

Počet zmínek: 1  
Tištěná média: 1

Seskupeno dle: Typu média

Seřazeno dle: Datum vydání - od nejnovějších

## Tištěná média 1

### PRO OSTUDU CELÉMU MĚSTU

[zobrazit sken](#)

Tištěná média, Datum publikace: 17.06.2026 0:00, Datum importu: 17.06.2026 0:10, Zdroj: Svět a Divadlo, Autor: JAN ŠOTKOVSKÝ, Rubrika: Portréty, Strana: 132, Periodicita: Dvakrát měsíčně, Vydavatel: Svět a divadlo, Země: CZ, AVE: 77 477 Kč, GRP: 0,17, OTS: 15 000, Čtenost: 15 000, Plocha: 162004 mm<sup>2</sup>

#### DŮM NA NEBESÍCH

Většina her pojednávaných doposud v tomto seriálu je stabilní součástí českého divadelního repertoáru. Výmluvné jsou však i popularity krátkodobé a hry, které „tančily jedno léto“. Dům na nebesích Jiřího Hubače patří k těm druhým: se čtrnácti profesionálními inscenacemi je hned po Silvestru Jana Jílka druhou nejuváděnější původní českou hrou normalizačního období. Z těch čtrnácti inscenací se jich ovšem třináct odehrálo mezi lety 1980–1983, popularita Domu na nebesích byla tudíž krátká, ale intenzivní. (Platí to pro jeviště profesionální – na amatérských probíhala vlna Domů po celá osmdesátá léta a vytrvala až do devadesátých.)

Důvody této popularity jsou vcelku nasnadě. Hubač svou hru koncipoval jako – pro danou dobu atypicky – star vehicle, tedy psanou jako přiznanou exhibici představitelky titulní role.<sup>1</sup>

Onen působivý part je navíc pro ženu ve věku 45–55 let, v kteréžto kategorii nikdy nebyl přebytek atraktivních textů. K tomu dodejme, že Hubač Dům na nebesích napsal ve vděčném žánru „slzavé komedie“ mísící vtipy a bonmoty protkané dialogy se sentimentalizujícím pří

1 Tou byla Jiřina Bohdalová, která dlouhých pět let před premiérou Domu na nebesích v mateřském Divadle na Vinohradech nenazkoušela žádnou inscenaci a text si u Hubače v zásadě objednala sama.

během o „obratu“ a „polepšení“. Komorní, na realizaci nenáročná a v zásadě realistická hra pro nevelký počet postav, kde všechny role jsou takzvaně herecky vděčné (výrazné, interpretačně efektní a s jasným komickým potenciálem, přitom potenciálně dojemné), navíc s rovnocennými příležitostmi pro herce i herečky: není divu, že Dům na nebesích, ještě podpořen faktem, že měl svou českou premiéru v prestižním pražském divadle s televizní a filmovou hvězdou v hlavní roli, se „rozběhl po vlastech českých“.

Zároveň mě opětovná četba hry a zhlédnutí televizního záznamu Hudečkovy vinohradské inscenace utvrdily v tom, že má smysl zvážít, které z ingrediencí úspěchu Domu u českého publika jsou obecnější a nadčasové – a které vyplynuly ze specifické logiky konkrétní dějinné chvíle. hubatost, mazanost a vitalita Pokud je Dům na nebesích koncipován jako prostor pro hereckou exhibici, co konkrétně představitelce Kláry Zárubecké nabízí? V jádru je to role výřečné plebejky, která často „rychleji mluví, než myslí“ a je budována na schématu „drsná slupka – zlaté srdce“. Tento osvědčený komediální typ dominantní, leč v jádru laskavé hospodyně má v české dramatické kultuře bohatou tradici: člověku se okamžitě vybaví všechny ty různé a zároveň měkkošrdaté matky Antonie Nedošínské. Pokud ostatně čteme v hesle o Nedošínské v České divadelní encyklopedii že „její herecký projev charakterizovaly bodrost, dobrosrdečnost, bezprostřednost, smělost, výřečnost až hubatost, mazanost a vitalita“, jsme prostředkům, kterými Hubač tvaruje svou Kláru, vlastně dost blízko. Tato výřečná žena se ocitá na počátku hry hned v dvojí kritické situaci. První způsobí příjezd Otce (jméno ve hře nemá), celoživotního sukničkáře s množstvím nemanželských dětí, zpěváka blíže neurčeného estrádního uskupení, který rodné (rovněž blíže neurčené) město navštíví se svou novou milenkou Květou. Bude tedy – nahlíženo Klářinou maloměstskou „co by tomu řekli lidi“ optikou – dělat ostudu. Podstatně hůře ovšem Klára nese situaci druhou: její mladší bratr Fanda, o něhož se starala de facto mateřským způsobem, jí představí svou novou lásku Eriku, kterou si chce vzít. Erika se ovšem Kláře v roli potenciální Fandovy manželky jeví jako zcela nepřijatelná a rozhodne se sérií intrik vztah narušit. Vnímá totiž Eričin vstup do jejich světa jako ohrožení svého zásadního životního cíle. Tím je koupě vily, v jejímž suterénním bytu Klára s Fandou žijí a jehož majitelce (ve hře zvané Paní domácí) posluhovala už jejich matka a Klára jí de facto posluhuje taky. Paní domácí má ovšem ve Švýcarsku manžela, za nímž se hodlá odstěhovat a předtím vilu prodá Kláře. Postupně tak před námi vzniká portrét vlastně dosti chmurný –

osamělá žena bez vztahových vyhlídek, která žije v neustálém strachu ze soudu okolí. („Celý život pořád něco zachraňuju. Ucpávám díry a pořád se potápíme. Dřu jako mezek a co z toho máme? Suteréní byt a z ostudy kabát. Děda se opil, strejda oběsil, táta je ničema. Já už nemám sílu stydět se ještě za někoho dalšího. Hergot, vždyť já už bych taky chtěla jednou vyjít mezi lidi se zvednutou hlavou, abych se nemusela bát, odkud ta rána zase přiletí.“) Nakonec však dojde ke Klářinu „prožření“ – když za ní přijde Otec prosit o půjčku vysoké sumy na splátku dlužných alimentů, Klára sice dlouho odmítá, ale nakonec mu peníze, ušetřené na koupi vily, půjčí (de facto daruje, neboť Otec vzápětí zemře<sup>2</sup>). Vzápětí změní zásadně svůj postoj k Erice, přijme ji do rodiny takřka s otevřenou náručí, odmítne nadále být služkou Paní domácí a svou nově nabytou nezávislost na snu o vile demonstruje rozšířením luxusního křesla Chippendale, které jí Paní domácí darovala. V závěrečném monologu pak Klára, v jejímž životě vztahy s muži evidentně nikdy nebyly tématem, připustí i ochotu přece jen si vzít svého tragikomicky vytrvalého nápadníka, funebráka Karla.

Na rozdíl od většiny postav Nedošínské je tedy Klára „postavou s obloukem“, své představitelce má poskytnout prostor k vnitřní proměně. Souvisí to pochopitelně i s dobově preferovanou tematikou a postoji. Bezelstně plebejský pragmatismus spojený s naivně jednoduchými představami o společenském vzestupu sice získává Kláře porozumění publika, nesmí však být adorován – Klára musí zákonitě nahlédnout omezenost svého životního kréda. Hubačova konverzační komedie se tak postupně překlápá do morality kritizující egoismus a přehnanou fixaci na hmotné statky, která Kláru odcizuje jejímu okolí.

Záměrná koženost předchozí věty odpovídá oblíbeným floskulím dobové kritiky. Zrcadlí také paradox ambiciózní části „povolené“ dramatiky sedmdesátých a počátku osmdesátých let minulého století. Jelikož je vyloučena systémová kritika, nezbyvá než postihovat etickou otupělost doby na případech individuálního sobectví a egoismu. Tím lze ale zároveň nechtěně posilovat panující ideologii: celek je v pořádku, problematičtí jsou pouze „změššáčtělí“ jednotlivci. Hubač ovšem v tomto paradoxu nevězí, jeho moralistní osten je velmi subtilní a bez obecnějších ambicí. Klářino „bloudění“ nemá odkazovat k ničemu obecnějšímu, slouží toliko k tomu, aby hrdinka na konci bloudit přestala a „pochopila“. Což neplatí pouze o Kláře – nakonec všechny postavy hry (s výjimkou Paní domácí) jsou buď sympatické od počátku, nebo se jejich pozitivnost a sympatičnost vyjeví postupně.

ty budeš šťastný, Fando, když mně se to nepovedlo Zmiňovaná snaha o závěrečnou katarzní proměnu u postavy, která by se ovšem měla divákům jevit od počátku jako morálně neproblematická a hodná soucitu a sympatií, však nese nezáměrné plody: značné úsilí Hubač (a v premiérové inscenaci i Bohdalová) směřuje k tomu, aby se nám jako „roztomile svérázný“ jevil jednání, které má přitom místy dost odpudivé rysy. Klára – jak setrvale deklaruje – obětovala značnou část svého života péčí o mladšího bratra Fandu. Na oplátku od něj ovšem leccos očekává. Třeba že ji bude bezvýhradně naslouchat, co se týče volby životních partnerek.

Fanda: Řekni, co ti ještě vadí a já to zařídím. Aby se ti líbila.

Klára: To bys jí musel nejdřív zabít. Pak by se mi možná líbila.

Fanda: To neříkej, Kláro. Já ji mám rád.

Klára: Růžičkovou jsi měl taky rád a byla to obluda. O té vdově z Děčina ani nemluví. Ty máš rád každou, která chodí po dvou a zrovna tě nebije. Nebejt mě, tak už jsi byl třikrát rozvedený a platil jsi na deset dětí a sedni si! Stojíš tady jako truchlící pozůstalý!

Stejně tak předpokládá, že splní její představy o svém kariérním vzestupu.

„Fando, já už mám jen tebe. Ty jsi jediný z naší rodiny, který za něco stojí. /.../ Ty jsi z nás nejlepší a nejhodnější. Proto musíš nahoru. Někdo už tu smůlu musí konečně protrhnout. /.../ Když je ti čtyřicet, máš zrasované nohy a žiješ jen s rukou na záchranný brzdě, to už toho moc nevymyslíš. To už můžeš všechno, co jsi od života chtěl, chtít jen pro toho druhého. Ty budeš šťastný, Fando, když mně se to nepovedlo.“

Neprůbojný Fanda s ní tuto hru snaživě hraje: „Můžeš klidně říct: Fanda to jednou někam dotáhne. Ona si na to potrpí. Nechala mi udělat horoskop, když jsem byl ještě malý, víš, a tam bylo napsáno, taková pitomost, že jsem rozený vůdce lidu. Od té doby mě honí.“

Společnou hru však zbortí, když Fanda trvá na vztahu s vytouženou Erikou navzdory Klářině odmítnutí: „Kláro, ty všechno dokážeš. Udělej něco, abys měla Eriku ráda. Já už nikdy takové děvče nenajdu. Já už bych se asi neoženil. Tobě by to asi nevadilo. Ale chlap bez ženský, to je úplná nula.“

Klára ale nechce „udělat něco, aby Eriku měla ráda“. Erika má v jejích očích tři zásadní nedostatky: je to ještě studentka (nepracuje!), seznámili se s Fandou na psychiatrii (je to blázen!) a především – byla znásilněná. To je v Klářiných očích okolnost nejméně přitěžující. Klára: Tobě nevadí, že byla znásilněná?

