prostoru a je rozdělený na dobro a zlo, jednání osob ovlivňuje pokušení a hřích. Hospoda je moderní obraz pekla, ve kterém vládnu stará Babička a Hospodský – který je v podstatě Dábel. Tyto osoby si začnou pohrávat s pošťákem Lazarem, parafrázovanou postavu z bible, mužem, který vstal z mrtvých. Objeví se i motiv lidožroutství, který bude klíčový v dalším dramatu: ďábel sbírá ztracené duše a proměňuje je v žáby a i ty musí pojídat i Lazar. Děj je založen na Faustově motivu: ďábel promění Lazara v boháče, když mu za to upíše svou duši. Nabízí mu i krásnou,



smyslnou Evicu, v kterou se změní stará babička, ta ho svádí. Evica je zároveň i dívka, do které byl kdysi zamilovaný, svedl ji a posléze odmítl. Lazar ji zabije, jak mu to sugeruje ona a pan vrchní probodne i jeho. Na konci se Lazar jako pošťák probudí z opilosti a nevíme, jestli ten celý příběh fantastických změn spolu s brutálními vraždami nebyl jenom sen. Reálný prostor se stává záminkou pro metafyzický děj. Hra ďábla s člověkem figuruje jako příklad, jak snadno člověk podlehne metafyzickému a reálnému zlu. Gregor Strniša v dramatu *Žáby* (1968) také zobrazí modelovou hororovou hospodskou rodinu jako zosobnění zla, která vraždí své návštěvníky z vnějšího světa. Děj je zabudován do středověké metafyzické struktury dobra a zla. Přítomnost je ale pekelná, hospodský, který je ve skutečnosti čert, sbírá dušičky lidí. Obyčejný člověk, ten, který přichází do rodiny z venku v naivní víře, že ho členové rodiny přijmou, je jako postavy u Topola vydaný na pospas zlu, zákeřné hře lásky a svádění, je součástí hry, jejíž metafyzická pravidla pochopí až pozdě. V obou případech je to hra na život a na smrt, smysl života se v obou případech v groteskních dialozích postupně ztrácí, pro všechny osoby, které přicházejí z venku do uzavřeného prostora rodiny nebo hospody, příchod znamená také konec, smrt, už od začátku se sugeruje vražda. Paralely jsou viditelné, setkáváme se s podobnými pocity ohrožení a totální filozofické nejistoty jedince: rodina v dramatu jak českého tak slovinského autora figuruje jako místo nejistoty ve světě jedince, u obou jsou vztahy mezi nejbližšími jako vztahy mezi vrahy a oběťmi. V Topolově dramatu je rodina lidožroutů groteskní podoba dehumanizované kafkovské společnosti, kde členové rodiny pojídají nápadníky své dcery k večeři. Hra se Slavíkem se řítí v groteskním tempu ke konci, směřuje ke smrti v rámci jakoby nezávazné absurdní konverzace především rodinných příslušníků, hra je už poznamenána absurdním divadlem.

U obou se dramatický děj buduje na základě hry a typizovaných osob. Krutá hra v Slavíku k večeři se odehrává mezi typizovanou rodinou: otcem, matkou, synem, dcerou a Slavíkem, chlapcem, kterého pozvali na večeři. Večeře je ale jen klam, chlapec musí být obětovaný v rodině lidožroutů, kde pozabijeli i předchozí nápadníky a ženichy své dcery a vytvořili pro ně na zahradě pěkný hřbitov, kde je jen málo místa pro poslední mrtvolu. Groteskní, vtípní absurdní hra se Slavíkem se ukáže jako smrtelně vážná, ve skutečnosti se skončí vraždou a i lidožroutstvím. Členové rodiny použijí vražednou zbraň v temné hře na pravdu a klam. Podobně i u Strnišy se hra stává smrtelně vážnou, osoby se transformují do středověkých typů: číšník se promění v ďábla, stará baba v Evicu, která pošťáka svádí a zároveň obviňuje. Lazar vraždí a je zavražděn a pak zase ožije, protože hra se musí pirandellovsku zase opakovat.

Podobný motiv rodiny jako místa émonického zla, přímo spojený s motivem lidožroutství Gregor Strniša také ztvárnil v *Lidožroutech*, dramatu z roku 1972, inscenované až v roce 1977. ještě v krutější, naturalističtější, grotesknější podobě: Strniša hledá mystický středověký prostor, který figuruje jako protiklad dramatické současnosti, vítězství zla znázorněné v příbězích groteskní rodiny, která se snaží v kontextu druhé světové války přežít na nelidským způsobem

