



## David Drozd / **„To je zas nějaká hra?“ aneb Seriál *Taková normální rodinka* jakožto hierarchická struktura pohybových modelů**

*Každá parodie vlastně napůl polemizuje s tím, co paroduje,  
a zároveň to napůl věrně sleduje. Její rouhání je tudíž svrchovaná chvála.*  
(Osolsobě 2007: 14)

*I nepovedený pokus má instruktážní hodnotu.*  
(Osolsobě 2007: 41)<sup>1</sup>

Replika citovaná v názvu této studie zazní sice ve čtvrtém díle televizního seriálu *Taková normální rodinka*, vystihuje však základní modus existence postav oné domácnosti – je jím hra a hraní, všemožné formy předstírání, přetvářování a předvádění. V následující studii se pokusím doložit, že jedním z možných a funkčních způsobů popisu herního chování postav seriálu je pojetí divadla, hry a komunikace formulované Ivem Osolsobě.

Tzv. lehké, okrajové a „podřadné“ žánry nebyvaly často předmětem hlubšího teoretického zamýšlení,<sup>2</sup> televizní seriál, navíc komediálního ražení, už naprosto ne. Navzdory tomu, že seriál *Taková normální rodinka* je považován za tzv. kultovní<sup>3</sup> (je pravidelně reprízován, byl vydán na DVD v několika re-

1 Vzhledem k tomu, že přítomná studie je zaměřená analyticky, nezohledňuje chronologii jednotlivých Osolsoběho studií, naopak se snaží chápat je jako jeden teoretický systém. Proto odkazujeme k nejaktuálnějším vydáním v souborech *OstENZE hra jazyk* (2002) a *Principa Parodica* (2007).

2 Jak ostatně konstatoval již dávno mj. i Ivo Osolsobě ve studii *Der vierte Strom des Theatres als Gegenstand der Wissenschaft, oder Prospect einer Structuralen Operettenwissenschaft* (Osolsobě 1971).

3 Krom anotací k jednotlivým dílům v televizních programech, které tento fakt do omrzení opakují,

edicích), zdá se, že mu dosud nebyla věnována adekvátní pozornost ve filmové, mediální ani divadelní teorii.

Inspirován zájmem, který věnuje Ivo Osolobě mnohdy přehlížené operetě a muzikálu, podnícen zároveň jeho tezemi o ostenzi, modelování a jejich významu v běžném životě, doufám zamýšlenou analýzou doložit, že právě Osoloběho pojetí modelování je vhodným explanačním nástrojem *Takové normální rodinky*, a zároveň, že *Taková normální rodinka* je vhodným explikačním materiálem pro ilustrování tohoto pojetí a Osoloběho teorie divadla vůbec.

### Historické minimum<sup>4</sup>

Dnešní první díl seriálu vznikl jako „televizní minikomédie“ v roce 1968 podle scénáře Fan Vavřincové. Na základě diváckého ohlasu postupně vzniklo sedm dalších dílů. Seriál byl podle všeho ukončen z rozhodnutí autorky<sup>5</sup> samotné, která nebyla dále ochotna snášet rostoucí cenzurní tlaky požadující – úměrně utužující se normalizaci – výraznější dobové, společensko-politické zakotvení jednotlivých dílů.<sup>6</sup>

Základní narativní princip je vždy velmi jednoduchý: do uzavřeného mikrokosmu jedné rodiny žijící v třígenerační vilce vstoupí osoba zvenčí, přinášející problém, který je nutno řešit. Postavy jsou budovány jako relativně stabilní a výrazné komediální typy, každá figura je vybavena poněkud bizarní, komický

může jako doklad posloužit rozsáhlá, leč monotematická diskuse na webových stránkách České televize nebo diskuse u záznamů o seriálu v jednotlivých filmových databázích.

„Kulturní“ statut seriálu stvrzuje vysoká reprizovanost (podle dostupných údajů uveden čtrnáctkrát), vydání na DVD a nakonec i fakt, že pod tímto „labelem“ vznikl v roce 2008 film Patrika Hartla, který má s původní verzí jen málo společného.

4 Faktických informací o seriálu je velmi málo, dnes je možno se opřít zejména o televizní dokumenty obsahující autentická svědectví tvůrců (*Album Fan Vavřincové*, 1991; *Pokračování příště*, 2003), v textech dostupných na internetu nebo v tisku se v podstatě opakují tytéž informace. Nejlepším – byť stručným – „kompendiem“ je blog Zuzany Drahovzalové „Taková normální transmediální rodinka“ (2009).

5 V tomto ohledu se můžeme prozatím spoléhat pouze na svědectví v dokumentech, která jsou pochopitelně nepřesná: výrazný podíl na seriálu měl i režisér Jaroslav Dudek, herci sami zřejmě také vzali seriál za svůj, mohli tedy jít o nevěli celého tvůrčího kolektivu přizpůsobit se dobovým požadavkům.

6 Jedním ze známých cenzurních zásahů je nahrazení Pavla Landovského v roli malíře pokojů Hamouzka politicky nekonfliktním Jaroslavem Moučkou. Dle svědectví tvůrců byla údajně celá polovina druhého dílu přetočena. Politické tlaky se údajně prosazovaly zejména v posledních dílech – je ovšem otázkou, zda s požadavkem na výraznější dobové ukotvení nezachází Fan Vavřincová spíše ironicky a subverzivně. Když např. dojde na dobově příznačné „pionýry“ a matky všech generací se chystají na pionýrskou besídku, proběhne následující dialog:

Pavla: Ale mami, vždyť nejdeš na recepci, ale na pionýrskou besídku.

Maminka: No jo, ale účinkuje tam Petříček a Pavlíček, tak já chci být pěkná.

Pavla: Já myslím, že by ses měla spíš křejt, než na sebe upozorňovat.

Babička: Jen to (*miněna brož*) mamince přines, má vnuky pionýry, ať je elegantní. (*Škola manželů*)

nadsazenou obsesí. Na druhou stranu se postupně – u srovnání s prvním dílem – jednotlivé postavy do určité míry prohlubují a získávají komplexnost.