Fanda: Za to přece nemůže.

Klára: A kdo za to může? Po ulicích chodí tisíce holek a znásilnějí akorát tuhle. To ti není divný? Že si před cizími lidmi vyhrnuje sukně až nad hlavu, to ti taky nevadí?

Argument se vyhrnutím sukně je silně podpásový – tu sukni si Erika vyhrnula v zoufalství poté, co ji Klára agresivně vytýkala, že chodí v dlouhých šatech. Ale dialog graduje do ještě absurdnějších poloh.

Klára: Víš, co taková bláznivá holka může udělat? Ta tě může z pouhé zvědavosti v noci podřezat. A co pak?

Fanda: To by Erika neudělala. Je hrozně citlivá. V jednom filmu zastřelili psa a ona týden nespala. Klára: Jak dlouho byla v tom blázinci?

Fanda: Tři měsíce. Dochází jen ambulantně. Klára: Takže nestuduje. Fanda: Teď zrovna ne. Nemysli si, Kláro. Tam jsou normální inteligentní lidi. Erika říká, že se někdy člověk musí zbláznit, aby mohl vůbec žít. Aby udržel rovnováhu. Klára: Takže nedělá a nestuduje. A ty ji budeš živit. Pro ostudu celému městu. Co si myslíš, že asi tak budu říkat, až se zeptají, co dělá? Že udržuje rovnováhu. Tak to ne, Fando. Všechno už v naší rodině bylo. I jedna vražedkyně. Ale cvoka jsme ještě neměli. Tak hluboko jsme ještě neklesli. Dědeček všechno propil, ale poctivě pracoval. V naší rodině každý pracoval. A ty, ty si přiveď šílenou holku, která celé dny leží ve vaně a potom z dlouhé chvíle někoho ubodá. Tak to ne, Fando. Rozsáhlost zvolených ukázek má dvojí účel. Za prvé názorně ukázat doslovný verbalismus Hubačovy hry, v níž na sebe postavy vše sdělí samy, bez podtextu a bez postupného rozkrývání jejich skutečných motivací. Za druhé pak ukázat, že při jemné změně optiky se Klára může snadno jevit jako mcdonaghovskými groteskně obudný portrét ženy, která autoritativně dusí celou rodinu tím, jak se pro ni takzvaně obětuje. Tomu koneckonců nahrává i další Klářino jednání: rozšíří o Erice nepravdivou zvěst, že spí v noci nahá, a poskytne s touto informací elektrikáři Cardovi, řemeslnickému playboyovi (ztělesněné klíše pornofilmů, pouze v socialisticky uhlazené živiální verzi) klíče od domu. Těžko to brát jinak než jako výzvu k dalšímu znásilnění. Carda má v sobě naštěstí více mravnosti než Klára a možnost nevyužije, do Eričiny ložnice se v noci vloupe pouze milostný outsider Karel, který by si takzvaně „vystačil s pohledem“ – Erika se ovšem vzbudí a spustí povyk, který skončí tím, že Karel rozbije drahou vázu. Karlovi vše projde s omluvou, zato Eriku chce Klára okamžitě vyhodit z domu. Tady z dnešního pohledu člověku až trnou zuby, co všechno je autor schopen rámovat jako nevhodné, ale v zásadě pochopitelné slabůstky.

Já jsem tě měla ráda, jenomže jsem o tom nevěděla. Ve studii o českém normalizačním dramatu pro Divadelní revue shrnují Pavel Janoušek a Libor Vodička obsah Domu na nebesích takto: „Stárnoucí a osamělá Klára, tato typická «žena z lidu», se vzdala vlastního štěstí ve prospěch bližních, především pak mladšího bratra. Všechnu svou nemalou životní energii vkládá do snu o vlastnictví domu, v němž žijí, aniž by si přitom uvědomovala, že nekriticky projektuje vlastní vize do života jiných. Katarzi přináší moment, kdy si uvědomí svou situaci a vnitřní prázdnotu svého života a rozhodne se jednat jinak.“

Ale kdy k tomu momentu přesně dojde? Hubač situuje vnitřní zlom postavy do dialogu s Otcem, který Kláru přijde požádat o peníze – dluží alimenty za pět let a hrozí mu soud. Klára sice vytrvale odmítá („Já ti je nedám! Nedám! Víš, kolik já musím odtahat bas, než vydělám stovku? /.../ Kristepane, já vás nenávídím. Tuhle rodinu odepisuju. Kluk v blázinci, táta v kriminále! Vezmu si Karla a vy třeba chcípnete, oba dohromady.“), ale když pochopí, že Otci opravdu nikdo jiný než ona nepůjčí a jediná další varianta je vězení, peníze ušetřené na koupi vily mu opravdu dá.<sup>3</sup>

Je to ale moment, kdy Klára odhodí své sobectví a „uvědomí si vnitřní prázdnotu svého života“? Nebo je její jednání stále především motivováno strachem z mínění okolí, z toho, jak by uvěznění Otce ještě více pošpinilo rodinnou pověst? Zásadní věta ve chvíli, kdy dává Otci peníze, ostatně zní „Naše rodina nikomu dlužna nic nebude.“

Od této chvíle se ovšem na jevišti vyskytuje zcela jiná Klára, žena, která „pochopila a zmoudřela“. I to je nám předvedeno mimořádně názorně.

Klára: Takhle byste neměla mluvit. Erika je Fandovo děvče.

Paní domácí: Promiň, to jsem nevěděla. Před půlhodinou jsi říkala, že ji vyhodíš.

3 Eva Šormová ve své studii O divadelních hrách Jiřího Hubače pro samizdatový časopis O divadle píše: „Motiv peněžní pomoci, jako výraz velkorysosti a obětavého přátelství, je nápadně akcentován ve všech Hubačových hrách. Ve Staré dobré kapele Bedřar uhradí ze svých úspor pobyt bývalých spolužáků v drahém hotelu, v Generálce chudá Josefína obětuje peníze, aby potěšila Napoleona slavnostní večeří. Nejsou však takové důkazy nápadně poplatné současné podobě lidských vztahů?“ Klára: To bylo před půlhodinou. Někdy člověk za půl hodiny pochopí víc, než za celý život. a Klára: Nejsem vaše přítelkyně.

Paní domácí: Jak to myslíš?

Klára: Jak to povídám. Vaše přítelkyně nejsem a nikdy jsem nebyla.

Paní domácí: /po chvíli/ To jsi pochopila až teď? Klára: To vím dávno. Nikdy jsem vám to ale nedokázala říct.

Paní domácí: Zřejmě ti to vyhovovalo.

Klára: O nic míň než vám.

a Erika: Jste hrozně hodná. Byla jsem hrozně nešťastná, že mě nemáte ráda.

Klára: Já jsem tě měla ráda, od první chvíle, jenomže jsem o tom nevěděla. Někdy mi to chvíli trvá, než sama sebe pochopím.

Ideologie dějového závěru je jasná – přes všechno morousovství, svéráznost i necitlivost jsou lidé v jádru dobří a nemohou si udělat nic takového, co by nešlo překonat pochopením, smířením a odpuštěním.

Z každé maličkosti se radovat Druhá Hubačova původní divadelní hra<sup>4</sup>, Stará dobrá kapela (1984), kterou napsal pro činohru Národního divadla na základě svého scénáře k ceněné televizní inscenaci Nezralé maliny, má s Domem na nebesích – přes odlišnost základní 4 Dům na nebesích byl první Hubačovou původní hrou, před ním ale pro Divadlo na Vinohradech napsal dramaturgie Clavellova Krále Krysy (1974) a Hemingwayova Komu zvoní hrana (1977).

situace – mnoho společného. Mezi někdejšími nejlepšími gymnaziálními přáteli Šánou a Pindasem leží přes padesát

let stín: společná láska k Marušce Kurandové, kterou Šána nezískal (jak se domnívá) kvůli Pindasově pomluvě. Na abiturientském sjezdu po padesáti letech se Šána stále chová k Pindasovi arogantně, žlučovitě a zatrpkle, což se Pindas snaží dlouho pokorně snášet, nakonec ale začne oplácet zlé zlým. Pak ovšem dorazí nečekaná zpráva o tom, že Maruška nepřijede, protože krátce před sjezdem zemřela. Tato tragická rána Šánu promění: v záchvatu náhlého zoufalství přizná Pindasovi hořkou bilanci svého promarněného života i skutečnost, že jejich někdejší kamarádství bylo to nejhezčí, co v životě zažil. Hra končí dojatým smířením i restaurací někdejšího přátelství.

Šánova náhlá proměna i nečekaně idylický happyend po předchozích konfliktech stavbu Domu na nebesích silně připomínají. I ve Staré dobré kapele vše končí obecným smířením a pochopením a čtyřčlenná abiturientská kapela na konci „hraje jako zamlada“ 5. Laskavá filosofie smutečního řečníka Ády, který neustále připomíná zbytečnost veškerých hádek a konfliktů

5 Eva Šormová ve své již citované studii: „Dalším úskalím je přebujelá sentimentalita. Line se z postav, z jejich vzájemných vztahů, ze vzpomínek na idealizované mládí, z mytizovaného symbolu kapely i z autorova soucívového přístupu k postavám, poznamenaném bezmeznou tolerancí, omlouvavým chápáním a citlivůstkářstvím. Nic proti úsilí o harmonii, ale v Hubačově podání se k ní dospívá podivuhodně snadno.“

tváří v tvář konečnosti lidské existence<sup>6</sup>, je až doslovnou analogií postojů funebráka Karla v Domu na nebesích. Pár bonvivána Ády a jeho despotické manželky Hermíny pak vypadá vysloveně tak, jako by si rozdělili Klářiny hlavní povahové rysy. Áda přebírá její upovídané gesto, v němž je pro každou situaci analogie v historce, pokleslou variantu „pábitelství“, odvar z Haška i Hrabala. Hermína pak kopíruje Klářinu despotickou povahu, která pro veškeré rozkazování Ádovi nachází omluvu v tom, že to „dělá z lásky“. A skutečně se i zde na konci ukáže, že Áda a Hermína se intenzivně milují, nedovedou se opustit a veškeré stížnosti, které jeden na druhého před okolím pronáší, tento fakt jen chabě maskují.