– lidožroutstvím. Patologickou rodinu tvoří řezník Pajot, jeho dcera Majdalena, kuchař Falac, prvorozená dcera Marta a jeho druhá dcera Marija a matka Matilda. U Strnišy i u Topola se ironizuje konvenční obraz rodiny, stereotyp šťastného společenského života. V historickém kontextu druhé světové války dcery a manželka Pajotovy rodiny svádí muže a přivádějí je do rodiny, aby je řezník Pajot a jeho pomocník Falac mohli zavraždit a jejich těla rozporcovat a maso následně zkonsumovat nebo prodat. Zlo a vražda se už nedají zastavit, zemřou i členové rodiny Pajotů. Základem dramatického děje je u Strnišy i u Topola krutá, temná hra, vtípná i humorná, také dramatikova perspektiva je podobná – humorně groteskní, hra se stupňuje, smrt je v dramatickém prostoru stále více přítomná. V obou hrách se v závěru princip lidožroutství zvrhne, Pajot totiž v pokračování děje ještě zavraždí manželku Matildu a dceru Marii (která se nejvíc vzpírá principu lidožroutství a s vraždami nesouhlasí). Pajot a Falac pozabijejí všechny, dokud nezůstanou sami. Také v Topolově hře *Slavík k večeři* se částečně objevuje nesoulad v rodině, když se hra blíží k tragickému konci. Vztahy v rodině jsou od začátku kruté: matka pravidelně fackuje dceru. Dcera na konci už nechce zavraždit muže, protože se v Srdcového kluka Slavíka zamiluje. Rodinní příslušníci hrají karty o člověka, dcera ho dostane v kartách. Tento muž by měl být její poslední, s ním bude plodit děti, pokračování rodiny, a na hřbitově stejně už není dost místa. Ale rodina nechce žádné změny, trhliny se musejí odstranit, ve hře se musí pokračovat. Otec jen připustí, že se dcera může pěkně starat o hrob a nosit na hrob mrtvého kluka kytičky, dcera upadne do bezvědomí a Syn odveze Slavíka do horních místností, kde se bude opakovat vražda.

Motiv lidožroutství na rozdíl od Strnišy není představen v historickém kontextu a nemá spojení se středověkým mýtem nebo metafyzickou strukturou zla, typizovaná rodina ukazuje na situaci absurdnu, který vládne ve světě.<sup>10</sup> To je také nejabsurdnější a nejtemnější Topolova hra. Po lyrických dramatech je to drama o smrti<sup>11</sup> a opakujících se vraždách a zlu, čekající na nevinného chlapce, který jen zatoužil po lásce.

Podobně také Strniša v *Lidožroutech* tematizuje temný obraz světa, světa řezníků, kteří v válečných podmínkách zabijí a požírají lidi z vypočítavosti a hlady.

U obou hrách se vyzdvihuje problém jazyka jako prostředku komunikace.<sup>12</sup> Autoři si pohrávají s dvojsmyslným významem jazyka, jazyk se mění ve vra-

<sup>10</sup> „Nejbliže k postupům absurdního dramatu, jeho důrazu na hyperbolizované groteskní situace a na hru s jazykem, pokleslým na frázi, má Topolova aktovka *Slavík k večeři*.“ (Janoušek a kolektiv 2008: 456)

<sup>11</sup> Smrt má zvláštní místo v Topolově dramatu, vše od holiče Smrtky v jeho první hře *Konec masopustu, Teti v Hodině lásky* je zosobnění zla, všechno se točí kolem vražd a obětí také v *Slavíku k večeři*.

<sup>12</sup> Fenomén jazyka a problémy v komunikaci se také stávají jedním ze základních problémů v Havlových hrách (především v hře *Ztížená možnost soustředění* (a obecně v absurdním divadle)

žednou zbraň, prostředek manipulace s jinými, jazyk se zakládá na lži, významy anticipují něco jiného, znamenají vraždu a smrt.

## Závěr

Paralel mezi slovinským a českým poetickým dramatem je několik. Na začátku jsem nastínila návrat k starořeckým a národním mýtům v obou dramatikách jako jedné z možných východisek pro srovnání. Výrazné jsou také motivické a tematické paralely i podobná filozofická východiska, která sice neukazují přímý vliv, ale podobné duchovní a ideové pojetí v evropském prostoru, což musíme zmínit v paralelách mezi dramaty *Děti řeky* slovinského autora Daneho Zajce a českého autora Josefa Topola *Kočka na kolejích* a *Hodina lásky*. Dramatici v tematickém zaměření vycházejí z podobných humanistických perspektiv: zvláště důležitým pro 60. léta se stává téma lásky. Láska v rámci typizovaného milostného dialogu a setkání se tematizuje jako absolutní kategorie, kterou ničí čas.

Zvláště výrazné jsou paralely mezi Strnišovými *Žábami* a *Lidožrouty* a Topolovou hru *Slavík k večeři*. Při srovnání *Lidožroutů* a *Slavíkem k večeři* už musíme mluvit o absurdních východiscích, zvláště když víme, že česká dramata v 60. letech ovlivnila absurdní dramata, která byla známa také ve slovinském prostoru. V dramatické struktuře se opakuje princip hry, naznačuje se podobná atmosféra šibeničního humoru, absurdita vládne v dramatickém prostoru, osoby jsou typizované. Zvláště důležité je hra s jazykem, jazyk se stává nástrojem nejen komunikace, ale spíše nástrojem násilí, manipulace s jinými, jeho skutečný význam, spojení s násilím a smrtí, se ukáže až nepřímě. Rodina u Strnišy a Topola se stává prostorem zla, dějištěm absurda, u obou se objevují lidožroutské motivy. Fantasticky hrůzné činy jsou u obou vtipné, s masopustní nevázaností zachycují vážnou nevážnost světa. Pramenem filozofických a mravních poznatků je zlo jako protiklad humanistické perspektivy na začátku 60. let. Jednotlivec se stává politováníhodnou existencí, která vraždí pro přežití. Zmíněná dramata se objevila jen s několikaletým odstupem nebo současně a podvědomě vycházela z podobné duchovní atmosféry, podobných evropských myšlenkových vlivů.

