

VOSTRÁ, Alena

Na koho to slovo padneKomedie v šesti obrazech
(čas. 1967 – prem. 1966)*Modelová veselohra, v níž je deformovaná současnost předváděna jako pouhá hra zastírající pocit životní nenaplňnosti a zbytečnosti.*

Komedie *Na koho to slovo padne* se odehrává pravděpodobně v polovině 60. let během tří dnů v jednom nejmenovaném městě v zahradní kavárnice (obraz 1, 4 a 6), v parku (obraz 2) a v bytě mladého manželského páru Zmeškalových (obraz 3 a 5). Autorka ve hře nerozvíjí tradiční zápletku směřující od konfliktu k rozuzlení, nýbrž v chronologické posloupnosti řadí komické výstupy, jejichž motivickým pojítkem jsou žerty skupiny mladých vysokoškoláků. Pětičlenná parta, kterou tvoří Ofsajd, Pierot, Medik, Blanka a Milada, se baví tím, jak nepřipravené okolí reaguje na její schválnosti. Děj dramatu začíná ve chvíli, kdy v kavárně plánují hru „na koho to slovo padne“. Ofsajd, který nemá peníze na společnou láhev, dostane za úkol sjednat si na zítřek schůzku s kavárenskou zpěvačkou Marií Zmeškalovou, zvanou Margit, a přesně v půl čtvrté ji v parku políbit. Stanoví si však podmínku, že jakmile Medik s Pierotem uslyší kohokoliv vyslovit slovo „panna“, ten z nich, který bude mít na sobě zapnuto více knoflíků, musí dotyčnému položit nelichotivou otázku: „Neviděli my jsme se loni na podzim v jednom francouzském venkovském bordelu?“ (adresátkou věty se shodou okolností nakonec stane nic netušící Margit). Ofsajd úkol splní a dokonce s Margit odejde i do jejího bytu, kde se však situace, kterou vyprovokoval, vyvíjí naprosto nepředvídatelným způsobem. V bytě, v němž právě probíhá malování, Ofsajd nešťastnou náhodou uvízne v kovovém stojánku na květiny a není schopen se z něj vyprostit. V této překerní situaci do místnosti vtrhne hlaholíci

manžel a chvíli po něm i úředník bytové správy s ironicky zvoleným jménem Hampejz, který svou ambicí vše kontrolovat do celé situace vnese ještě větší zmatek, čímž Ofsajdovi usnadní osvobozující útěk. Po složitém vyproštění ze stojánku se však Ofsajd do této zvláštní klece dostává znovu, tentokrát ovšem již jako oběť cíleného mučení. Při své druhé návštěvě v bytě Zmeškalových totiž místo na Margit narazí na jejího příbuzného Lexu, z něhož si parta v kavárnice dělala legraci. Lexa pojme setkání jako odvetu, znovu narazí Ofsajdovi na tělo osudný kus nábytku „připomínající artistické nářadí“ a nelítostně jej ztrestá. K vysvobození z trapné situace pak opět přispěje úředník Hampejz, který znovu přichází upozornit na nesrovnalosti v bytovém dotazníku. Lexa se mu vysměje a oba muže, Ofsajda s Hampejzem, z bytu vítězoslavně vyhodí. Hra končí v zahradní kavárnice, kde Margit stereotypně zpívá Vospalý blues a kde u kavárenského stolku opět sedí celá skupinka mladých recesistů. Milada rozhořčeně nesohlasí s plánováním dalších šaškáren: „To je totiž všechno jenom z mindráků, ty vaše fóry“ a užaslé partě oznamuje, že odjíždí do Itálie, kde bude mít za týden svatbu. Zatímco Blanka obdivuje její odvalu ke kategorickému rozhodnutí, pánské trio plánuje další provokaci. Celou diskusi pak zakončí Ofsajd vlastní písní, v níž symbolicky dominuje motiv snu a snění.