Pavel Trenský poznamenal výstižně k Staré dobré kapele v roce 1990 v rozhovoru pro tento časopis<sup>7</sup>: „Zmínil jsem se tu o hrůzné teozovitosti her předních dramatiků. Ale málokdo by popíral, že jejich hry, byť jinotajné, odrážejí zkušenost posledních desetiletí. Vezměte si proti tomu Hubačovu Starou dobrou kapelu. Hra je postavena konvenčně na struktuře shledání po letech, je o sjezdu bývalých spolužáků. Tato struktura je v literatuře velmi oblíbená, poněvadž dává autorovi možnost postavit do

6 „Z každé maličkosti se radovat. Všechno, co prožiješ, je poprvé a naposledy. Já kouknu z okna a už se raduju. Vidím věci, které jsem nikdy dřív neviděl. Člověk začne chápat život, teprve když mu smrt sedí za krkem...“ 7 Rozhovor vedený Jitkou Sloupovou se jmenoval O českém divadle z odstupu (SAD 3/1990). kontrastu minulost s přítomností, sledovat jednotlivé osudy a případně vybudovat analyticky napětí, za pomoci motivu tajemství. Generace let dvacátých, kterou Hubač předvádí, je snad tou politickými událostmi nejpoznamenanější generací v českých dějinách. Autor se však s výjimkou několika vět této tematiky vůbec nedotkne. Životy hrdinů jako by se odehrávaly v historickém vzduchoprázdnu. Hlavní konflikt se točí kolem zhrzené lásky a soupeření mezi dvěma spolužáky, k němuž došlo před čtyřiceti lety. Když jsem se díval na záznam brilantních výkonů herců Národního divadla, tak mně jich bylo líto za to, že po léta neměli přístup k hrám daleko hodnotnějším.“

Podobné historické vzduchoprázdno charakterizuje i Dům na nebesích – a to zejména v postavě Paní domáci. Hubač se ve snaze ospravedlnit Klářin sen uchýlil k situaci, která připomíná prvorepublikový sociální román – sedřená proletářka posluhuje měšťanské paničce v touze po tom, že jí na oplátku bude nabídnut alespoň drobný společenský vzestup. Hubačova hra však byla napsána jako „hra ze současnosti“ roku 1980, po více než třiceti letech socialistického rovnostářství! Paní domáci v jedné replice zmíní, že je jí padesát dva let: v únoru 1948 ji tedy muselo být dvacet. A přesto po absolvování konzervatoře nikdy nepracovala, živil ji (evidentně luxusně) rodiče a posléze manžel architekt, jejímu otci, který byl prvorepublikový stavitel, byla vila i po komunistickém převratu ponechána a mohli si nadále dovolit Klářinu matku jako služku. Manžel Paní domáci po roce 1968 emigroval a působí jako architekt ve Švýcarsku – ani poté nedošlo k zabavení vily a Paní domáci dostává od něj ze Švýcarska stále dost peněz, aby mohla žít v bezpracném dostatku. Těžko si lze představit, že by si potomek prvorepublikové elity mohl udržet po více než třicet let komunistického režimu stále svůj někdejší životní styl bez výrazného stranického angažmá. Této problematice se ovšem Hubač velmi pečlivě vyhne. Vít Kořínek ve své studii o normalizační dramatičce psané pro Divadlo na Vinohradech trefně konstatuje: „V postavě staré Paní domáci lze spatřovat přímo úlitbu režimu a oficiální ideologii, obraz vykořisťující prvorepublikové buržoazie. Pozoruhodné je, že tuto úlitbu ale Hubačovi oficiální místa i ideologicky nejzaujatější recenzenti vyčtou.“ Možná to ovšem až tak pozoruhodné není – možná se tato úlitba i jim jevila jako příliš nelogická, nešikovná a vzbuzující nepatřičné otázky.

cestou necestou vede své postavy k nápravě Už dvakrát zde citovanou studii K divadelním hrám Jiřího Hubače uzavírá Eva Šormová slovy: „Nelze poctivě říci, že by některá z Hubačových her českou dramaturgii významně obohatila, nebo dokonce přispěla k její obnově. Spíš rozmnožují současnou produkci v oné tematické oblasti, kterou se beztak zabývá převážně: opatrné a dílčí zobrazení člověka v jeho soukromí a osobních vztazích. Něčím se však Hubač přece jen od běžného přístupu odlišuje. Má nápadně idylizující tendenci a zvýšenou snahu o harmonické vyznění. Cestou necestou

vede své postavy k pochopení kladných stránek života, k revizi mravně pochybných postojů, a posléze k nápravě. Ovšem i těch skrovných a dosti banálních hodnot dosahují Hubačovi hrdinové příliš snadno a bezbolestně. Laskavě chápat a smířlivý idylik zjevně nedramatického založení se vyhýbá konfliktům a zápasům. V normálně rozvrstvené dramatické tvorbě by Hubačovy hry patrně zaujaly místo někde na okraji, v oboru nepřilíživě náročné zábavy. Současný stav naší dramatiky je však posunuje jinam, než kam patří, mnohem blíže ke středu. Je to vidět i z toho, jak často jsou uváděny a jakou pozornost jim věnuje kritika – a konec konců i my.“

K těmto slovům je dnes těžko co dodat, v tomto ohledu si Hubačovy hry o žádné revidující „druhé čtení“ neříkají. Snad jen snaha o harmonii „navzdory všemu“ působí s odstupem ještě bolavěji a násilněji. Zároveň skutečnost, že Hubačovy nenáročně líbivé komedie (Jindřich Černý Starou dobrou kapelu v textu pro samizdatový časopis O divadle výstižně charakterizuje jako „lidovku pro širší publikum“) vznikly na objednávku dvou teoreticky nejpřednějších českých činoherních scén, vzbuzuje palčivou otázku po mechanismech, kterými je v dramaturgickém diskursu legitimizován bulvární okraj coby „kvalitní mainstream“. Jinými slovy – jak se v dané době obecně sdílený pokles měřítek reprodukuje z centra na oblast. To už je ovšem téma spíše pro sociologa umění než dramaturga.

2 Tady Hubač už hranice pravděpodobného v realistické hře napíná skutečně na doraz – na straně 81 rozmnoženiny Domu na nebesích (DILIA 1980) odchází dojatý Otec s penězi, kdežto o devět stran nepřerušovaného dialogu později přichází Květa sdělit, že Otec při pokusu o sex s ní dostal infarkt. Jiří Hubač: Dům na nebesích, režie Václav Hudeček, Divadlo na Vinohradech, 1980. Miloš Kopecký (Otec) a Jiřina Bohdalová (Klára)

Autor fotografie: FOTO MARTIN POŠ

Popis fotografie: Jiří Hubač: Dům na nebesích, režie Václav Hudeček, Divadlo na Vinohradech, 1980. Jiřina Bohdalová (Klára) a Jaromír Hanzlík (Fanda)

Autor fotografie: FOTO ARCHIV

Popis fotografie: Titulní strana programu prvního uvedení v Divadle na Vinohradech, Joska Skalník, 1980.

Autor fotografie: FOTO MARTIN POŠ

Popis fotografie: Jiří Hubač: Dům na nebesích, režie Karel Brynda, **Divadlo Zdeňka Nejedlého** Ostrava, 1982. Milena Asmanová (Klára), Miroslav Horák (Otec) a Monika Hálová (Květa)

Autor fotografie: FOTO JOSEF HRADIL

Popis fotografie: Jiří Hubač: Dům na nebesích, režie Stanislav Kopecký, Jihočeské divadlo České Budějovice, 1981. Věra Krpálková (Klára)

## JAN ŠOTKOVSKÝ

### PRO OSTUDU CELÉMU MĚSTU

#### DŮM NA NEBESÍCH

Většina her pojednávaných doposud v tomto seriálu je stabilní součástí českého divadelního repertoáru. Výmluvné jsou však i popularity krátkodobé a hry, které „tancovaly jedno léto“. *Dům na nebesích* Jiřího Hubače patří k těm druhým: se čtrnácti profesionálními inscenacemi je hned po *Silvestru* Jana Jílka druhou nejúspěšnější původní českou hrou normalizačního období. Z těch čtrnácti inscenací se jich ovšem třináct odehrálo mezi lety 1980–1983, popularita *Domu na nebesích* byla tudíž krátká, ale intenzivní. (Platí to pro jeviště profesionální – na amatérských probíhala vlna *Domu* po celá osmdesátá léta a vytrvala až do devadesátých.)

Důvody této popularity jsou vcelku nasnadě. Hubač svou hru koncipoval jako – pro danou dobu atypicky – *star vehicle*, tedy psanou jako příznanou exhibici představitelky titulní role.<sup>1</sup>

Onen působivý part je navíc pro ženu ve věku 45–55 let, v kteréžto kategorii nikdy nebyl přebytek atraktivních textů. K tomu dodejme, že Hubač *Dům na nebesích* napsal ve vděčném žánru „slzavé komedie“ mísící vtípky a bonmoty protkané dialogy se sentimentalizujícími pří-

<sup>1</sup> Tou byla Jiřina Bohdalová, která dlouhých pět let před premiérou *Domu na nebesích* v mateřském Divadle na Vinohradech nenazkoušela žádnou inscenaci a text si u Hubače v zásadě objednala sama.



Jiří Hubač: *Dům na nebesích*, režie Václav Hudeček, Divadlo na Vinohradech, 1980. Jiřina Bohdalová (Klára) a Jaromír Hanzlík (Fanda)

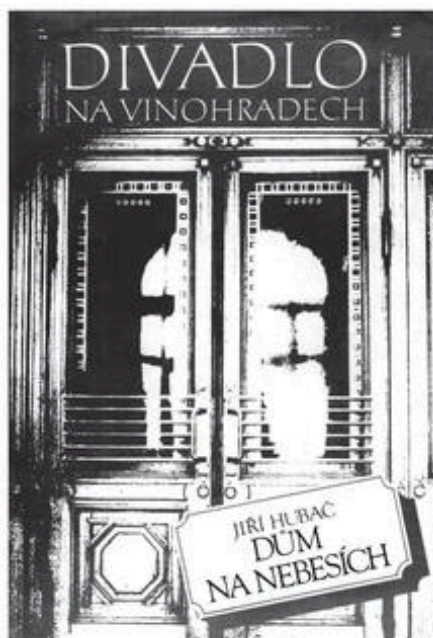
FOTO MARTIN POŠ

během o „obratu“ a „polepšení“. Komorní, na realizaci nenáročná a v zásadě realistická hra pro nevelký počet postav, kde všechny role jsou takzvané herecky vděčné (výrazné, interpretačně efektní a s jasným komickým potenciálem, přitom potenciálně dojemné), navíc s rovnocennými příležitostmi pro herce i herečky: není divu, že *Dům na nebesích*, ještě podpořen faktem, že měl svou českou premiéru v prestižním pražském divadle s televizní a filmovou hvězdou v hlavní roli, se „rozběhl po vlastech českých“.

Zároveň mě opětvná četba hry a zhlédnutí televizního záznamu Hudečkovy vinohradské inscenace utvrdily v tom, že má smysl zvážit, které z ingrediencí úspěchu *Domu* u českého publika jsou obecnější a nadčasové – a které vyplynou ze specifické logiky konkrétní dějinné chvíle.