Z dnešního hlediska je *Taková normální rodinka* často charakterizována jako sitcom, případně předchůdce tohoto populárního televizního formátu. Mnohé rysy sitcomu opravdu vykazuje: omezený okruh postav (zde rodina v rozpětí od prababičky po dvojčata-vnoučata), redukované množství postav vedlejších (v jednom dílu většinou pouze jediná postava, která naruší uzavřený mikrosvět), stabilní a jednotné dějiště (hala rodinné vily, velmi výjimečně doplněná kontrastními scénami v kuchyni), dominance situačních gagů, doplňovaných slovním humorem,<sup>7</sup> které převažují nad komikou zápletkovou. Počínaje čtvrtým dílem (*Ženich pro tetičku*) se sice vrací intrika – pokus provdat Zdeňkovu nesnesitelnou tetičku, ale tento motiv ustupuje jednotlivým situacím a tvoří jen volnou osnovu pro druhou polovinu cyklu. Vavřincová obměňuje jednoduchý strukturní princip: poklidné bytí rodiny je narušeno vpádem zvenčí a všechny postavy se postupně k problému vyjadřují a snaží se jej v rámci svých (ne)schopností řešit. Jednotlivé situace se mechanicky vrší<sup>8</sup>, dramatické napětí se nezintenzivňuje (často je vůbec minimální), jen katastrofické nedorozumění se stupňuje až k definitivní smířlivé pointě (tu Vavřincová důsledně respektuje a v tomto ohledu je *Taková normální rodinka* komedií v tom nejpůvodnějším smyslu).

### Ostenze a druhy modelů

Než se obrátíme přímo k analýze díla samého, je nutno ve stručnosti představit některé pojmy teoretického myšlení Iva Osolsobě. Pro naše účely je klíčové pojetí ostenze a modelu, a velmi specifické chápání podobnosti, související s představou tzv. nejlepších a nejhorších modelů. Podstatným rysem jeho teorií vůbec je zřejmý odpor k překomplikovanému pojmovému aparátu a přehnané snaze rigidně kategorizovat.<sup>9</sup> Ve svém vlastním myšlení má naopak tendenci pojmový aparát redukovat a pracovat spíše s opozicemi, mezi nimiž je plynulá škála poloh.

7 Každý fanoušek je do omrzení schopen citovat klasické „hlášky“ – viz např. „To je den! To je den!“ – „Cílko, šťupuj!“ – „Já bych tě zaživa zabila!“ – „Neřikejte mi osobo, vy zjeve!“ ad.

8 V mnoha případech jsou situace zřetězeny téměř do podoby jakéhosi defilé – např. když Pavla postupně všechny stále znovu seznamuje s kauzou Káčiných námluv (díl *Ženich*), na konci druhého dílu, kdy se postupně všichni, včetně malíře pokojů Hamouzka, přiznají k „zašantročení“ dopisu pro tetičku (*Před svatbou*), podobně si nakonec všichni sednou na židli natřenou neusychající barvou (*Po svatbě*) atp. Funkce těchto zřetězených mikrosituací v příběhu se samozřejmě liší, ale strukturní princip je zachován.

9 To je také důvod, proč se k sémiotice Osolsobě hlásí jen váhavě a s výhradami a raději odvozuje své myšlení od O. Zicha.

Ostenze je pro naši studii pojmem zásadním. Osolsobě ji ve studii *Ostenze aneb Zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi* chápe jako zcela bazální formu mezilidské komunikace, která probíhá prakticky neustále a nevědomky. Ačkoliv je to na jedné straně mezní způsob sdělování, jde zároveň o způsob velmi rozšířený. (Osolsobě 2002: 20–23) Podstatný je jeho postřeh o faktické všudypřítomnosti ostenzivního aspektu nejen mezilidské komunikace, ale samotné naší denní existence: „Sám sebe ostenzivně sděluji ovšem nejen věcmi, ale především činností, tím, co dělám a jak to dělám. Spousta toho, co děláme, má proto ostenzivní charakter, motivaci nebo aspoň druhotný sdělovací moment.“ (Osolsobě 2002: 22) Onen druhotný sdělovací moment je pak podstatným tématem veškerého divadla, potažmo dramatického umění; přijmeme-li Osolsoběho tezi (2002: 101–116), že v obecném slova smyslu je tématem divadla mezilidská komunikace, resp. interakce. Možné podoby ostenzivní sebe prezentace, ať už vědomé či nevědomé, jsou rozmanité:

Sdělovat sebe samého mohu totiž ostenzivně nejen tím, co dělám, ale i tím, co mluvím a jak mluvím (...). Jsou okamžiky v naší činnosti nebo v našich rozmluvách, kdy si jasně uvědomíme, že naše aktivita neplatí ani tak věci, již se přímo obíráme, jako lidem, kteří přihlížejí nebo připoslouchávají, že naše slova nejsou vlastně určena tomu druhému, na jehož adresu byla zdánlivě pronesena, ale tomu třetímu, který naši rozmluvu sleduje. Jsou okamžiky, kdy sebe (nebo někoho jiného) přistihneme, jak toho „třetího“ sledujeme, kdy se díváme, zda se díval, jak reagoval a jak na něho asi naše ostenzivní sdělení působí, zkrátka, jak se tu vytváří ostenzivní spojení, v němž zřetelně poznáváme ostenzivní vzájemnou a zpětnou vazbu. (Osolsobě 2002: 22–23)

Tento výčet možností pak směřuje k logickému konstatování, že – abychom přešli od obecné teorie komunikace do oblasti estetiky divadla: „Úkolem dramatického díla (inscenace) v oblasti komunikace je tedy *rekonstruovat vespolnou komunikaci* dramatických osob v celém rozsahu komunikačního spektra, od vzájemné komunikace jazykové (která rytmicky pulzuje mezi osobami jako střídání replik, jako dialog) až po komunikaci ostenzivní, která nepulzuje, ale oboustranně trvá v rozsahu celého spektra jako jeho základ: mluvím jen někdy, ale ukazují se stále, i tehdy, když mluvím, i tehdy, když nic neříkám.“ (Osolsobě 2002: 106) Ono zmíněné komunikační spektrum pak Osolsobě ještě dále zpřesňuje a vyjmenovává aspoň některé prvky škály mezi oběma póly:

Dala by se – jen z materiálů dramatického umění – sestavit celá antologie „divadla v životě“, seřazená od minimálních stop divadla a divadelnosti až po skutečné „divadlo na divadle“. Ta stupnice by začínala někde u nepatrných odstínů, jimiž se prostá ostenze, prosté *dávání se k dispozici* poznávací aktivité druhého stává *afektací* a ostentací, promyšleně režirovaným představením, pořádaným s úmyslem „udělat dojem“, pokračovala by důmyslnými *Potěmkinovými vesnicemi* (které nestavíme – jako tomu statně nasvědčuje krásné české slovo „bouda“ – jen pro carevnu a které vždycky nepotřebují nákladnou dekoraci, protože stačí dobrý herec a náznak), to už by dospěla k oněm motivům, o kterých právě Zich brilantně a přesvědčivě dokázal, že jsou pevně spjaty s poznávací (a dodejme: komunikační) podstatou divadla, tj. k *motivům přetvářky, skrytí, tajemství a záměny*, a od těchto komunikačních dobrodružství je už jen krůček (ovšem krůček, který vede přes zřetelné hranice mezi skutečností a hrou, mezi skutečností a jejím modelem) k divadlu *skutečnému*, k představení v představení, k divadlu na divadle. Není to ostatně nápadné, jak často a s jakou vytrvalostí se objevuje tento vrcholně složitý komunikační útvar, dramatické dílo, jako téma dramatického díla? (Osolsobě 2002: 108–109)