Své srovnání slovinského a českého kontextu, slovinského a českého poetického dramatu bych zakončila posledním osudovým rozdílem: čeští dramatici se po roce 1968 museli odmlčet nebo tvořit ve ztížených podmínkách, slovinskí dramatici v 70. a 80. letech psali poetická dramata dál: objevili se i noví autoři, mezi nimiž je nejzajímavější Ivo Ivetina s náměty z orientálního světa. Slovinskou divadelní scénu také ovládli noví autoři, jako Dušan Jovanović, Rudi Šeligo a Drago Jančar.

## LITERATURA

Silvija BOROVIK, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Denis PONIŽ, 2001: *Dramatika: Slovenska književnost III*, (autoři J. Pogačnik, S. Borovnik, d. Dolinar, D. Poniž, I. Saksida, M. Stanovnik, M. Štuhec, F. Zadavec). Ljubljana: Državna založba.

Marketa GOETZ-STANKIEWICZ, 1979: *The silenced Theatre. Czech Playwrights without a Stage*. Toronto: University of Toronto Press.

Jože KORUZA, Franc ZADRAVEC, 1967: *Slovenska književnost 1945–1965*. Druga knjiga. Dramatika ter knjižna esejistika in kritika. Ljubljana: Slovenska matica.

Jože KORUZA, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti: literarno-zgodovinske razprave*. Ljubljana: Mihelač.

Barbara MAZÁČOVÁ (red.), 1993: *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel.

Jan LEHÁR, Alexandr STICH, Jaroslava JANÁČKOVÁ, Jiří HOLÝ (red.), 1998: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Nakladatelství lidové noviny.

Pavel JANOUŠEK a kolektiv, 2008: *Dějiny české literatury 1945–1989*, III. 1958–1969, Praha: Academia.

*O divadle*, [samizdatový sborník], 1987: [neuvedení redaktoři]. Praha.

## VZPOREDNOSTI MED SLOVENSKO IN ČEŠKO POETIČNO DRAMO

V prispevku primerjam slovensko in češko poetično dramo v šestdesetih letih in se omejim na podobnosti med posameznimi dramami. Slovenska poetična drama pomeni eden izmed vrhov v razvoju slovenske poetične drame. V šestdesetih letih je na Češkem v bogati paleti malih gledališč obstajala tudi poetična dramatika, čeprav je na dramski in gledališki sceni dominirala absurdna dramatika Václava Havla.

V obeh dramatikah odkrijemo podobne tendence. Tudi češke drame so, podobno kot slovenske poetične, metaforične poustvaritve resničnosti. Teksti so semantično odprti in mnogoznačni, sugerirajo simbolične pomene, dostikrat razkrivajo dve možni ravnini razumevanja, realno in poetično. Dogajanje je največkrat oslABLJENO, statično, dramski značaji izgublajo svoje mesto v dramskem dogajanju. Češke poetične drame se za razliko od slovenskih ne povezujejo toliko z mitom, so bolj gledališke in niso napisane v verzih. V sestavku primerjam igre *Otroka reke* (1962/63) Daneta Zajca in *Kočka na kolejích* (Mačka na tirih, 1965) ter *Hodiny lásky* (Ura za ljubezen, 1968) Josefa Topola. V njih primerjalno analiziram tematizacijo ljubezni in časa. Ponujajo se tudi podobnosti med dramo Josefa Topola *Slavik k večeri* (Slavček za večerjo, 1967) in *Žabami* (1968) ter *Ljudožerci* (1972) Gregorja Strniše. V obeh prvih dramah Topola in Strniše se dramsko dogajanje organizira na principu duhovite groteskne igre, ki se konča s smrtjo in z umorom. Podobno je zastavljen tudi motiv ljudožerstva v zadnji Strniševi in Topolovi drami (pri Strniši je motiv dan v zgodovinskem kontekstu, pri Topolu je razplet dogajanja na osnovi motiva ljudožerstva odraz filozofskega prepričanja o nesmislu, ki vlada v svetu).

Pomembna prvina v obeh dramah je tudi poigravanje z jezikom – jezik se izkaže kot sredstvo manipulacije. Obe drami izražata tudi vpliv dramatike absurda.

Sorodnosti med slovensko in češko poetično dramatiko tako ni mogoče zanikati; izpostavimo lahko dramske vzporednosti in jih razložimo s podobno srednjeevropsko duhovno in kulturno atmosfero, podobno kulturno podzavestjo ter podobnimi vplivi.

---