**hubatost, mazanost a vitalita** Pokud je *Dům na nebesích* koncipován jako prostor pro hereckou exhibici, co konkrétně představitelce Kláry Zárubkové nabízí? V jádru je to role výřečné plebejky, která často „rychleji mluví,

než myslí“ a je budována na schématu „drsná slupka – zlaté srdce“. Tento osvědčený komediální typ dominantní, leč v jádru laskavé hospodyně má v české dramatické kultuře bohatou tradici: člověku se okamžitě vybaví všechny ty rázné a zároveň měkkošrdaté matky Antonie Nedošinské. Pokud ostatně čteme v hesle o Nedošinské v *České divadelní encyklopedii* že „její herecký projev charakterizovaly bodrost, dobrosrdečnost, bezprostřednost, smělost, výřečnost až hubatost, mazanost a vitalita“, jsme prostředkům, kterými Hubač tvaruje svou Kláru, vlastně dost blízko. Tato výřečná žena se ocitá na počátku hry hned v dvojí kritické situaci. První způsobí příjezd Otce (jméno ve hře nemá), celoživotního sukničkáře s množstvím nemanželských dětí, zpěváka blíže neurčeného estrádního uskupení, který rodné (rovněž blíže neurčené) město navštíví se svou novou milenkou Květou. Bude tedy – nahlíženo Klářinou maloměstskou „co by tomu řekli lidi“ optikou – dělat ostudu. Podstatně hůře ovšem Klára nese situaci druhou: její mladší bratr Fanda, o něhož se starala de facto mateřským způsobem, jí představí svou novou lásku Eriku, kterou si chce vzít. Erika se ovšem Kláře v roli potenciální Fandovy manželky jeví jako zcela nepřijatelná a rozhodne se sérií intrik vztah narušit. Vnímá totiž Eričin vstup do jejich světa jako ohrožení svého zásadního životního cíle. Tím je koupě vily, v jejímž suterénním bytu Klára s Fandou žijí a jehož majitelce (ve hře zvané Paní domácí) posluhovala už jejich matka a Klára jí de facto posluhuje taky. Paní domácí má ovšem ve Švý-



Titulní strana programu prvního uvedení v Divadle na Vinohradech, Joska Skalník, 1980. FOTO ARCHIV

carsku manželza, za níž se hodlá odstěhovat a předtím vilu prodá Kláře. Postupně tak před námi vzniká portrét vlastně dosti chmurný – osamělá žena bez vztahových vyhlídek, která žije v neustálém strachu ze soudu okolí. („Celý život pořád něco zachraňuju. Ucpávám díry a pořád se potápíme. Dřu jako mezek a co z toho máme? Suterénní byt a z ostudy kabát. Děda se upil, strejda oběsil, táta je ničema. Já už nemám

sílu stydět se ještě za někoho dalšího. Hergot, vždyť já už bych taky chtěla jednou vyjít mezi lidi se zvednutou hlavou, abych se nemusela bát, odkud ta rána zase přiletí.“) Nakonec však dojde ke Klářinu „prozření“ – když za ní přijde Otec prosit o půjčku vysoké sumy na splátku dlužných alimentů, Klára sice dlouho odmítá, ale nakonec mu peníze, ušetřené na koupi vily, půjčí (de facto daruje, neboť Otec vzápětí zemře<sup>2</sup>). Vzápětí změní zásadně svůj postoj k Ericce, přijme ji do rodiny takřka s otevřenou náručí, odmítne nadále být služkou Paní domácí a svou nově nabytou nezávislost na snu o vile demonstruje rozštípaním luxusního křesla Chippendale, které jí Paní domácí darovala. V závěrečném monologu pak Klára, v jejímž životě vztahy s muži evidentně nikdy nebyly tématem, připustí i ochotu přece jen si vzít svého tragikomicky vytrvalého nápadníka, funebráka Karla.

Na rozdíl od většiny postav Nedošinské je tedy Klára „postavou s obloukem“, své představitelce má poskytnout prostor k vnitřní proměně. Souvisí to pochopitelně i s dobově preferovanou tematikou a postoji. Bezelstně plebejský pragmatismus spojený s naivně jednoduchými představami o společenském vzestupu sice získává Kláře porozumění publika, nesmí však být adorován – Klára musí zákonitě nahlédnout omezenost

<sup>2</sup> Tady Hubač už hranice pravděpodobného v realistické hře napíná skutečně na doraz – na straně 81 rozmnoženiny *Domu na nebesích* (DILIA 1980) odchází dojatý Otec s penězi, kdežto o devět stran nepřerušovaného dialogu později přichází Květa sdělit, že Otec při pokusu o sex s ní dostal infarkt.

svého životního kréda. Hubačova konverzační komedie se tak postupně překlápá do morality kritizující egoismus a přehnanou fixaci na hmotné statky, která Kláru odcizuje jejímu okolí.

Záměrná koženost předchozí věty odpovídá oblíbeným floskulím dobové kritiky. Zrcadlí také paradox ambiciózní části „povolené“ dramatiky sedmdesátých a počátku osmdesátých let minulého století. Jelikož je vyloučena systémová kritika, nezbyvá než postihovat etickou otupělost doby na případech individuálního sobectví a egoismu. Tím lze ale zároveň nechtěně posilovat panující ideologii: celek je v pořádku, problematičtí jsou pouze „změšťáčtělí“ jednotlivci. Hubač ovšem v tomto paradoxu nevězí, jeho moralistní osten je velmi subtilní a bez obecnějších ambicí. Klářino „bloudění“ nemá odkazovat k ničemu obecnějšímu, slouží toliko k tomu, aby hrdinka na konci bloudit přestala a „pochopila“. Což neplatí pouze o Kláře – nakonec všechny postavy hry (s výjimkou Paní domácí) jsou buď sympatické od počátku, nebo se jejich pozitivnost a sympatičnost vyjeví postupně.

**ty budeš šťastný, Fando, když mně se to nepovedlo** Zmiňovaná snaha o závěrečnou katarzní proměnu u postavy, která by se ovšem měla divákům jevit od počátku jako morálně neproblematičká a hodná soucitu a sympatií, však nese nezáměrné plody: značné úsilí Hubač (a v premiérové inscenaci i Bohdalová) směřuje k tomu, aby se nám jako „roztomile svérázné“ jevilo jednání, které má přítom místy dost odpudivé rysy. Klára – jak setrvale deklaruje – oběto-

vala značnou část svého života péči o mladšího bratra Fandu. Na oplátku od něj ovšem leccos očekává. Třeba že ji bude bezvýhradně naslouchat, co se týče volby životních partnerek.

**Fanda:** Řekni, co ti ještě vadí a já to zařídím. Aby se ti líbila.

**Klára:** To bys jí musel nejdřív zabít. Pak by se mi možná líbila.

**Fanda:** To neříkej, Kláro. Já ji mám rád.

**Klára:** Růžičkovou jsi měl taky rád a byla to obluda. O té vdově z Děčína ani nemluvíš. Ty máš rád každou, která chodí po dvou a zrovna tě nebije. Nebejt mě, tak už jsi byl třikrát rozvedený a platil jsi na deset dětí a sedni si! Stojíš tady jako truchlící pozůstalý!

Stejně tak předpokládá, že splní její představy o svém kariéřním vzestupu.

*„Fando, já už mám jen tebe. Ty jsi jediný z naší rodiny, který za něco stojí. /.../ Ty jsi z nás nejlepší a nejhodnější. Proto musíš nahoru. Někdo už tu smůlu musí konečně protrhnout. /.../ Když je ti čtyřicet, máš zrasovaný nohy a žiješ jen s rukou na záchranný brzdy, to už toho moc nevymyslíš. To už můžeš všechno, co jsi od života chtěl, chtít jen pro toho druhého. Ty budeš šťastný, Fando, když mně se to nepovedlo.“*

Neprůbojný Fanda s ní tuto hru snaživě hraje: *„Můžeš klidně říct: Fanda to jednou někam dotáhne. Ona si na to potrpí. Nechala mi udělat horoskop, když jsem byl ještě malý, víš, a tam bylo napsáno, taková pitomost, že jsem rozený vůdce lidu. Od té doby mě honí.“*

Společnou hru však zborší, když Fanda trvá na vztahu s vytoženou Erikou navzdory Klářině

odmítnutí: *„Kláro, ty všechno dokážeš. Udělej něco, abys měla Eriku ráda. Já už nikdy takové děvče nenajdu. Já už bych se asi neoženil. Tobě by to asi nevadilo. Ale chlap bez ženský, to je úplná nula.“*

Klára ale nechce „udělat něco, aby Eriku měla ráda“. Erika má v jejích očích tři zásadní nedostatky: je to ještě studentka (nepracuje!), seznámili se s Fandou na psychiatrii (je to blázen!) a především – byla znásilněná. To je v Klářiných očích okolnost nejvíc přitěžující.

**Klára:** Tobě nevadí, že byla znásilněná?

**Fanda:** Za to přece nemůže.

**Klára:** A kdo za to může? Po ulicích chodí tisíce holek a znásilnějí akorát tuhleto. To ti není divný? Že si před cizími lidmi vyhrnuje sukne až nad hlavu, to ti taky nevadí?

Argument s vyhrnutím sukne je silně podpásový – tu sukni si Erika vyhmula v zoufalství poté, co ji Klára agresivně vytýkala, že chodí v dlouhých šatech. Ale dialog graduje do ještě absurdnějších poloh.

**Klára:** Víš, co taková bláznivá holka může udělat? Ta tě může z pouhé zvědavosti v noci podřezat. A co pak?

**Fanda:** To by Erika neudělala. Je hrozně citlivá. V jednom filmu zastřelili psa a ona týden nespala.

**Klára:** Jak dlouho byla v tom blázcinci?

**Fanda:** Tři měsíce. Dochází jen ambulatně.

**Klára:** Takže nestuduje.

---

*Jiří Hubač: Dům na nebesích, režie Václav Hudeček, Divadlo na Vinohradech, 1980. Miloš Kopecký (Otec) a Jiřina Bohdalová (Klára)*

**Fanda:** Teď zrovna ne. Nemysli si, Kláro. Tam jsou normální inteligentní lidi. Erika říká, že se někdy člověk musí zbláznit, aby mohl vůbec žít. Aby udržel rovnováhu.

**Klára:** Takže nedělá a nestuduje. A ty ji budeš žít. Pro ostudu celému městu. Co si myslíš, že asi tak budu říkat, až se zeptají, co dělá? Že udržuje

rovnováhu. Tak to ne, Fando. Všechno už v naší rodině bylo. I jedna vražedkyně. Ale cvoka jsme ještě neměli. Tak hluboko jsme ještě neklesli. Dědeček všechno propil, ale poctivě pracoval. V naší rodině každý pracoval. A ty, ty si přivedeš šílenou holku, která celé dny leží ve vaně a potom z dlouhé chvíle někoho ubodá. Tak to ne, Fando.

Rozsáhlost zvolených ukázek má dvojitý účel. Za prvé názorně ukázat doslovný verbalismus Hubačovy hry, v níž na sebe postavy vše sdělí samy, bez podtextu a bez postupného rozkrývání jejich skutečných motivací. Za druhé pak ukázat, že při jemné změně optiky se Klára může snadno jevit jako mcdonaghovsky

PHOTO MARTIN POŠ



groteskně obudný portrét ženy, která autoritativně dusí celou rodinu tím, jak se pro ni takzvaně obětuje.

Tomu koneckonců nahrává i další Klářino jednání: rozšíří o Erice nepravdivou zvěst, že spí v noci nahá, a poskytne s touto informací elektrikáři Cardovi, řemeslnickému playboyovi (ztělesněné klíše pornofilmů, pouze v socialisticky uhlazené žoviální verzi) klíče od domu. Těžko to brát jinak než jako výzvu k dalšímu znásilnění. Carda má v sobě naštěstí více mravnosti než Klára a možnost nevyužije, do Eričiny ložnice se v noci vloupe pouze milostný outsider Karel, který by si takzvaně „vystačil s pohledem“ – Erika se ovšem vzbudí a spustí povyk, který skončí tím, že Karel rozbije drahou vázu. Karlovi vše projde s omluvou, zato Eriku chce Klára okamžitě vyhodit z domu. Tady z dnešního pohledu člověku až trnou zuby, co všechno je autor schopen rámovat jako nevhodné, ale v zásadě pochopitelné slabůstky.