Ačkoliv hra tematicky akcentuje všednodennost, jejím záměrem není přivést na jeviště tzv. reálný život, nýbrž prostřednictvím série ko-

mických gagů a absurdních situací ukázat jeho deformovanou podobu. Příběhová linka vzniká jako výsledek sázek a protiúkolů, jimiž si trojice mladíků krátí čas. Nejde jen o východisko z nudy, ale rovněž o vítanou příležitost nasadit si před světem masku, za níž nejsou zranitelní. Zvláště patrné je toto maskování na jejich vztahu k oběma dívkám z party. V zahradní kavárničce obvykle tancuje Ofsajd s Miladou a Pierot s Blankou, ale emocionální rozměr naznačených vztahů mezi postavami se za celou dobu neprojeví. Když pak Milada v závěru hry oznamuje svůj odjezd, nikdo ji nezdržuje, a to ani Ofsajd, od něhož by se to z logiky jeho předchozího jednání dalo očekávat. Ukazuje se, že Milada už nemůže zůstat součástí nezávazné hry, neboť paradoxně převzala odpovědnost za svůj osud a rozhodla se jednat. Dramatický vrchol hry však nepředstavuje ani tento okamžik vzdoru, ani snový závěr, v němž se vše navrácí do starých kolejí, nýbrž Lexovo náhodné setkání s Ofsajdem u Zmeškalů v bytě. Když násilnický Lexa vtěsná mladíka do „klece“, dává mu fyzicky pocítit spoutanost, již cítí člověk vystavený manipulaci. Dosud převážně verbální hra se promění v reálné, hmatatelné nebezpečí, které však – naštěstí pro Ofsajda – nemá dlouhého trvání. Hra tak ve finále nesměřuje k moralizujícímu potrestání hříšníka, nýbrž pouze nastoluje nebezpečnou situaci, jejíž vyústění ctí komediální žánr. Od žánrové varianty vtípné konverzační komedie drama postupně směřuje až k specifickému typu groteskní frašky. Podstatnou součástí neobvyklé výstavby textu je pak i důmyslně stylizovaná podoba soudobého jazyka tehdejší mládeže. Postavy mladých protagonistů promlouvají zdánlivě „vopotřebovanými slovy“, mezi nimiž převládají bezobsažné fráze a ustálené slovní obraty, avšak ve skutečnosti je jejich projev vysoce stylizovaný, když se v replikách vedle ustálených slovních spojení objevují také ironizující parafráze přísloví, citátů a aforismů („Voko pro voko, zub pro zub.“).

Obecná čeština se v dialozích osobitě mísí s prvky studentského slangu a dodává expresivní zabarvení i výpovědím zdánlivě bezprostředně autentickým. Charakter generační výpovědi pak text nabývá zejména ve chvíli, kdy se v kavárničce členové party slovně střetnou s postarším manželským párem (označeným pouze jako Manžel a Manželka), který nejenže nemá pochopení pro jejich hravost a provokace, nýbrž programově vyznává klid, spořádanost a pasivitu. Tematicky i stylově nejednoznačný text tak vytváří mnohoznačnou dramatickou výpověď, v níž vyniká zvláště motiv nečestného jednání, jehož prostřednictvím může i bezvýznamný šprým přerůst do podoby ponižující manipulace. Autorka neusiluje o dobově populární tvar nadčasového podobenství, nýbrž se zaměřuje spíše na věrohodnou drobnokresbu prostředí a charakterů, z níž vyrůstá obraz současného života jako nezávazná a samoučelná „hra“.

Dramatická prvotina Aleny Vostřé navazuje na postupy známé z jejích děl epických. Již v prozaickém diptychu *Bůh z reklamy* (1964) a v románu *Vlažná vlna* (1966) se silně projevila tendence k autentičnosti a nekonvenční dialogičnosti, ale i snaha potlačit přímočarou dějovou linii ve prospěch zdánlivě banálních situací z každodenního života, jejichž zvýznamněním text získává obecnější výpovědní hodnotu. V kontextu české dramatiky 60. let se hra *Na koho to slovo padne* řadí ke specifické linii modelových her a grotesek, které vznikaly v prostředí Činoherního klubu. Tematicky Vostřá navazuje zvláště na modelové hry L. Smočka *Piknik* (1964), *Bludiště* (1966) a *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (1966), jež se zaměřovaly na tragikomické polohy lidského jednání v mezních životních podmínkách. Téma malého a obyčejného člověka v krizové situaci pak autorka sama rozvinula v následující hře *Na ostří nože* (1968), v níž přinesla pohled do chaotického myšlení muže, jenž není schopen srovnat si v hlavě každodenní