Jeví-li se délka této citace poněkud nepřiměřenou, necht' laskavý čtenář posečká a posoudí v analytické části výkladu – autor přítomné studie si troufá tvrdit, že právě seriál *Taková normální rodinka* nám nabízí pozoruhodnou a unikátní kolekci všech výše zmíněných poloh komunikačního spektra. Sám Osolsobě totiž soustavnější soubor příkladů neposkytuje, pouze příležitostně uvádí dílčí příklady,<sup>10</sup> přiznávám tedy, že jedinou ambicí této studie je snaha doložit mnohotvárnost komunikačních situací v dramatu, doplnit studie teoretické exemplů co nejnázornějšími.

Poslední pojem, který je nutno ve stručnosti představit, je termín podobnost, resp. ikoničnost, jak se jím Osolsobě zabývá se studií *Dva póly ikoničnosti* (2002: 239–290). Zde navrhuje chápat termín podobnost poněkud extrémním způsobem: za jeho mezní polohy navrhuje tzv. existenční ikony (tedy ikony reprezentující pouhou existenci daného objektu) a token:token ikony (ty naopak jsou podobny svému originálu jako vejce vejci).<sup>11</sup> Jeden typ ikonů reprezentu-

10 Viz např. odkazy na muzikál, číslou operu, operetu atp., ve studii *Divadlo jako komunikace komunikací o komunikaci*, podkapitole „Hudební divadlo objevuje lidské komunikování“ (Osolsobě 2002: 111–116).

11 Touto radikální koncepcí se Osolsobě velmi elegantně zbaví komplikovaných a nejasných diskusí, které se snaží nějak typologizovat, katalogizovat různé typy znaků, resp. modelů. Peirce, na nějž se mnozí v takových diskusích odvolávají, přijde poněkud zkrátka. Osolsobě ho vyvolá pouze jednou,

je jazyk (opravdu nepodobný tomu, co modeluje), typ druhý např. jakýkoliv vzorek z dané řady výrobků. Oba typy ikonů pak chápe jako mezní případy modelů: to opravňuje evidentní fakt, že oba splňují základní požadavky, které musí cokoliv splňovat, aby to mohlo sloužit jako model – totiž pragmatickou přiměřenost, dostupnost a hospodárnost (2002: 247). S jistou nadsázkou pak mluví o tzv. nejlepších a nejhorsích ikonech.

Takové pojetí ikoničnosti má pozoruhodné důsledky. Zejména sjednocuje dosavad disparátní teorii modelování a teorii jazykové, resp. znakové komunikace. Dále umožňuje chápat divadlo nikoliv jako heterogenní systém, souhrn či konglomerát různorodých složek, v němž slovo jako nehmotný znak je v protikladu oproti fyzické přítomnosti herce, scény atp., nýbrž jako strukturu homogenní v tom smyslu, že sestává ze stejného druhu modelů.<sup>12</sup> Pro následující úvahy je zřejmě nejzásadnější, že umístěním zdánlivě protikladných a na první pohled nesouvisejících fenoménů na opačné póly téže škály se osvětluje, proč divadlo tak rádo přechází a překmitává mezi těmito extrémy a samozřejmě i jejich mezipolohami. Jednoduše to Osolsobě pojmenoval v oddílu „Dramatické prvky v epice“ studie *Divadlo jako komunikace...*: „Každý vypravěč, jakmile přejde na téma komunikace, má tendenci nejen citovat, ale přímo předvádět a hrát jazykové interakce, o nichž vypráví.“ (2002: 129) Tedy – řečeno právě uvedenými pojmy – vypravěč neustále (ale přirozeně, takřkajíc z podstaty modelování samého) přechází mezi token:token ikony a ikony existenčními, tedy mezi nejhorsími a nejlepšími modely. Doufám, že se mi tento proces podaří doložit právě i na některých seriálových situacích.

### **Analýza prvního dílu**

Po těchto předběžných úvahách a orientačních informacích se pokusme o analýzu některých situací seriálu. Vzhledem k tomu, že dnešní první díl vznikl původně jako samostatný pořad, je nutno mu věnovat soustavnější pozornost.

Už sama vstupní scéna ostentativně exponuje naše teoretické téma modelování (coby kognitivní náhražky) v realitě příběhu: babička užívá ostatních členů rodiny jako testovacích modelů pro své literární vraždy. Příznačné je jednak, že příběh je exponován nejprve jako realita, teprve po chvíli je odkryta modelovost oněch vražd, krom toho můžeme pozorovat velmi rafinovanou expoziční taktiku: příběh se začíná odvíjet ve chvíli, kdy se příchozí Káča ne-

když upozorní, že „Peirce měl pravdu: ikonu se ne vždycky dobře rozumí,“ (2002: 242) – čímž ve vší zdvořilosti celou jeho koncepci odsune stranou.

<sup>12</sup> Velmi zevrubně se tímto tématem Osolsobě zabývá v esejí *Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava* (2002: 290–327), zde do této problematiky přímo vstupovat nebudeme, i když samozřejmě i k této studii přihlížíme.

nechá babičkou „zabít“, kdy tedy dojde k porušení pravidel modelovací hry.<sup>13</sup> Jsme tedy zasvěcováni do specifického prostředí a jeho pravidel („co blbneš, Káčo, dyť jsi byla jasně zabitá!“) a zároveň se rozvíjí dramatický konflikt.

Vzápětí se vyjeví základní dilema: Kateřina právě obdržela nabídku k sňatku, leč obává se konfrontace přítele s rodinou. Její Zdeněk je údajně „normální“, „romantický“ mladík, který by mohl prchnout. „Prosím tě, to musíš uznat, že my nejsme normální rodina,“ obrátí se v slzách na svou sestru Pavlu. Postupně probírají chování členů rodiny – nahlíženo divadelní terminologií, hodnotí jejich společenské „role“ a to, jak je naplňují, jak je předvádějí. Výsledek není zcela uspokojivý. Pavla tedy nejprve uklidní sestru slovy: „My jsme sice trochu blázní, ale jsme slušní lidi a máme tě rádi,“ načež svolá rodinnou radu.