**já jsem tě měla ráda, jenomže jsem o tom nevěděla** Ve studii o českém normalizačním dramatu pro Divadelní revue shrnují Pavel Janoušek a Libor Vodička obsah *Domu na nebesích* takto: „*Stárnoucí a osamělá Klára, tato typická «žena z lidu», se vzdala vlastního štěstí ve prospěch bližních, především pak mladšího bratra. Všechnu svou nemalou životní energii vkládá do snu o vlastnictví domu, v němž žijí, aniž by si přitom uvědomovala, že nekriticky projektuje vlastní vize do života jiných. Katarzi*



Jiří Hubač: *Dům na nebesích*, režie Karel Brynda, Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava, 1982. Milena Asmanová (Klára), Miroslav Horák (Otec) a Monika Hálová (Květa)

FOTO JOSEF HRADIL

*přináší moment, kdy si uvědomí svou situaci a vnitřní prázdnotu svého života a rozhodne se jednat jinak.*

Ale kdy k tomu momentu přesně dojde? Hubač situuje vnitřní zlom postavy do dialogu s Otcem, který Kláru přijde požádat o peníze – dluží alimenty za pět let a hrozí mu soud. Klára sice vytrvale odmítá („*Já ti je nedám! Nedám!*

*Viš, kolik já musím odtahat bas, než vydělám stovku? /.../ Kristepane, já vás nenávím. Tuhle rodinu odepisuju. Kluk v blázinci, táta v kriminále! Vezmu si Karla a vy třeba chcipte, oba dohromady.”), ale když pochopí, že Otcí opravdu nikdo jiný než ona nepůjčí a jediná další varianta je vězení, peníze ušetřené na koupi vily mu opravdu dá.<sup>3</sup>*

Je to ale moment, kdy Klára odhodí své sobectví a „*uvědomí si vnitřní prázdnotu svého života*“? Nebo je její jednání stále především motivováno strachem z miněni okolí, z toho, jak by uvěznění Otce ještě více pošpinilo rodinnou pověst? Zásadní věta ve chvíli, kdy dává Otcí peníze, ostatně zní „*Naše rodina nikomu dlužna nic nebude.*“

Od této chvíle se ovšem na jevišti vyskytuje zcela jiná Klára, žena, která „*pochopila a zmoudřela*“. I to je nám předvedeno mimořádně názorně.

**Klára:** Takhle byste neměla mluvit. Erika je Fandovo děvče.

**Paní domácí:** Promiň, to jsem nevěděla. Před půlhodinou jsi říkala, že ji vyhodíš.

<sup>3</sup> Eva Šormová ve své studii *O divadelních hrách Jiřího Hubače* pro samizdatový časopis *O divadle* píše: „*Motiv peněžní pomoci, jako výraz velkorysosti a obětavého přátelství, je nápadně akcentován ve všech Hubačových hrách. Ve Staré dobré kapele Bedar uhradí ze svých úspor pobyt bývalých spolužáků v drahém hotelu, v Generálce chudá Josefína obětuje peníze, aby potěšila Napoleona slavnostní večeří. Nejsou však takové důkazy nápadně poplatné současné podobě lidských vztahů?*“



*Jiří Hubač: Dům na nebesích, režie Stanislav Kopecký, Jihočeské divadlo České Budějovice, 1981. Věra Krpálková (Klára)*

FOTO ARCHIV

**Klára:** To bylo před půlhodinou. Někdy člověk za půl hodiny pochopí víc, než za celý život.

**Klára:** Nejsem vaše přítelkyně.  
**Paní domácí:** Jak to myslíš?

**Klára:** Jak to povídám. Vaše přítelkyně nejsem a nikdy jsem nebyla.

**Paní domácí:** /po chvíli/ To jsi pochopila až teď?

**Klára:** To vím dávno. Nikdy jsem vám to ale nedokázala říct.

**Paní domácí:** Zřejmě ti to vyhovovalo.

**Klára:** O nic miň než vám.

a

**Erika:** Jste hrozně hodná. Byla jsem hrozně nešťastná, že mě nemáte ráda.

**Klára:** Já jsem tě měla ráda, od první chvíle, jenomže jsem o tom nevěděla. Někdy mi to chvíli trvá, než sama sebe pochopím.

Ideologie dějového závěru je jasná – přes všechno morousovství, svéráznost i necitlivost jsou lidé v jádru dobří a nemohou si udělat nic takového, co by nešlo překonat pochopením, smířením a odpuštěním.

**z každé maličkosti se radovat** Druhá Hubačova původní divadelní hra<sup>4</sup>, *Stará dobrá kapela* (1984), kterou napsal pro činohru Národního divadla na základě svého scénáře k ceněné televizní inscenaci *Nezralé maliny*, má s *Domem na nebesích* – přes odlišnost základní

<sup>4</sup> *Dům na nebesích* byl první Hubačovou původní hrou, před ním ale pro Divadlo na Vinohradech napsal dramaturg Clavellova *Krále Krysy* (1974) a Hemingwayova *Komu zvoní hrana* (1977).

situace – mnoho společného. Mezi někdejšími nejlepšími gymnaziálními přáteli Šanou a Pindasem leží přes padesát let stín: společná láska k Marušce Kurandové, kterou Šána nezískal (jak se domnívá) kvůli Pindasově pomluvě. Na abiturientském sjezdu po padesáti letech se Šána stále chová k Pindasovi arogantně, žlučovitě a zatrpkle, což se Pindas snaží dlouho pokorně snášet, nakonec ale začne oplácet zlé zlým. Pak ovšem dorazí nečekaná zpráva o tom, že Maruška nepřijede, protože krátce před sjezdem zemřela. Tato tragická rána Šanu promění: v záchvatu náhlého zoufalství přizná Pindasovi hořkou bilanci svého promarněného života i skutečnost, že jejich někdejší kamarádství bylo to nejhezčí, co v životě zažil. Hra končí dojatým smířením i restaurací někdejšího přátelství.

Šanova náhlá proměna i nečekaně idylický happyend po předchozích konfliktech stavbu *Domu na nebesích* silně připomínají. I ve *Staré dobré kapele* vše končí obecným smířením a pochopením a čtyřčlenná abiturientská kapela na konci „hraje jako zamlada“<sup>5</sup>. Laskavá filosofie smutečního řečníka Ády, který neustále připomíná zbytečnost veškerých hádek a kon-

<sup>5</sup> Eva Šormová ve své již citované studii: „Dalším úskalím je přebujelá sentimentalita. Line se z postav, z jejich vzájemných vztahů, ze vzpomínek na idealizované mládí, z mytizovaného symbolu kapely i z autorova soucitivého přístupu k postavám, poznamenaném bezmeznou tolerancí, omlouvavým chápáním a citlivostí. Nic proti úsilí o harmonii, ale v Hubačově podání se k ní dospívá podivuhodně snadno.“

fliktů tváří v tvář konečnosti lidské existence<sup>6</sup>, je až doslovnou analogií postojů funebra Karla v Domu na nebesích. Pár bonvivána Ády a jeho despotické manželky Hermíny pak vypadá vysloveně tak, jako by si rozdělili Klářiny hlavní povahové rysy. Áda přebírá její upovídané gesto, v němž je pro každou situaci analogie v historce, pokleslou variantu „pábitelství“, odvar z Haška i Hrabala. Hermína pak kopíruje Klářinu despotickou povahu, která pro veškeré rozkazování Ádovi nachází omluvu v tom, že to „dělá z lásky“. A skutečně se i zde na konci ukáže, že Áda a Hermína se intenzivně milují, nedovedou se opustit a veškeré stížnosti, které jeden na druhého před okolím pronáší, tento fakt jen chabě maskují.

Pavel Trenský poznamenal výstižně k *Staré dobré kapele* v roce 1990 v rozhovoru pro tento časopis<sup>7</sup>: „Zmínil jsem se tu o hrůzné tezovitosti her předních dramatiků. Ale málokdo by popíral, že jejich hry, byť jinotajné, odrážejí zkušenost posledních desetiletí. Vezměte si proti tomu Hubačovu Starou dobrou kapelu. Hra je postavena konvenčně na struktuře shledání po letech, je o sjezdu bývalých spolužáků. Tato struktura je v literatuře velmi oblíbená, poněvadž dává autorovi možnost postavit do

<sup>6</sup> „Z každé maličkosti se radovat. Všechno, co prožiješ, je poprvé a naposledy. Já kouknu z okna a už se raduju. Vidím věci, které jsem nikdy dřív neviděl. Člověk začne chápat život, teprve když mu smrt sedí za krkem...“

<sup>7</sup> Rozhovor vedený Jitkou Sloupovou se jmenoval *O českém divadle z odstupu* (SAD 3/1990).

*kontrastu minulost s přítomností, sledovat jednotlivé osudy a případně vybudovat analyticky napětí, za pomoci motivu tajemství. Generace let dvacátých, kterou Hubač předvádí, je snad tou politickými událostmi nejpoznamenanejší generací v českých dějinách. Autor se však s výjimkou několika vět této tematiky vůbec nedotkne. Životy hrdinů jako by se odehrávaly v historickém vzduchoprázdnu. Hlavní konflikt se točí kolem zhrzené lásky a soupeření mezi dvěma spolužáky, k němuž došlo před čtyřiceti lety. Když jsem se díval na záznam brilantních výkonů herců Národního divadla, tak mně jich bylo líto za to, že po léta neměli přístup k hrám daleko hodnotnějším.“*

Podobné historické vzduchoprázdno charakterizuje i *Dům na nebesích* – a to zejména v postavě Paní domácí. Hubač se ve snaze ospravedlnit Klářin sen uchýlil k situaci, která připomíná prvorepublikový sociální román – sedřená proletářka posluhuje měšťanské paničce v touze po tom, že ji na oplátku bude nabídnut alespoň drobný společenský vzestup. Hubačova hra však byla napsána jako „hra ze současnosti“ roku 1980, po více než třiceti letech socialistického rovnostářství! Paní domácí v jedné replice zmíní, že je jí padesát dva let: v únoru 1948 ji tedy muselo být dvacet. A přesto po absolvování konzervatoře nikdy nepracovala, živili ji (evidentně luxusně) rodiče a posléze manžel architekt, jejímu otci, který byl prvorepublikový stavitel, byla vila i po komunistickém převratu ponechána a mohli si nadále dovolit Klářinu matku jako služku. Manžel Paní domácí po

roce 1968 emigroval a působí jako architekt ve Švýcarsku – ani poté nedošlo k zabavení vily a Paní domácí dostává od něj ze Švýcarska stále dost peněz, aby mohla žít v bezpracném dostatku. Těžko si lze představit, že by si potomek prvorepublikové elity mohl udržet po více než třicet let komunistického režimu stále svůj někdejší životní styl bez výrazného stranického angažmá. Této problematice se ovšem Hubač velmi pečlivě vyhne. Vít Kofínek ve své studii o normalizační dramatičce psané pro Divadlo na Vinohradech trefně konstatuje: „V postavě staré Paní domácí lze spatřovat přímo úlitbu režimu a oficiální ideologii, obraz vykořisťující prvorepublikové buržoazie. Pozoruhodné je, že tuto úlitbu ale Hubačovi oficiální místa i ideologicky nejzaujatější recenzenti vyčtou.“ Možná to ovšem až tak pozoruhodné není – možná se tato úlitba i jimjevila jako příliš nelogická, nešikovná a vzbuzující nepatřičné otázky.