přival nových podnětů. V době, kdy se Vostrá stala kmenovou dramatičkou Činoherního klubu, však ovlivňovala původní domácí tvorbu rovněž díla světové absurdní dramatiky: humorem založeným na lehkomyšlné hříčce připomíná hra *Na koho to slovo padne* některé jednoaktovky E. Ionesca a S. Mrożka (postavy tří mladíků dožadujících se zábavy najdeme v jeho hře *Tancovačka* z roku 1962). Zapojení jazzové hudby a prolínání hraných výjevů s písňemi zase text spojuje s některými pásmy Semaforu i s premiérovou inscenací Divadla Na zábradlí, scénickým lepoprelesem J. Suchého a I. Vyskočila *Kdyby tisíc klarinetů* (1958), v němž kromě jazzu a mladých hrdinů, kteří se vymezují proti předcházející generaci, figuruje také společný motiv snu a snění. Hra jako způsob lidského jednání i výkladu světa je společným jmenovatelem i povídek M. Kundery ze souboru *Směšné lásky* (1963), pro jehož protagonisty rovněž platí, že jejich hra se nejednou obrací proti nim samotným. A konečně hra A. Vostré nese i některé znaky filmové nové vlny 60. let (každodennost, nelineární výstavba dějové linie, sémanticky redundantní dialogy), jejíž představitelé – podobně jako tvůrci Činoherního klubu – hledali nové možnosti uměleckého vyjádření.

S Činoherním klubem začala autorka spolupracovat již v jeho první sezoně (1965/1966), když se společně s J. Vostrým podílela na dramatičtí Dostojevského románu *Zločin a trest* (1966) v režii E. Schorma. Hrou *Na koho to slovo padne* pak měla Vostrá navázat na dramaturgickou linii, která pěstovala ansámblovou komediálnost a která započala již v roce 1965 úspěšnou inscenací Machiavelliho *Mandragory* v režii J. Menzela. Humor skrytý v dialogu se postupně odkrýval už během zkoušení a mladý herecký soubor jej navíc dokázal podtrhnout svým nadšením. Osobní vklad herců a zvláště artisticky rozehrané výstupy J. Hrzána podpořily zdání improvizace a podle svědectví drama-

turga J. Vostrého si skutečně „naivnější diváci mysleli, že herci vlastně jenom tak ohromně vtipně improvizují“ (Vostrý 1996). Dramaturg se podílel i na výsledné podobě textu a hledání základního stylového klíče inscenace, což je patrné z předmluvy ke hře nazvané „Dramaturgické poznámky“. Společně s autorkou v nich upozornil, že „jde o hru-model každého lidského jednání, jehož riziko vždycky spočívá ve střetnutí s ‚protijednáním‘ všech činitelů do hry vtažených“ a že v tomto smyslu je princip komedie „principem artistním, tj. jde vždycky o výstup, číslo, produkci, sem tam dokonce podobné výstupům klaunským“ (Vostrý-Vostrá 1967). Právě díky bezprostřednosti a svobodě projevu si inscenace získala mladé publikum, což však někteří kulturní funkcionáři nesli s nelibostí. Patřil mezi ně kupříkladu někdejší ředitel MCHATu A. Solodovnikov, který viděl inscenaci během své pracovní návštěvy v Praze, na jejímž základě referoval o současném československém divadelnictví v časopise Sovětská kultura. Sovětského kritika pobouřilo, že autorka i divadlo se stavějí se zjevnou sympatií „za postavy mladých zahalečů“ a že se „vzdávají bez boje vkusu mladých diváků“ (-as- 1967). Naopak uznání inscenace získala v západním Německu, kam Činoherní klub vyjel na začátku roku 1969, a také v anglickém odborném tisku, a to zejména v souvislosti s účastí divadla na přehlídce World Theatre Season v Londýně, kam soubor v roce 1970 pozval producent P. Daubeny. V superlativech psala o inscenaci například H. Spurlingová v týdeníku *Spectator*, která oceňovala jak výkon „oslušujících akrobatů“ v čele s J. Hrzánem, tak i atmosféru představení prosyceného „smutným a jemným humorem, který je typicky český“ (Spurlingová 1970). Samotná hra pak byla přijata jako dramaturgický objev a v anketě divadelních kritiků časopisu *Divadlo* získala nejvíce hlasů jako nejpozoruhodnější dílo poprvé realizované v sezoně 1966/1967 v kategorii našich původních dramát. Úspěšná

premiérová inscenace Činoherního klubu měla celkem 204 repríz a její derniéra se uskutečnila až po vynuceném zákazu v březnu 1973.