Nahlédnuto sémiotickou terminologií je problém následující: Káča modelovala svou rodinu Zdeněkovi prozatím pomocí slov, nyní by měl dojít na ostenzi – dokonce vzájemnou ostenzi originálů. V tomto případě ovšem Káčin jazykový popis, tedy tzv. nejhorší model, je nejhorší nejen obrazně z hlediska komunikační teorie, ale i vzhledem k životní praxi. Model tentokrát není sémanticky přiměřený, realitě prostě neodpovídá. Frapantní diskrepanci lapidárně pojmenovává následující dialog:

Pavla: Káča má strach, že uteče, až nás pozná, že řekne, že jsme všichni blázní.

Babička: To přece jsme.

Pavla: Ale babi, před ním se to musí ututlat! Káča si vymyslela úplně jinou rodinu.

Babička: To nebylo chytrý – jakou?

Pavla: Já že jsem roztomilá hospodyňka, ty že máš fiži pod krkem, raubíři že říkaj ano, prosím, ne, prosím, babi – co s tím budem dělat? (*Ženich*)

Řešení, které babička vymyslí, je zcela prosté: onu kýženou rodinu bude zapotřebí sehrát. Ocítáme se tedy rázem v jedné z nejsložitějších komunikačních situací, jedné z velmi komplikovaných podob divadla v životě, pro niž se vžil název „potěmkinovská vesnice“. Řečeno korektně: v případě rozebíraného seriálu je úkolem „představení“ pro budoucího ženicha Zdeňka pomocí ostenze (nepřiznaného) modelu dokonalé rodiny dosáhnout dojmu prosté ostenze ori-

13 V románové verzi se dočteme, pro změnu o Petrovi, že „deset let manželství v rodině, kde být probodnut přímo u snídaně je běžnou věcí, ho naučilo čelit faktům, byť byla sebestrašnější, s neochvějným klidem.“ (Vavřincová 2008: 20)

ginálu dokonalé rodiny odpovídající Káčinu slovnímu (doslovně i přeneseně nejhoršímu) modelu, tedy navodit dojem neexistujícího (sic!) originálu.

Nazvat danou sekvenci, tedy téměř celou druhou polovinu prvního dílu, divadelním představením v životě, můžeme z mnoha důvodů: jsou zde jednoznačně rozdělené role, Zdeněk je nevědomky divákem,<sup>14</sup> zatímco ostatní jsou v „rolích“, můžeme dokonce předpokládat, že zde proběhly i jisté přípravy, snad i zkoušení, rozhodně byly vybrány vhodné kostýmy (babička má dokonce paruku!), a některé dialogy jsou předpřipraveny.<sup>15</sup> V jistém smyslu můžeme také hovořit o rozdělení prostoru na veřejnou a skrytou část, pomyslné jeviště a hlediště. Vzhledem k tomu, že jediným divákem je již zmíněný budoucí ženich, jevištěm je vždy ten prostor, kam se dívá. Této „nepravdivosti“ a dynamičnosti jeviště samozřejmě autorka využívá: jednotlivé postavy si rády, ocitnou-li se mimo Zdeňkovo zorné pole, nenápadně odpočinou od svých rolí, což vytváří sérii gagových situací.

Součástí strategie směřující k prezentaci modelu coby skutečného originálu je absence jakéhokoliv rámování. Deiktických poukazů<sup>16</sup> je naopak užíváno k zamaskování toho, že tu dochází k ostenzi modelu, nikoliv autentického originálu. Proto je tak těžké odkrýt zákulisí „inscenace“, které je potenciálně všude a zároveň nikde, zjevuje se pouze v okamžicích chyb „představení“ – a to vždy mimo pole Zdeňkovy pozornosti.

Tyto chyby v komunikaci, v hladkém průběhu zřejmě polo-improvizovaného představení, zároveň odkrývají hierarchičnost komunikační situace. Zvláště zřetelně je odkryta povaha komunikace mezi herci, v tomto případě mezi členy rodiny v „rolích“ sebe samých. Na úrovni „replik“ se vše jeví jako běžná konverzace, nic netušící divák-Zdeněk se může kochat obrazem konverzující středostavovské rodiny; zároveň mezi jednotlivými „herci“ pulsuje všemi směry síť ostenzivních signálů, jimiž kontrolují a korigují průběh představení.

14 Z televizní verze je dosti obtížné přesně identifikovat vztah Kateřiny k předváděnému ději. Není zcela jasné, do jaké míry se podílela na přípravách, do samotného „představení“ se zapojuje minimálně. Její reakce, když se Zdeňkem vstoupí do haly, dává tušit, že je zřejmě šokována (v tu chvíli mnohem více než on) tím, co vidí (román je v tomto zcela jednoznačný – Kateřina si připadá málem jako ve snu (Vavřincová 2008: 26). V každém případě ale sleduje „představení“ jako divadlo svého druhu a je schopná odlišit aktéry a jejich „role“.

15 V románové verzi Vavřincová popisuje tento proces zcela explicitně jako divadelní zkoušku se vším všudy. V televizní verzi daná pasáž absentuje, můžeme ji pouze předpokládat. V románu se také důsledněji řeší otázka kostýmů a rekvizit: celá situace je popisována z pohledu Kateřiny, která si postupně uvědomuje, od koho v ulici je půjčen který „kostým“ či „rekvizita“ (např. porcelánový servis). To nás opravňuje mluvit skutečně o divadelním představení se vším všudy.

16 Osolsobě upozorňuje, že si prakticky nelze představit vědomou ostenzi pouze jako čistou prezentaci, ale vždy rámovanou deixi jazykovou nebo gestickou (Osolsobě 2002: 32).



Předem připravený dialog je tedy z hlediska aktérů samých skutečně pseudokomunikací (viz Osolobě 2002: 116–117), zatímco komunikace ostenzivní je naopak dialogem nanejvýš aktuálním a akutním. Překrýváním těchto dvou komunikačních forem vzniká samozřejmě výrazné komické napětí.

Posuďte sami situaci, v níž Zdeněk svou žádostí o cigaretu probudí v babičce chuť si také zapálit, což ona maskuje pohotově následující historkou:

Babička: Představte si, onehdy jsem viděla dámu mého věku, ta si vzala cigaretu – (*na Zdeňka*) prosím vás půjčte mi cigaretu – a takhle si zapálila – prosím vás, zapalte mi (*Zdeněk jí připálí cigaretu*) – no, takhle si zapálila (*babička labužnický potáhne, pak pohoršeně dodá*) – jako muž! (*Ženich*)

To, co vypadá z vnějšího pohledu jako jen mírně afektovaný výstup starosvětské madam, je ve skutečnosti mistrnou improvizací maskovaná odchylka od inscenačního záměru, která hrozí zhroutit celou hru – čemuž samozřejmě odpovídá rychlost, důslednost a nenápadnost reakce spoluherců (v tomto případě Pavly a maminky).