**cestou necestou vede své postavy k nápravě** Už dvakrát zde citovanou studii *K divadelním hrám Jiřího Hubače* uzavírá Eva Šormová slovy: „Nelze poctivě říci, že by některá z Hubačových her českou dramaturgiu významně obohatila, nebo dokonce přispěla k její obnově. Spíše rozmnožují současnou produkci v oné tematické oblasti, kterou se beztak zabývá převážně: opatrné a dílčí zobrazení člověka v jeho soukromí a osobních vztazích. Něčím se však Hubač přece jen od běžného přístupu odlišuje. Má nápadně idylizující tendenci a zvýšenou snahu o harmonické vyznění. Cestou necestou vede

*své postavy k pochopení kladných stránek života, k revizi mravně pochybných postojů, a posléze k nápravě. Ovšem i těch skrovných a dosti banálních hodnot dosahují Hubačovi hrdinové příliš snadno a bezbolestně. Laskavě chápavý a smílivý idylík zjevně nedramatického založení se vyhýbá konfliktům a zápasům. V normálně rozvrstvené dramatické tvorbě by Hubačovy hry patrně zaujaly místo někde na okraji, v oboru nepříliš náročných zábav. Současný stav naší dramatiky je však posunuje jinam, než kam patří, mnohem blíže ke středu. Je to vidět i z toho, jak často jsou uváděny a jakou pozornost jim věnuje kritika – a konec konců i my.“*

K těmto slovům je dnes těžko co dodat, v tomto ohledu si Hubačovy hry o žádné revidující „druhé čtení“ neříkají. Snad jen snaha o harmonii „navzdory všemu“ působí s odstupem ještě bolavěji a násilněji. Zároveň skutečnost, že Hubačovy nenáročně libivé komedie (Jindřich Černý *Starou dobrou kapelu* v textu pro samizdatový časopis *O divadle* výstižně charakterizuje jako „lidovku pro širší publikum“) vznikly na objednávku dvou teoreticky nejpřednějších českých činoherních scén, vzbuzuje palčivou otázku po mechanismech, kterými je v dramaturgickém diskursu legitimizován bulvární okraj coby „kvalitní mainstream“. Jinými slovy – jak se v dané době obecně sdílený pokles měřítek reprodukuje z centra na oblast. To už je ovšem téma spíše pro sociologa umění než dramaturga.

e Jitka Šotkovská



#### **TÉMA: IBSEN, NORSKO, SEVER**

Vojtěch Voska: Když Gregers sere mramor (Divoká kachna ve Švandově divadle a Národním divadle Brno) / 5

Jakub Škorpil: Powerplay v Holmenkollenu (Bodóova pražská Heda Gablerová) / 12

Jan Šotkovský: Paní z bazénu (Paní z moře v Londýně) / 17

Z provinční podoby divadlem výrazně esteticky poučeným (rozhovor s ředitelem norského Národního divadla Kristianem Seltunem) / 27

Karolína Stehlíková: Kdo jsem já a kdo je ten druhý (podoby současné norské dramatiky) / 37

Ester Žantovská: Zpěvy z nevědomí (Faidra /Zatmění/ v brněnské Redutě) / 41

#### **PROKLETÍ RÝNA**

Ester Žantovská: Ideální dávka intenzity (Prokletí domu Mannových a Tohle se stalo! spolku JEDL) / 48

Klára Madunická: Neradostná správa o stave světa (pražské Zlato Rýna) / 55

#### **PORTRÉTY**

Jakub Škorpil: Pózy, gesta, pohledy (herecký portrét Pavly Beretové) / 63

#### **DAVID HARE: GRÁCIE / 71**

Jan Šotkovský: Pro ostudu celému městu (Dům na nebesích) / 132

Osm metrů mezi sloupy (rozhovor s Karlem Kolářkem, vedoucím umělecko-technického provozu Činoherního klubu) / 140

#### **summary / 151**

*Na obálce je fotografie Barbory Bachmanové z inscenace Faidra (Zatmění), na straně tři pak Brendan Cowel a Alicia Iskander v inscenaci Paní z moře (foto Johan Persson).*

JAN SOTKOVSKÝ

## PRO OSTUDU CELÉMU MĚSTU

### DŮM NA NEBESÍCH

Většina her pojednáváných doposud v tomto seriálu je stabilní součástí českého divadelního repertoáru. Výmluvné jsou však i popularity krátkodobé a hry, které „tančily jedno léto“. *Dům na nebesích* Jiřího Hubače patří k těm druhým: se čtrnácti profesionálními inscenacemi je hned po *Silvestru* Jana Jílka druhou nejúspěšnější původní českou hrou normalizačního období. Z těch čtrnácti inscenací se jich ovšem třináct odehrálo mezi lety 1980–1983, popularita *Domu na nebesích* byla tudíž krátká, ale intenzivní. Platí to pro jeviště profesionální – na amatérských probíhala vlna *Domů* po celá osmdesátá léta a vytrvala až do devadesátých.)

Důvody této popularity jsou vcelku nasnadě. Hubač svou hru koncipoval jako – pro danou dobu atypicky – *star vehicle*, tedy psanou jako příznanou exhibici představitelky titulní role.<sup>1</sup>

Onen působivý part je navíc pro ženu ve věku 45–55 let, v kteréžto kategorii nikdy nebyl přebytek atraktivních textů. K tomu dodejme, že Hubač *Dům na nebesích* napsal ve vděčném žánru „slzavé komedie“ mísící vtipy a bonmoty brotkané dialogy se sentimentalizujícím pří-

Tou byla Jiřina Bohdalová, která dlouhých pět let před premiérou *Domu na nebesích* v mateřském Divadle na Vinohradech nenazkoušela žádnou inscenaci a text si u Hubače v zásadě obíednala sama.



Jiří Hubač: *Dům na nebesích*, režie Václav Hudeček, Divadlo na Vinohradech, 1980, Jiřina Bohdalová (Klára) a Jaromír Hanzlík (Fanda)

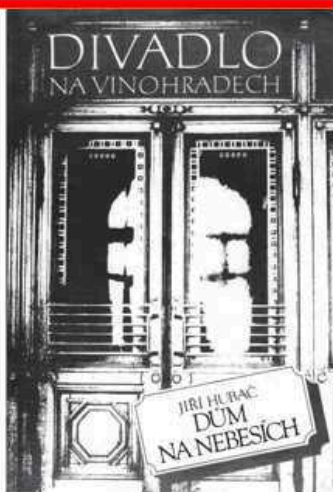
FOTO MARTIN POŠ

během o „obratu“ a „polepšení“. Komorní, na realizaci nenáročná a v zásadě realistická hra pro nevelký počet postav, kde všechny role jsou takzvaně herecky vděčné (výrazné, interpretačně efektní a s jasným komickým potenciálem, přitom potenciálně dojemné), navíc s rovnocennými příležitostmi pro herce i herečky: není divu, že *Dům na nebesích*, ještě podpořen faktem, že měl svou českou premiéru v prestižním pražském divadle s televizní a filmovou hvězdou v hlavní roli, se „rozběhl po vlastech českých“.

Zároveň mě opětovná četba hry a zhlédnutí televizního záznamu Hudečkovy vinohradské inscenace utvrdily v tom, že má smysl zvážít, které z ingrediencí úspěchu *Domu* u českého publika jsou obecnější a nadčasové – a které vyplynuly ze specifické logiky konkrétní dějinné chvíle.

**hubatost, mazanost a vitalita** Pokud je *Dům na nebesích* koncipován jako prostor pro hereckou exhibici, co konkrétně představitelce Kláry Zárubecké nabízí? V jádru je to role výřečně plebejky, která často „rychleji mluví,

než myslí" a je budována na schématu „drsná slupka – zlaté srdce“. Tento osvědčený komediální typ dominantní, leč v jádru laskavé hospodyně má v české dramatické kultuře bohatou tradici: člověku se okamžitě vybaví všechny y rázné a zároveň měkkosrdcaté matky Antonie Nedošinské. Pokud ostatně čteme v hesle o Nedošinské v *České divadelní encyklopedii* že „její herecký projev charakterizovaly bodrost, dobrosrdečnost, bezprostřednost, smělost, výřečnost až hubatost, mazanost a vitalita“, sme prostředkům, kterými Hubač tvaruje svou Kláru, vlastně dost blízko. Tato výřečná žena se počítá na počátku hry hned v dvojí kritické situaci. První způsobí příjezd Otce (jméno ve hře nemá), celoživotního sukničkáře s množstvím nemanželských dětí, zpěváka blíže neurčeného estrádního uskupení, který rodné (rovněž blíže neurčené) město navštíví se svou novou milenkou Květou. Bude tedy – nahliženo Klářinou maoměstskou „co by tomu řekli lidi“ optikou – dělat ostudu. Podstatně hůře ovšem Klára nese situaci druhou: její mladší bratr Fanda, o něhož se starala de facto mateřským způsobem, jí představí svou novou lásku Eriku, kterou si chce vzít. Erika se ovšem Kláře v roli potenciální Fandovy manželky jeví jako zcela nepřijatelná a rozhodne se sérii intrik vztah narušit. Vnímá totiž Eričin vstup do jejich světa jako ohrožení svého zásadního životního cíle. Tím je koupě vily, v jejímž suterénním bytu Klára s Fandou žijí a jehož majitelce (ve hře zvané Paní domácí) posluhovala už jejich matka a Klára jí de facto posluhuje taky. Paní domácí má ovšem ve Svě-



Titulní strana programu prvního uvedení v Divadle na Vinohradech, Joska Skalník, 1980. FOTO ANOVI

carsku manžela, za nímž se hodlá odstěhovat a předtím vilu prodá Kláře. Postupně tak před námi vzniká portrét vlastně dosti chmurný – osamělá žena bez vztahových vyhlídek, která žije v neustálém strachu ze soudu okolí. („Celý život pořád něco zachraňuju. Ucpávám díry a pořád se potápíme. Dřív jako mezek a co z toho máme? Suterénní byt a z ostudy kabát. Děda se upil, streida oběsil, táta je ničema. Já už nemám

silu stydět se ještě za někoho dalšího. Hergot vždyť já už bych taky chtěla jednou vyjít mezi lidi se zvednutou hlavou, abych se nemusela bát, odkud ta rána zase přileť.“) Nakonec však dojde ke Klářinu „prozíření“ – když za ní přijde Otec prosit o půjčku vysoké sumy na splátku dlužných alimentů, Klára sice dlouho odmítá, ale nakonec mu peníze, ušetřené na koupě vily, půjčí (de facto daruje, neboť Otec vzápětí zemře<sup>2</sup>). Vzápětí změní zásadně svůj postoj k Erice, přijme ji do rodiny takřka s otevřenou náručí, odmítne nadále být služkou Paní domácí a svou nově nabytou nezávislost na snu o vile demonstruje rozštipáním luxusního křesla Chippendale, které jí Paní domácí darovala. V závěrečném monologu pak Klára, v jejímž životě vztahy s muži evidentně nikdy nebyly tématem připuštění i ochotu přece jen si vzít svého tragikomicky vytrvalého nápadníka, funebráka Karla.