Nejvýznamnější inscenací hry bylo právě její první uvedení v Činoherním klubu (prem. 4. 12. 1966) v režii J. Kačera. Režijně a dramaturgicky s ním spolupracoval J. Vostrý, hudbu k písním složil a na klavír hrál P. Skoumal a choreografii tanečních výstupů připravil J. Kylián. Autorem výpravy byl L. Hruža, který v kostýmech i dekoracích směřoval k reálné autenticitě, jež byla pro poetiku Činoherního klubu příznačná. Inscenace navíc výrazně stavěla na tvůrčím potenciálu konkrétních herců a počítala s jejich spontánní souhrou. Dialog jako by vznikal přímo před zraky diváků z nevázané hry, která se stala ústředním tématem textu i kompozičním principem inscenace. Zvláště J. Hrzán, P. Čepek a J. Abrahám obdařili inscenaci divadelností, komediálností a spontánní hravostí, jejíž výrazové prostředky sahaly od hry se slovy až k ekvilibristice gest a pohybů. Jestliže Abrahámův Medik inicioval zmíněnou hravost spíše vlastními fabulačními schopnostmi a Čepekův Pierot výbojnými slovními provokacemi, Hrzánův Ofsajd procházel sérií fyzických a situačních proměn. Jeho pohybová bravura vynikla zvláště v pátém obraze při Ofsajdově setkání s neurvalým Lexou (J. Somr), kde Hrzán absolvoval řadu nebezpečných pádů na kluzké podlaze, k nimž mu Somr opakovaně napomáhal podrážením nohou, a jeho výstup vyvrcholil akrobatickou etudou s květinovým stojanem, v němž byl tragikomicky uvězněn. Mezi ženskými postavami byla nejvíce oceňována k provokacím zprvu zdrženlivá a později i odbojná Blanka J. Břežkové, zatímco Milada N. Diviškové a Margit J. Třebické byly v některých kritikách hodnoceny jako figury charakterově méně jednoznačné (Hořínek 1967a). S. Machonin v inscenaci vyzvedl hereckou dynamičnost, která podle něj znamená „hrát pružným, cvičeným a trénova-

ným tělem a pružným, cvičeným a trénovaným duchem“ (Machonin 1966). Herecké výkony kladně hodnotila rovněž i E. Uhlířová, která v tomto smyslu dokonce inscenaci označila za „dokonalou“, avšak současně si posteskla, že předloha je natolik spojená s poetikou Činoherního klubu, že ji lze „bez nadsázky označit za text na jiné scéně stěží hratelný“ (Uhlířová 1967). Přesto lze k inscenační historii hry připojit ještě tři mimopražské počiny: dva roky po premiéře v Činoherním klubu hru nastudoval soubor libereckého Divadla F. X. Šaldy v režii M. Vobruby (1968), rok poté ji inscenoval Z. Pošival v Divadle Petra Bezruče v Ostravě (1969) a v roce 1970 se pak hra ještě dostala na repertoár Západočeského divadla v Chebu.

Hra zaznamenala pozitivní ohlas zejména díky prvnímu uvedení v Činoherním klubu, což lapidárně vyjádřil v závěru své recenze Z. Hořínek, když napsal: „Hra a inscenace jedno jsou. Nevím, dá-li se říci o divadelním díle něco chvalitebnějšího“ (Hořínek 1967a). J. Opavský v Rudém právu hru označil za „rozpuštěnou frašku“ a téměř „bláznivou klauniádu“ (Opavský 1966) a A. Urbanová ocenila myšlenkovou zralost autorky, která odhalila životní postoj mladých jako snahu člověka „přizpůsobit si toho druhého, aby jeho prostřednictvím uskutečnil svou představu o své existenci“ (Urbanová 1966). Kritické výhrady k vlastnímu dramatickému textu upozorňovaly především na absenci tradiční dějové výstavby (Černý 1966), na nerespektování klasických dramatických měřítek (Stránská 1966) a nesměřování k dramatickému vyvrcholení (Štěpánek 1966). Z. Roubíček hlavní nedostatek textu spatřoval v „přílišné volnosti dramatického tvaru“, do něhož autorka jednotlivé motivy klade „téměř vedle sebe, takže k jejich vzájemnému a volnému propojení dochází především na základě společného filosofického jmenovatele a nikoliv na podkladě dramatické architektury hry“ (-zd- 1966). Podobně J. Císař ve své

recenzi uváděl, že při čtení hry zažíval pocit „zmatenosti“, který se ale rozplynul, když drama viděl přímo na jevišti a kdy podle vlastních slov pochopil, že „to, co se zdálo být zmateností, bylo pro divadlo předností, protože šlo o otevřenost, kterou bylo možné definitivně dotvořit až na jevišti ve spolupráci i s hercem.“ (Císař 1967) S. Machonin pak autorčinu dramatickou techniku ocenil jako novátorskou a pochvalně hodnotil i dialogy hry, které jsou podle jeho názoru psané „bystře, zle, humorně“ a díky nimž text získává „elementární poutavost, která nepouští na okamžik ani nejprostšího a nejméně kultivovaného diváka“ (Machonin 1966).