Další konkrétní příklady nechť si divák seriálu doplní sám, základním komickým principem je vždy přibližování a překrývání „zákulisí“ a „jeviště“ – mnohé nepřipadné a nevhodné akce už už hrozí prozračením, odehrávající se přitom v nejtěsnější Zdeňkově blízkosti, za jeho zády, nad jeho hlavou, někdy téměř (ale opravdu jen téměř) před jeho očima.

Logickým dovršením paradoxní komediální hry je selhání rafinovaného plánu. Zdeněk konstatuje, že si Kateřinu nemůže vzít, neboť je „primitiv“ a s rodinou na takovéhle úrovni by nemohl žít (což nad vši pochybnost dosvědčuje, že mystifikace byla dokonalá). Řešení této situace si zasluhuje obzvláštní pozornosti: Káča předvede svou rodinu Zdeňkovi ještě jednou, při pohledu oknem, jako pohled do zákulisí mystifikace, de facto tedy na reálnou podobu. Ono okno funguje jednak jako ironický rám: ostenze autentické reality je rámována jako divadlo, zatímco mystifikační „divadlo“ vymezeno nebylo; jednak jako vstup do domu, vlastně ten pravý a náležitý. Tímto oknem se u Fan Vavřincové – od dob filmu *Eva tropí hlouposti*<sup>17</sup> – vstupuje do domu, přičemž tento vstup náleží členům rodiny, těm, kteří jsou zasvěceni do pravidel.<sup>18</sup> Zdeněk tedy, aby

17 Vazeb na tuto známou crazy komedii je v seriálu více. Celá retro-stylizace mystifikační scény pro Zdeňka evokuje vizualitu filmů první republiky. Shodný je také typ humoru a konečně je příbuznost stvrzena obsazením role účetního Konička Oldřichem Novým, který zde svým způsobem hraje laskavou parodii sebe sama a svých velkých milovnických a komediálních rolí.

18 Zcela běžně oknem „chodí“ na zahradu vnučata zvaná Raubíři, někdy jim proleze i babička, případně sousedka Zdeborová, za oknem se v posledním dílu nečekaně zjeví Kateřina se Zdeňkem – ostatně pod oknem je přistaveno kánpape, aby se do něj líp lezlo. Naopak „vetřelci“, kteří chodí domácnosti narušují, vstupují zásadně konvenčně dveřmi.

demonstroval své rozhodnutí, odkládá sako (kterým dával ostentivně najevo, že i on je na jisté úrovni), proleze oknem do domu a přidá se k „rodince“, k jejím modelovacím hrám.

### Variace her / pohybových modelů

Díl nazvaný jednoduše *Ženich* vymezuje elementární rysy fikčního světa *Takové normální rodinky*, okruh postav, převažující typ humoru a zejména ochotu postav hrát – hrát sebe a hrát na sebe. V dalších dílech, které již zřejmě vznikaly v těsnější návaznosti, se tyto domácí hry musí nutně rozrůžňovat a variovat; můžeme se domnívat, že autorka vědomě rozvinula všechny možné stupně a konstelace životního hraní a předvádění (se). K uzavření seriálu tak mohlo vést, kromě cenzurních tlaků, i autorské vědomí, že námět a jeho varianty jsou do značné míry vyčerpané.

Několik zřetelných variací na toto téma najdeme v první polovině dílu *Výročí*: zde se rozvine diskuse všech přítomných matek a manželek s čerstvě vdanou Kateřinou na téma, jak vycházet a zacházet s manželi a muži vůbec. Začíná se od kritiky:

Pavla: Ty ho moc rozmazluješ!

Kateřina: Koho?

Všechny: No Zdeňka! (*Výročí*)

Po krátkém principiálním sporu, kdy se názory radikálně rozcházejí,

Babička: Já ti (*miněno Kateřině*) radím: pevná ruka hned od začátku, to je základ šťastného manželství.

Kateřina: Prosimtě, moderní manželství, to je něco úplně jiného, to je soužití na základě rovnocenného partnerství. (*Výročí*)

Pavla: Mužskému nemůžeš říct přímo a jednoduše, ani že si chceš koupit nověj kabát, natož hejbat s mazánkama. (*Výročí*)

dojde na sérii prezentací schopností jednotlivých diskutérek. Nejprve maminka předvede, jak přivést tatínka na představu, že je zapotřebí přesunout „ohrádku s Poldinkama“, a hlavně ho utvrdit v myšlence, že je to jen a jen jeho nápad („Co tatínek dělá, vždy dobré jest!“). Pak předvede Kateřina svůj pokus o „rovnocenný partnerství“, a to totálně neúspěšně. V obou případech jde o mírně afektované, poněkud ostentativnější chování, které v jednom případě vede k úspěšné manipulaci, v případě druhém právě naopak. V obou případech mají tyto exemplární výstupy přesně vymezený hrací prostor (stůl uprostřed haly) i hlediště (křesla a sofa rozmístěná téměř jako divadelní lóže na

okrajích místnosti), a tedy i své publikum (Pavla a babička), které výkony hodnotí, někdy verbálně, jindy aspoň ostentativními gesty. Podobě jako v prvním analyzovaném případě, i zde – pouze v menším měřítku – se situace proměňuje v latentní divadlo na divadle (resp. divadlo v televizi) se všemi nezbytnými prvky.

Zcela evidentní je to u poslední prezentace v sérii, kdy se Pavla rozhodne předvést své sestře přímo na svém manželovi, jací tedy muži jsou. Situaci nejprve uvede vysvětlujícím komentářem: „Kačenko, sedni si tady a já ti ukážu, co je fér hra a co není fér hra. Podívej se, Petr má tady někde ve stole schované pět stovek, já si je na chvíli půjčím, já je tam pak vrátím,“ po té připraví „rekvizity“ pro akci, v tomto případě tak, že sebere ze skrýše Petrovu tajnou finanční rezervu. Pak již přichází Petr a rozvine se dlouhá scéna, v níž se ho Pavla snaží vyprovokovat, a tak usvědčit. Z hlediska komunikační struktury je to jedna z nejsložitějších situací seriálu vůbec: Kateřina je v pozici přihlížejícího a komentujícího diváka, babička se pohybuje mezi pozicí sledujícího, hodnotícího diváka a příležitostného aktéra (když pomáhá Pavle ušít „boudu“ na Petra), maminka v důsledku své neinformovanosti funguje jako rozvratný element v „herecké“ souhře, Petr pak – ač vlastně hlavní aktér – je aktérem zcela nevědomky, díky obratné hře okolí. Pavla na jedné straně se vši ostentativní iluzivností hraje svou „rolí“ a zároveň svůj výkon a celou situaci gesticky komentuje pro Kateřinu, ukazuje a prezentuje výstup, a konečně ho na začátku a na konci rámuje poučným, chtělo by se říci brechtovským, komentářem.