Na rozdíl od většiny postav Nedošinské je tedy Klára „postavou s obloukem“, své představitelce má poskytnout prostor k vnitřní proměně. Souvis to pochopitelně i s dobově preferovanou tematikou a postoji. Bezelstně plebejský pragmatismus spojený s naivně jednoduchými představami o společenském vzestupu sice získává Kláře porozumění publika, nesmí však být adorován – Klára musí zákonitě nahlédnout omezenos

<sup>2</sup> Tady Hubač už hranice pravděpodobného v realistické hře napíná skutečně na doraz – na straně 81 rozmnoženiny *Domu na nebesích* (DILIA 1980) odchází dojatý Otec s penězi, kdežto o devět stran nepřerušovaného dialogu později přichází Květa sdělit, že Otec při pokusu o sex s ní dostal infarkt.

svého životního kréda. Hubačova konverzační komedie se tak postupně překlápí do morality kritizující egoismus a přehnanou fixaci na hmotné statky, která Kláru odcizuje jejímu okolí.

Záměrná koženost předchozí věty odpovídá oblíbeným floskulím dobové kritiky. Zrcadlí také paradox ambiciózní části „povolené“ dramatiky sedmdesátých a počátku osmdesátých let minulého století. Jelikož je vyloučena systémová kritika, nezbyvá než postihovat etickou otupělost doby na případech individuálního sobectví a egoismu. Tím lze ale zároveň nechtěně posílovat panující ideologii: celek je v pořádku, problematičtí jsou pouze „změšfáčtělí“ jednotlivci. Hubač ovšem v tomto paradoxu nevězí, jeho moralistní osten je velmi subtilní a bez obecnějších ambicí. Klářino „bloudění“ nemá odkazovat k ničemu obecnějšímu, slouží toliko k tomu, aby hrůzka na konci bloudit přestala a „pochopila“. Což neplatí pouze o Kláře – nakonec všechny postavy hry (s výjimkou Paní domácí) jsou buď sympatické od počátku, nebo se jejich pozitivnost a sympatičnost vyvíjí postupně.

**ty budeš šťastný, Fando, když mně se to nepovedlo** Zmiřovaná snaha o závěrečnou katarzní proměnu u postavy, která by se ovšem měla divákům jevit od počátku jako morálně neproblematičká a hodná soucitu a sympatií, však nese nezáměrné plody: značné úsilí Hubač (a v premiérové inscenaci i Bohdalová) směřuje k tomu, aby se nám jako „roztomile svérázné“ evilo jednání, které má přitom místy dost odpovídavě rvsv. Klára – iak setrvala deklaruje – oběto-

vala značnou část svého života péči o mladšího bratra Fandu. Na oplátku od něj ovšem leccos očekává. Třeba že ji bude bezvýhradně naslouchat, co se týče volby životních partnerů.

**Fanda:** Řekni, co ti ještě vadí a já to zařídím. Aby se ti líbila.

**Klára:** To bys ji musel nejdřív zabít. Pak by se mi možná líbila.

**Fanda:** To neříkej, Kláro. Já ji mám rád.

**Klára:** Růžičkovou jsi měl taky rád a byla to obluda. O té vdově z Děčína ani nemluvíš. Ty máš rád každou, která chodí po dvou a zrovna tě nebije. Nebejt mě, tak už jsi byl třikrát rozvedený a platil jsi na deset dětí a sedni si! Stojíš tady jako truchlící pozůstalý!

Stejně tak předpokládá, že splní její představy o svém kanémím vzestupu.

*„Fando, já už mám jen tebe. Ty jsi jediný z naší rodiny, který za něco stojí. /.../ Ty jsi z nás nejlepší a nejhodnější. Proto musíš nahoru. Někdo už tu smůlu musí konečně protrhnout. /.../ Když je ti čtyřicet, máš zrasované nohy a žiješ jen s rukou na záchranný brzdě, to už toho moc nevymyslíš. To už můžeš všechno, co jsi od života chtěl, chtít jen pro toho druhého. Ty budeš šťastný, Fando, když mně se to nepovedlo.“*

Neprůbojný Fanda s ní tuto hru snaživě hraje: *„Můžeš klidně říct: Fanda to jednou někam dotáhne. Ona si na to potrpí. Nechala mi udělat horoskop, když jsem byl ještě malý, víš, a tam bylo napsáno, taková pitomost, že jsem rozený vůdce lidu. Od té doby mě honí.“*

Společnou hru však zhortí, když Fanda trvá na vztahu s vytoučenou Erikou navzdor Klářině

odmítnutí: *„Kláro, ty všechno dokážeš. Uděle něco, abys měla Eriku ráda. Já už nikdy takové děvče nenajdu. Já už bych se asi neoženil. Tobě by to asi nevadilo. Ale chlap bez ženský, to je úplná nula.“*

Klára ale nechce „udělat něco, aby Eriku měla ráda“, Erika má v jejích očích tři zásadní nedostatky: je to ještě studentka (nepracuje!), seznámili se s Fandou na psychiatrii (je to blázen!) a především – byla znásilněná. To je v Klářiných očích okolnost nejvíc přitěžující.

**Klára:** Tobě nevadí, že byla znásilněná?

**Fanda:** Za to přece nemůže.

**Klára:** A kdo za to může? Po ulicích chodí tisíce holek a znásilnějí akorát tuhle. To ti není divný? Že si před cizími lidmi vyhnuje sukne až nad hlavu, to ti taky nevadí?

Argument s vyhrnutím sukne je silně podpásový – tu sukni si Erika vyhnula v zoufalství poté, co ji Klára agresivně vytýkala, že chodí v dlouhých šatech. Ale dialog graduje do ještě absurdnějších poloh.

**Klára:** Víš, co taková bláznivá holka může udělat? Ta tě může z pouhé zvědavosti v noci podřezat. A co pak?

**Fanda:** To by Erika neudělala. Je hrozně citlivá. V jednom filmu zastřelili psa a ona týden nespala.

**Klára:** Jak dlouho byla v tom blázninci?

**Fanda:** Tři měsíce. Dochází jen ambulantly.

**Klára:** Takže nestuduje.

Jiří Hubač: *Dům na nebesích*, režie Václav Hu-  
deček, *Divadlo na Vinohradech*, 1980. Miloš  
Kopecký (*Otec*) a Jiřina Bohdalová (*Klára*)

**Fanda:** Teď zrovna ne. Nemysli si, Kláro. Tam jsou normální inteligentní lidi. Erika říká, že se někdy člověk musí zbláznit, aby mohl vůbec žít. Aby udržel rovnováhu.

**Klára:** Takže nedělá a nestuduje. A ty ji budeš žít. Pro ostudu celému městu. Co si myslíš, že asi tak budu říkat, až se zeptají, co dělá? Že udržuje

rovnováhu. Tak to ne, Fando. Všechno už v naší rodině bylo. I jedna vražedkyně. Ale cvoka jsme ještě neměli. Tak hluboko jsme ještě neklesli. Dědeček všechno propil, ale poctivě pracoval. V naší rodině každý pracoval. A ty, ty si přivedeš šilenou holku, která celé dny leží ve vaně a potom z dlouhé chvíle někoho ubodá. Tak to ne, Fando.

Rozsáhlost zvolených ukázek má dvojitý účel. Za prvé názorně ukázat doslovný verbalismus Hubačovy hry, v níž na sebe postavy vše sdělí samy, bez podtextu a bez postupného rozkrývání jejich skutečných motivací. Za druhé pak ukázat, že při jemné změně optiky se Klára může snadno jevit jako mcdonaghovský



proteskně obudný portrét ženy, která autitařivně dšú celou rodinu tím, jak se pro ní akzvané obětuje.

Tomu koneckonců nahrává i další Klářino ednání: rozšíří o Erice nepravdivou zvěst, že spí v noci nahá, a poskytne s touto informací elektrikáři Cardovi, femesnickému playboyovi ztělesněné klíše pornofilmů, pouze v socialisticky uhlazené žoviální verzi) klíče od domu. Těžko to brát jinak než jako výzvu k dalšímu znásilnění. Carda má v sobě naštěstí více mravnosti než Klára a možnost nevyužije, do Eričiny ložnice se v noci vloupe pouze milostný outsider Karel, který by si takzvané „vystačil s pohledem“ – Erika se ovšem vzbudí a spustí povyk, který skončí tím, že Karel rozbije drahou vázu. Karlovi vše projde s omluvou, zato Eriku chce Klára okamžitě vyhodit z domu. Tady z dnešního pohledu člověku až trnou zuby, co všechno je autor schopen rámovat jako nevhodné, ale v zásadě pochopitelně slabůstky.

**„já jsem tě měla ráda, jenomže jsem o tom nevěděla“** Ve studii o českém normalizačním dramatu pro Divadelní revue shrnují Pavel Janoušek a Libor Vodička obsah *Domu na nebesích* takto: „*Stároucí a osamělá Klára, tato typická „žena z lidu“, se vzdala vlastního štěstí ve prospěch bližních, především pak mladšího bratra. Všechnu svou nemalou životní energii vkládá do snu o vlastnictví domu, v němž žije, aniž by si přitom uvědomovala, že nekriticky projektuje vlastní víze do života jiných. Katarzi*



Jiří Hubač: *Dům na nebesích*, režie Karel Brynda, Divadlo Zdeňka Nejedlého Ostrava, 1982. Milena Asmanová (Klára), Miroslav Horák (Otec) a Monika Hálová (Květa)

FOTO JOSEF WINKEL

*přináší moment, kdy si uvědomí svou situaci a vnitřní prázdnotu svého života a rozhodne se jednat jinak.“*

Ale kdy k tomu momentu přesně dojde? Hubač situuje vnitřní zlom postavy do dialogu s Otcem, který Kláru přijde požádat o peníze – dluží alimenty za pět let a hrozí mu soud. Klára sice vytrvale odmítá („*Já ti je nedám! Nedám!*

*Viš, kolik já musím odtahat bas, než vydělám stovku? /.../ Kristepane, já vás nenávídím. Tuhle rodinu odepisuju. Kluk v blázinci, táta v kriminále! Vezmu si Karla a vy třeba chcipte, obe dohromady.“), ale když pochopí, že Otcí opravdu nikdo jiný než ona nepůči a jediná další varianta je vězení, peníze ušetřené na koupi vily mu opravdu dá.<sup>3</sup>*

Je to ale moment, kdy Klára odhodí své sobectví a „*uvědomí si vnitřní prázdnotu svého života“*? Nebo je její jednání stále především motivováno strachem z minění okolí, z toho, jak by uvěznění Otce ještě více pošpinilo rodinnou pověst? Zásadní věta ve chvíli, kdy dává Otcí peníze, ostatně zní „*Naše rodina nikomu dlužna nic nebude.“*

Od této chvíle se ovšem na jevišti vyskytuje zcela jiná Klára, žena, která „pochopila a zmoudřela“. I to je nám předvedeno mimořádně názorně.