VDÁNÍ: *časopisecká:* Divadlo 1967, č. 1 * *agentážní:* Dilia 1967.

PŘEKLADY: *anglicky:* *The Word Game*, přel. J. M. Burian, nevyd. * *maďarsky:* *Egyedem – begyedem tengertánc: Komédia 6 képbén*, přel. G. Balogh, Színháztudományi Intézer, Budapešť 1968 * *německy:* *Wen das Stichwort trifft: Komödie in sechs Bildern*, přel. B. K. Becher, Stauffacher, Zürich 1968; *Müllers Kuh...: Komödie in sechs Bildern*, přel. G. A. Baumrucker, Bärenreiter Verlag, Kassel 1968.

INSCENACE: 4. 12. 1966, Činoherní klub, r. J. Kačer; 31. 3. 1968, Liberec, r. M. Vobruba; 7. 2. 1969, Div. Petra Bezruče Ostrava, r. Z. Pošíval; 25. 4. 1970, Cheb, r. J. Holeček.

ADAPTACE: *zvukové záznamy:* in *Významné inscenace Činoherního klubu*, real. J. Cincibus, Supraphon 1970.

LITERATURA: *poznámky:* A. Vostrá – J. Vostrý, „Dramaturgické poznámky“, *Na koho to slovo padne*, Divadlo 1967, č. 1 * *rozhovory:* Stu-

dent 1966, č. 47; Vlasta 1967, č. 4 * *recenze:* J. Černý, LD 1966, 10. 12.; P. Kohn, Student 1966, č. 50; S. Machonin, LtN 1966, č. 51; J. Opavský, RP 1966, 21. 12.; -zd- (Z. Roubíček), MF 1966, 14. 12.; A. Stránská, SS 1966, 10. 12.; B. Štěpánek, VečPra 1966, 6. 12.; A. Urbanová, KulTvor 1966, č. 50; J. Císař, Plamen 1967, č. 6; Z. Hořínek, Divadlo 1967a, č. 3; R. Mrlián, KulŽiv 1967, č. 8.; -as- (A. Solodovnikov), DN 1967, 5. 4.; E. Uhlířová, DN 1967, č. 13; -eu- (E. Uhlířová), DN 1969, č. 11; M. Rusinský, NovSvo 1969, 10. 2.; C. Frame, ZDÚ 1970, č. 3; H. Spurlingová, ZDÚ 1970, č. 3; J. Sutherland, ZDÚ 1970, č. 3; I. Wardle, ZDÚ 1970, č. 3 * *studie:* Z. Hořínek, „Všechny zvony světa“, Divadlo 1967b, č. 7; J. Vostrý, „Na koho to slovo padne“, *Činoherní klub 1965–1972: dramaturgie v praxi*, DÚ 1996, s. 61–63 * *monografie:* A. Kubalíková, *Prvky absurdity v dramatech Aleny Vostré*, dip. práce, Brno 2012; A. Damborská, *Prózy a dramata Aleny Vostré z 60. let*, dip. práce, Olomouc 2014.

KONTEXT: *slovníky:* V. Brožová, „Alena Vostrá“, *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, sv. 2, Brána 1998, s. 654–656; V. Brožová, „Alena Vostrá“, *Slovník české literatury po roce 1945* [<http://www.slovníkceskeliteratury.cz>]; V. Brožová, „Alena Vostrá“, *Slovník českých spisovatelů*, Libri 2005, s. 734–735 * *dějiny:* P. Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989*, sv. 3, Academia 2008, s. 454–455 * *monografie:* *Činoherní klub 1965–2005*, Brána 2006; P. Honsová: *Jiří Hálek a Jiřina Třebická. K herectví Činoherního klubu a 60. let*, KANT 2014 * *studie:* J. Hytnar, „Herci Činoherního klubu v žívlu hry“, *O českém dramatickém herectví 20. století*, KANT 2008, s. 241–263; P. Honsová, „Jiřina Třebická a její charismatické herecké postavy v Činoherním klubu 1965–1972“, Disk 2011, č. 38.

David Kroča