Ve všech třech případech, a zejména posledním zmíněném, vystupuje do popředí kognitivní stránka modelování, jeho vskutku edukační potenciál. V případě Pavlina výstupu s nic netušícím Petrem jde o výuku nepřiznaným modelem, jakousi parciální potěmkinovskou vesnici. Z hlediska Kateřiny, babičky a Pavly je celá scéna modelem, pouhou mystifikační simulací, která ovšem díky tomu, že obsahuje autentického, „nehrajícího“ Petra, má velkou výpovědní hodnotu. Z Petrova hlediska jde o běžný rodinný rozhovor, na němž je prapodivné pouze zmizení 500 Kčs z jeho tajné skrýše. Zatímco z Petrova pohledu je Pavla samozřejmě sama sebou, z pohledu Kateřiny a babičky v tu chvíli výborně hraje sama sebe – dokladujíc tak exemplárně Osoloběm oblíbený Wienerův bonmot, že „nejlepším modelem kočky je jiná, nejlépe tatáž kočka.“<sup>19</sup> Vždyť kdo jiný by v tomto případě Pavlu zahrál lépe než ona sama?

Zvolená „inscenační“ strategie zajímavým způsobem limituje použitou

19 Osolobě jej v souboru studií *Ostenze hra jazyk* cituje např. na s. 9, 118, 205, 240, 305, na s. 364 dokonce anglicky – ostatně sám k tomu říká v poznámce ke studii *Slovo jako...*: „Špatný vtip“ těchto dvou zakladatelských osobností je leitmotivem této studie a této knihy vůbec.“ (2002: 305).

„hereckou“ techniku. Vzhledem k tomu, že Petr nesmí situaci rozpoznat jako ostendování modelu, míra afektace a ostentativnosti Pavlina, resp. babiččina jednání je výrazně omezena, případný komentář k probíhající situaci je nutně téměř výhradně nonverbální.

Jako zřejmý pandán k této „škole žen“ Vavřincová postavila pátý díl seriálu přímo nazvaný *Škola manželů*. Po té, co jsou tatínek a oba jeho zeťové ponecháni na chvíli sami sobě, rozvine se „pánská jízda“, v jejímž rámci oba zkušenější manželé instruuují „nováčka“ Zdeňka. Můžeme myslím říci, že je pravidlem v rámci *Takové normální rodinky*, že slovní instruktáž velmi rychle přejde opět v demonstrace a simulace. Přechody od vyprávění a popisu k citování replik a jejich náznakovému rozehrávání probíhají zcela přirozeně; dotvrzují tak názor, že divadlo může vznikat z vyprávění a jeho případná epičnost je zcela namístě a původní.<sup>20</sup> Tak jako Pavla působila coby zkušená instruktorka své sestry, ujímá se role genderově protilehlého školitele Petr. Několik rad pouze vyloží, pak společně s tatínkem sehrají dva krátké instruktážní dialogy (jak zařadit, aby manžel nemusel umývat nádobí, a „pasivní rezistenci“) a celou sérii modelových prezentací uzavře rozsáhlá scéna, v níž se oba společně snaží varovat Zdeňka, který se rozhodl „přinést své ženě kytku jen tak“.

Tato pasáž si opět zaslouží naši zevrubnější pozornost. Petr, aby Zdeňka varoval před takovou nepředložeností, chce demonstrovat, jak by mohlo případné předání kytice proběhnout: určí tatínkovi roli Káči, sám hraje maminku (případně i jiné role, pokud má pocit, že je ostatní hrají špatně) a zároveň celou náhornou ukázkou řídí. Předřikává druhým dvěma repliky, opravuje reakce a průběžně vše komentuje.<sup>21</sup> Vidíme tu, jak dalece je platné pravidlo, že model musí být pragmaticky přiměřený účelu komunikace: v tomto případě postačí často herecký náznak, intonace, jedno gesto. Na rozdíl od Pavly, která hrála sebe sama s iluzivní přesvědčivostí, zde vidíme vysloveně epické, odkryté herectví. Je to dáno především tím, že všichni účastníci hry jsou si vědomi, že hrají hru – není nutno nikoho mystifikovat. Do naší typologie tedy vedle životních her manipulativních a mystifikačních různé míry komplikovanosti a komplexnosti připišíme i hry odkryté, otevřené – opět lišící se mírou propracovanosti.

Není myslím třeba zvlášť zdůrazňovat, že platnost tohoto Petrova výukové

20 Z mnoha názorů na epické divadlo doplním pouze toto stanovisko: „Samo epické divadlo (...), je projevem tendence opačné; spíše než destrukce hierarchické dramatické struktury probíhá v něm neustále proces zrodu této struktury před divákovými očima z jednodušší struktury vyprávěcí.“ (Osolsobé 2002: 133)

21 Zajímavé je, že oproti televizní verzi, která je velmi minimalistická, obejde se prakticky bez rekvizit, v románové variantě jsou zahrnuty i kostýmy (Petr přes tatínka přehodí záclonu, aby vypadal jako Káča) (Vavřincová 2008: 221).

příkladu je v rámci seriálu potvrzena: když na inkriminovanou situaci dojde (Zdeněk nakonec kytku Kateřině navzdory varování starších manželů přece jen předá), reálná situace proběhne přesně tak, jak byla předtím Petrem a tatínkem improvizovaně cvičně modelována.

Ovšem i v díle věnovaném mužským hrám dojde také na hru mystifikační, ovšem na závěr. Zdeněk se rozhodne prakticky otestovat tatínkovu poučku: „Když po ženský něco chceš, musíš chtít pravej opak, zrovinka pravej opak.“ (*Škola manželů*) Skupina se v tu chvíli opět rozdělí na nezasvěcené účastníky (tentokrát všechny ženy) a zasvěcené pozorovatele: Petr a tatínek se baví tím, jak Zdeněk učenlivě poučku aplikuje na tetičku a pomáhají mu. Jak se zdá, jejich názorná výuka měla smysl.