**Klára:** Takhle byste neměla mluvit. Erika je Fandovo děvče.

**Paní domácí:** Promiň, to jsem nevěděla. Před půlhodinou jsi říkala, že ji vyhodíš.

<sup>3</sup> Eva Šormová ve své studii *O divadelních hrách Jiřího Hubače* pro samizdatový časopis *O divadle* píše: „*Motiv peněžní pomoci, jako výraz velkorysosti a obětavého přátelství, je nápadně akcentován ve všech Hubačových hrách. Ve Staré dobré kapele Bedar uhradí ze svých úspor pobyt bývalých spolužáků v drahém hotelu, v Generálce chudá Josefina obětuje peníze, aby potěšila Napoleona slavnostní večeří. Nejsou však takové důkazy nápadně poplatné současné podobě lidských vztahů?“*



Jiří Hubač: Dům na nebesích, režie Stanislav Kopecký, Jihočeské divadlo České Budějovice, 1981. Věra Kropáková (Klára)

FOTO ARCHIV

**Klára:** To bylo před půlhodinou. Někdy člověk za půl hodiny pochopí víc, než za celý život.

**Klára:** Nejsem vaše přítelkyně.

**Paní domácí:** Jak to myslíš?

**Klára:** Jak to povídám. Vaše přítelkyně nejsem a nikdy jsem nebyla.

**Paní domácí:** /po chvíli/ To jsi pochopila až teď?

**Klára:** To vím dávno. Nikdy jsem vám to ale nedokázala říct.

**Paní domácí:** Zřejmě ti to vyhovovalo.

**Klára:** O nic miň než vám.

a

**Erika:** Jste hrozně hodná. Byla jsem hrozně nešťastná, že mě nemáte ráda.

**Klára:** Já jsem tě měla ráda, od první chvíle, jenomže jsem o tom nevěděla. Někdy mi to chvíli rvá, než sama sebe pochopím.

Ideologie dějového závěru je jasná – přes všechno morousovství, svéráznost i necitlivost sou lidé v jádru dobří a nemohou si udělat nic takového, co by nešlo překonat pochopením, smířením a odpuštěním.

**Z každé maličkosti se radovat** Druhá Hubáčova původní divadelní hra<sup>4</sup>, *Stará dobrá kapela* (1984), kterou napsal pro činohru Národního divadla na základě svého scénáře k ceněné televizní inscenaci *Nezralé maliny*, má s *Domem na nebesích* – přes odlišnost základní

*Dům na nebesích* byl první Hubáčovou původní hrou, před ním ale pro Divadlo na Vinohradech napsal dramaturgie Clavellova *Krále Krysy* (1974) a Hemingwayova *Komu zvoni hrana* (1977).

situace – mnoho společného. Mezi někdejšími nejlepšími gymnaziálními přáteli Šanou a Pindasem leží přes padesát let stín: společná láska k Marušce Kurandové, kterou Šána nezískal (jak se domnívá) kvůli Pindasově pomluvě. Na abiturientském sjezdu po padesáti letech se Šána stále chová k Pindasovi arogantně, žlučovitě a zatrpklé, což se Pindas snaží dlouho pokorně snášet, nakonec ale začne oplácet zlé zlým. Pak ovšem dorazí nečekaná zpráva o tom, že Maruška nepřijede, protože krátce před sjezdem zemřela. Tato tragická rána Šanu promění: v záchvatu náhlého zoufalství přízná Pindasovi hořkou bilancí svého promarněného života i skutečnost, že jejich někdejší kamarádství bylo to nejhezčí, co v životě zažil. Hra končí dojatým smířením i restaurací někdejšího přátelství.

Šanova náhlá proměna i nečekaně idylický happyend po předchozích konfliktech stavbu *Domu na nebesích* silně připomínají. I ve *Staré dobré kapele* vše končí obecným smířením a pochopením a čtyřicenná abiturientská kapela na konci „hraje jako zmlada“<sup>5</sup>. Laskavá filosofie smutečního řečníka Ády, který neustále připomíná zbytečnost veškerých hádek a kon-

<sup>4</sup> Eva Šormová ve své již citované studii: „*Dalším úskalím je přebujelá sentimentalita. Líně se z postav, z jejich vzájemných vztahů, ze vzpomínek na idealizované mládí, z mytizovaného symbolu kapely i z autorova soucivého přístupu k postavám, poznamenaném bezmeznou tolerancí, omlouvavým chápáním a citlivoukářstvem. Nic proti úsilí o harmonii, ale v Hubáčově podání se k ní dospívá podivuhodně snadno.*“

fliktů tvoří v tvář konečnosti lidské existence<sup>6</sup>, je až doslovnou analogií postojů funebráka Karla v Domu na nebesích. Pár bonvivána Ády a jeho despotické manželky Hermíny pak vypadá vysloveně tak, jako by si rozdělili Klářiny hlavní povahové rysy. Áda přebírá její upovídané gesto, v němž je pro každou situaci analogie v historce, pokleslou variantu „pábítelství“, odvar z Haška i Hrabala. Hermína pak kopíruje Klářinu despotickou povahu, která pro veškeré rozkazování Ádovi nachází omluvu v tom, že to „dělá z lásky“. A skutečně se i zde na konci ukáže, že Áda a Hermína se intenzivně milují, nedovedou se opustit a veškeré stížnosti, které jeden na druhého před okolím pronáší, tento fakt jen chabě maskují.

Pavel Trenský poznamenal výstižně k *Staré dobré kapele* v roce 1990 v rozhovoru pro tento časopis<sup>7</sup>: „*Zmínil jsem se tu o hrůzně teozovosti her předních dramatiků. Ale málokdo by popíral, že jejich hry, byť jinotajné, odrážejí zkušenost posledních desetiletí. Vezmete si proti tomu Hubáčovu Starou dobrou kapelu. Hra je postavena konvenčně na struktuře shledání po letech, je o sjezdu bývalých spolužáků. Tato struktura je v literatuře velmi oblíbená, poněvadž dává autorovi možnost postavit do*

<sup>6</sup> „*Z každé maličkosti se radovat. Všechno, co prožiješ, je poprvé a naposledy. Já kouknu z okna a už se raduju. Vidím věci, které jsem nikdy dřív neviděl. Člověk začne chápat život, teprve když mu smrt sedí za krkem...*“

<sup>7</sup> Rozhovor vedený Jitkou Sloupovou se jmenoval *O českém divadle z odstupu* (SAD 3/1990).

kontrastu minulost s přítomností, sledovat jednotlivé osudy a případně vybudovat analyticky napětí, za pomoci motivu tajemství. Generace let dvacátých, kterou Hubač předvádí, je snad tou politickými událostmi nejpoznamenanejší generací v českých dějinách. Autor se však s výjimkou několika vět této tematiky vůbec nedotkne. Životy hrdinů jako by se odehrávaly v historickém vzduchoprázdnu. Hlavní konflikt se točí kolem zhrzené lásky a soupeření mezi dvěma spolužáky, k němuž došlo před čtyřiceti lety. Když jsem se díval na záznam brilantních výkonů herců Národního divadla, tak mně jich bylo líto za to, že po léta neměli přístup k hrám daleko hodnotnějším."

Podobně historické vzduchoprázdno charakterizuje i *Dům na besedách* – a to zejména v postavě Paní domácí. Hubač se ve snaze ospravedlnit Klářin sen uchýlil k situaci, která připomíná prvorepublikový sociální román – sedřená proletářka posluhuje měšťánské paničce v touze po tom, že jí na oplátku bude nabídnut alespoň drobný společenský vzestup. Hubačova hra však byla napsána jako „hra ze současnosti“ roku 1980, po více než třiceti letech socialistického rovnostářství! Paní domácí v jedné replice zmíní, že je jí padesát dva let: v únoru 1948 jí edy muselo být dvacet. A přesto po absolvování konzervatoře nikdy nepracovala, živili ji evidentně luxusně rodiče a posléze manžel architekt, jejímu otci, který byl prvorepublikový stavitel, byla vila i po komunistickém převratu ponechána a mohli si nadále dovolit Klářinu matku jako služku. Manžel Paní domácí po

roce 1968 emigroval a působí jako architekt ve Švýcarsku – ani poté nedošlo k zabavení vily a Paní domácí dostává od něj ze Švýcarska stále dost peněz, aby mohla žít v bezpracném dostatku. Těžko si lze představit, že by si potomek prvorepublikové elity mohl udržet po více než třicet let komunistického režimu stále svůj někdejší životní styl bez výrazného stranického angažmá. Tato problematika se ovšem Hubač velmi pečlivě vyhne. Vít Kořínek ve své studii o normalizační dramatičce psané pro Divadlo na Vinohradech trefně konstatuje: „V postavě staré Paní domácí lze spatřovat přímo úlitbu režimu a oficiální ideologii, obraz vykořisťující prvorepublikové buržoazie. Pozoruhodné je, že tuto úlitbu ale Hubačovi oficiální místa i ideologicky nejzaujatejší recenzenti vyčtou.“ Možná to ovšem až tak pozoruhodné není – možná se tato úlitba i jímjevila jako příliš nelogická, nešikovná a vzbuzující nepatřičné otázky.

**cestou necestou vede své postavy k nápravě** Už dvakrát zde citovanou studii *K divadelním hrám Jiřího Hubače* uzavírá Eva Šormová slovy: „Nelze poctivě říci, že by některá z Hubačových her českou dramatičce významně obohatila, nebo dokonce přispěla k její obnově. Spíš rozmnožují současnou produkci v oné tematické oblasti, kterou se beztak zabývá převážně: opatrně a dilčí zobrazení člověka v jeho soukromí a osobních vztazích. Něčím se však Hubač přeje jen od běžného přístupu odlišuje. Má nápadně idylizující tendenci a zvýšenou snahu o harmonické vyznění. Cestou necestou vede

*své postavy k pochopení kladných stránek života, k revizi mravně pochybných postojů, a posléze k nápravě. Ovšem i těch skrovných a dost banálních hodnot dosahují Hubačovi hrdinové příliš snadno a bezbolestně. Laskavě chápavý a smílivý idylík zjevně nedramatického založení se vyhýbá konfliktům a zápasům. V normálně rozvrstvené dramatické tvorbě by Hubačovy hry patrně zaujaly místo někde na okraji, v oboru nepřilíš náročných zábav. Současný stav naší dramatiky je však posunuje jinam, než kam patří, mnohem blíže ke středu. Je to vidět i z toho, jak často jsou uváděny a jakou pozornost jim věnuje kritika – a konec konců i my.“*

K těmto slovům je dnes těžko co dodat, v tomto ohledu si Hubačovy hry o žádné vidující „druhé čtení“ neříkají. Snad jen snaha o harmonii „navzdory všemu“ působí s odstupem ještě bolavěji a násilněji. Zároveň skutečnost, že Hubačovy nenáročně libivé komedie (Jindřich Černý *Starou dobrou kapelu* v textu pro samizdatový časopis *O divadle* výstižně charakterizuje jako „lidovku pro širší publikum“), vznikly na objednávku dvou teoreticky nejpřednějších českých činoherních scén, vzbuzuje palčivou otázku po mechanismech, kterými je v dramaturgickém diskursu legitimizován bulvární okraj coby „kvalitní mainstream“. Jinými slovy – jak se v dané době obecně sdílený pokles měřítek reprodukuje z centra na oblast. To už je ovšem téma spíše pro sociologa umění než dramaturga.

redakce Jitka Šotkovská