V několika málo případech epizody obsahují i hry zahrnující úplně všechny přítomné postavy. Jednu už jsme popsali – totiž ostentativní prezentaci dokonalé rodiny pro Zdeňka, podobně rozsáhlá „akce“ proběhne ještě dvakrát: v díle *Výročí* je to hra, v níž babička předsedá soudu se Zdeňkem domněle obviněným z nevěry, posledním díle *Dáreček* jsou to pak společné Vánoce v srpnu.

Tato poslední velká hra je mystifikací pouze omylem, na rozdíl od záměrné potěmkiniády z počátku. Všechno je vlastně logické: vzhledem k tomu, že Petr má odjet na Kubu (tento detail je zřejmě jedním z prorežimních ústupků), babička navrhne, aby Vánoce oslavila rodina v srpnu společně se svatbou manželů Koníčkových. Všichni jsou s tím srozuměni a vlastně nadšeni. Jediný, kdo je nakonec zcela zmaten, je sousedka Zdeborová náhodně vstoupivší ze srpnového „pařáku“ doprostřed „vánoční“ atmosféry (se všemi nezbytnými rekvizitami, stromečkem, cukrovím atp.) a příprav svatební hostiny. Srovnání s prvním dílem je instruktivní: zatímco blamáž pro Zdeňka je připravená, nazzkoušená a tudíž vykazuje tendenci k chybovosti, „hra“ na Vánoce je sdílená celou rodinou, mystifikují tedy Zdeborovou jaksi nechťíc, ale zato důsledně. Nakonec sami projeví starost o její duševní zdraví („Nebyla jste moc dlouho na sluníčku?“ (*Dáreček*)). V obou případech jde o hru všech proti jednomu divákovi. Tento naznačený rámec, zrcadlení prvního a posledního dílu, podporuje hypotézu, že k ukončení seriálu nepřispěla jen normalizační cenzura (resp. nechuť jí dále jakkoli ustupovat), ale že autorka uzavřela seriál do smysluplného celku osmi dílů záměrně, protože základní konstelace rodinných her se vyčerpaly.

Rozehrávání divadelních a metadivadelních situací v *Takové normální rodince* je, krom divadelní podstaty mezilidské komunikace vůbec, umožněno také velmi rafinovaným prostorovým rozvržením hracího prostoru: uprostřed velké haly rodinného domu je kulatý stůl, coby dějiště společných jídel, rozhovorů i sporů, v různých odstupech kolem něj je pak několik menších stolů, dále sofa,

kanape a křeslo pro babičku, které jsou vlastně potencionálním hledištěm, lóží zřízenou k pozorování dramatu v centrální části prostoru. Takové rozvržení mi-sanscény se opakuje s železnou pravidelností.<sup>22</sup>

Divadelní charakter seriálu se promítl i do románové verze. Vavřincová velmi často volí příměry z oblasti divadla pro vystižení jednotlivých momentů, evidentně si je velmi dobře vědoma onoho „divadla života“, jímž je jí dáno se zabývat. Přirovnání k divákům či hercům je poměrně časté, užívá však i mnoha dalších termínů: „Tady si sedni a tatínek je jako Káča, ujal se Petr režie.“ (221) – „... zalkala paní Hanáková podle scénáře, o němž neměla ani tušení“ (241). Zároveň ještě zvýrazňuje psychologický rys, který se v televizní verzi nemůže rozvinout, totiž evidentní potěšení, které jednotlivé „hry“ členům rodiny přináší.<sup>23</sup>

Hierarchizovaná divadelnost s sebou často přináší i sebereflexivní momenty, ty se nevyhýbají ani tomuto seriálu. V prvním díle *Ženich* je otázka toho, kdo je či není normální, samým jádrem konfliktu: „Já to nechápu, copak jsme nějakí šašouři?“ (*Ženich*) Ale i v dalších dílech najdeme výroky typu: „Já teda nevím, co to tady na mě hraje, ale já se nedám!“ – „To je zase nějaká nová hra, co?“ (*Výročí*) Postavy jsou si zjevně vědomy hernosti a ostentativnosti svého jednání a dovedou ji využívat a reflektovat ji.

„Divadlo v daleko větší míře než jazyk proniká všemi formami lidské komunikace,“ konstatuje v jedné ze studií Ivo Osolsobě (2007: 15) a Fan Vavřincová mu dává za pravdu, když systematicky využívá latentně divadelních rysů mezilidské komunikace k vytváření komických situací, čímž se přiřazuje k nejpůvodnější tradici komediálního žánru.<sup>24</sup>

Nelze dosti zdůraznit, že celý závěr série (Vánoce v létě spojené se svatbou) je dokonalou – a zároveň parodickou – ukázkou komediálního závěru, všeobecného smíření, jehož nejvyšší formou je sňatek. Vzhledem k tomu, že nikdo jiný

22 Vavřincová toho rozvržení reflektuje i v románu: „Na náladě jí nepřidalo, že z proscéniové lóže, zastoupené kanapem, vcházejí zvuky jako ze špatně utěsněného vodovodního potrubí.“ (2008: 138)

23 Citujeme několik dokladů: „Babička si potěšeně mmla ruce. Tato situace ohromně lahodila jejímu smyslu pro dramatická utkání.“ (2008: 112) – „Pavla si zammla ruce a usadila se pohodlněji jako divák v divadle, když začíná dramatická zápletk.“ (2008: 129)

24 Mohli bychom v této souvislosti opět zmínit Osolsoběho: „Zde opět nutno konstatovat, že dramatické umění, zejména komedie, která je vždy záměrně či bezděky komedií mravů (tj. především nemravů provávajících vzájemnou lidskou komunikaci a interakci), předběhlo zase minimálně o několik století či tisíciletí sociální psychologii v objevování tohoto „divadla“, jímž je naše lidské komunikování. Neboť podobně jako vedle ostenze existuje pseudoostenze (jejím klasickým příkladem jsou Potěmkinovy vesnice), existuje pseudoostenze a „komedie“ i v prezentování sebe samého: zde všude se mísí snaha „dát se k dispozici“, ukázat se (tj. obvykle ukázat své lepší, líbivější stránky), s úsilím za žádnou cenu se neukázat (tj. skrýt své nežádoucí stránky). A všechny tyto podrobnosti, problémy, obtíže, nesnáze, zádrhele a trapasy našeho každodenního „divadla“ jsou odjakživa vděčným tématem dramatického umění, zejména komedie.“ (2002: 108)

neprovdaný není po ruce, svatba se odehraje mezi nejstaršími členy ansámblu.<sup>25</sup> Svatbou a Vánoce získává závěrečná scéna jistou obřadnost až rituálnost, která k závěru tradiční komedie často patří (vzpomeňme několiknásobné svatby v Shakespearových komediích). Vánoce jsou přitom evokovány i parodovány se vši důsledností: pod stromečkem jsou čtyři štěňátka i jedno neviňátko lidské.

Enumeruje-li Osolobě ve své studii o ostenzi velké množství dramatických děl, jež tematizují ostenzi, a to ostenzi jako „odlišťující sílu“ a „odcizující moc“ (Osolobě 2002: 30), mohli bychom parafrázujícе prohlásit, že *Taková normální rodinka* naopak poukazuje na její sílu opačnou, na ostenzi jako sílu stmelující. Není ovšem zřejmě náhodné, že díla, jež zmiňuje Osolobě (mj. *Misanthrop* či *Orfeus v podsvětí*) se věnují prezentaci veřejné, mediální a medializované, zatímco rodina a „rodinka“ zůstává prostorem komunikace zcela nezprostředkované a intimní.<sup>26</sup> V tomto ohledu – ač bylo mnoho řečeno o vzájemných hrách manipulativních a mystifikačních, jimž se oddávají jednotliví členové rodiny Hanákových – je potřeba dodat, že onou primární motivací je vždy láskyplná a ohleduplná snaha (za)chránit rodinu, vztahy, společné štěstí. Ačkoliv maminka Hanáková vždy a znovu propadá skepsi, volajíc své vskutku okřídlené „To je den! To je den!“, prokazuje *Taková normální rodinka* bytostnou životaschopnost a soudržnost. Jestli je to normální nebo nenormální, nechť soudí jiní, je to ale příkladné.

Prohlásil jsem poněkud neomaleně v úvodu, že jistým nedostatkem Osoloběho teoretizujících studií je nedostatek systematictějších příkladů. Nutno však dodat, že Osolobě zároveň pro své koncepce našel jeden obzvláště názorný doklad, kterému věnoval text *Pár sémiotických faktů aneb Sémiotická teorie profesora Corneliše Troosta* (2007: 69–83). Co se jinde nedostává na soustavnosti, zde se – v analýze holandské konverzační malby – vyvažuje detailností a hloubkou analýzy. Jako pokorný pandán k ní jsem se pokusil nabídnout jinou řadu příkladů.<sup>27</sup> Můžeme se tedy zamyslet nad *Disputací astronomů* a *Takovou normální rodinkou*, a to opět jako nad modely – tentokrát modely určitého teoretického myšlení. Otázka pragmatické přiměřenosti a transparentnosti modelu tu získá poněkud impertinentní rozměr: obraz je oproti televiznímu seriálu v nevýhodně, neb je statický, na druhou stranu situační různorodost seriálu, kterou jsem se pokusil typologizovat, je vyvážena detailností malovaného obrazu (Osolobě precizně ukazuje, kolik komunikační vrs-

25 Což samozřejmě není nic tak nového, připomeňme si závěr Jirotkova *Saturnina*, který také ironicky reflektuje divácké očekávání.

26 Srovnej úvahy o sexu a erotice jako formě ostenzivní komunikace Osolobě (2002: 28).

27 Důsledně vzato spočívá unikátnost analyzovaného seriálu pouze v tom, že téma životního hraní a předstírání činí ústředním principem a že se důsledně sleduje na jedné malé skupině postav, obdobné situační vzorce bychom samozřejmě našli ve všemožných komediích, ovšem ne v takové kvantitě a různorodosti.

tev je v obrazu nakladeno). Každý z modelů dané teorie má tedy svá pragmatická pro a proti.

Dosud tu nebyla řeč o samotném názvu celého seriálového cyklu. Když už jsme s ním nezačali, můžeme skončit konstatováním, že jako vše v seriálu, dává již název ostentativně najevo svou neostentativnost.

### Bibliografie:

DRAHOVZALOVÁ, Zuzana. 2009. *Taková normální transmediální rodinka* [online]. 14. 12. 2009 [citováno dne 15. 5. 2010]. Dostupné na webové stránce: <<http://medialniproroci.blogspot.com/2009/12/takova-normalni-transmedialni-rodinka.html>>.

Fan Vavřincová: *Taková normální rodinka (8/8). Dáreček* [online]. [citováno dne 15. 5. 2010]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.ceskatelevize.cz/program/899654.html>>.

OSOLSOBĚ, Ivo. 1971. *Der vierte Strom des Theatres als Gegenstand der Wissenschaft, oder Prospect einer Structuralen Operettenwissenschaft. Otázky divadla a filmu*, Brno: Universita J. E. Purkyně, 1971, s. 11–46.

OSOLSOBĚ, Ivo. 2002. *OstENZE, hra, jazyk*, Brno: Host, 2002.

OSOLSOBĚ, Ivo. 2007. *Principia parodica*, Praha: DAMU, 2007.

*Taková normální rodinka*. Televizní seriál, Československá televize, Praha 1971, dostupné na DVD *Taková normální rodinka*, Praha DiViDi 2003 (obsahuje také dokumenty *Album Fan Vavřincové*, Československá televize, Praha 1991. *Pokračování příště*, režie Aleš Sobotka, Česká televize 2003.)

VAVŘINCOVÁ, Fan. 2008a. *Taková normální rodinka*. Praha: XYZ, 2008.

VAVŘINCOVÁ, Fan. 2008b. *To já zase lituju anglickou královnou (rozhovor)*. Host, roč. 24, 2008, č. 6, s. 42–44.

MgA. David Drozd, Ph.D. (1976), dramaturg, divadelní teoretik a překladatel. Přednáší v Kabinetu divadelních studií při Semináři estetiky FF MU a na Divadelní Fakultě JAMU.

### Summary

**David Drozd: „Is this (yet) another game?“. The series entitled „Taková normální rodinka“ perceived as a hierarchical structure of bodily models**

Based on Ivo Osolsobě's theoretical concepts – namely his notion of ostension and models – the study uses them as a key tool to analyze a Czech TV series *Taková normální rodinka* (Such a standard family, 1967-71). While pointing to various forms of ostension, acting, and theatre in life as presented in/by the series, the author aims to prove two complementary assumptions: first, that Osolsobě's concept of modeling offers an ideal tool to explain the central principles in the series, and second, that this series provides an appropriate source for the illustration and illumination of Osolsobě's ideas. It is primarily based on his argument that “as a means of communication, theatre is much older and more original than language or speech. [...] To a larger extent than language is capable of, theatre diffuses all forms of human communication.