

MARKÉTA BLÁHOVÁ: PODZIMNÍ HRA

(2000)



Ústřední situací *Podzimní hry* Markéty Bláhové (* 1970) je modelový střet dvou různých světů, dvou zcela odlišných a protikladných životních postojů. Světa jistot poklidně a všedně přežívající rodiny z malého města, kosteleckého radního a úředníka Fanouše a jeho starostlivé ženy Valli, kteří si s dětmi „po trampsku“ vyrazili na každoroční podzimní několikadenní výlet, a do jejich života náhle vstoupivší živelné, bohémské trojice dvou „umělkyně“ a jednoho důstojníka, kteří spontánně a bezstarostně, se všemi extrémity pitek a nezávazných souloží, užívají života a rádi hrají své hry. Sami se sebou, s okolní realitou, se svými životy a životy jiných. Hledají neexistující hotel, v němž podávají bájný nápoj lásky, žonglují, kouzlí, dívky neváhají předvést striptýzové číslo, stylizují se do rozmanitých rolí atd. Do těchto her neváhají s patřičnou dávkou despektu k „obyčejnému“ všednímu životu zapojit také manželský pár.

Motivy hry se v české dramatičce devadesátých let objevují často. Ať již se jedná o autorské hry s jazykem, s asociacemi, s dramatickou strukturou provázené ironickým nadhledem, nebo o hru, jež charakterizuje postavy prostřednictvím jejich vztahu k okolní realitě, o hru, která je specifickým druhem existenciálního postoje. Jejím prostřednictvím se postavy těchto dramát vyrovnávají s okolním světem, vstupují do jeho dosud neprobádaného terénu a pojmenovávají jej. Současně je však také možné zahlédnout neschopnost postav dát realitě skutečný smysl, zorientovat se a následně i zaujmout pevnější postoj. Hra je v těchto případech vlastně (často až cynickým) projevem vnitřní stagnace a rezignace na smysluplnou aktivitu. Tento prvek je možné nalézt už u postav Tomáše Rychetského (*Nevinní jsou nevinní*), ale také v dramatické prvotině Markéty Bláhové *Pastička*. Jako princip autorské ironie pak zejména u René Levinského, Luboše Baláka či Egona Tobiáše.

V úvodu *Podzimní hry* autorka využívá komického efektu banality poněkud odrostlého měšťáckého „trampingu“. Na scéně stojí oranžový stan, v němž klidně oddechují spící děti, u ohně se opékají párky, popíjí se pivo. Starostlivá a tlustá Valli opečovává svého muže, jehož už nepřitahuje, žvatlá bezvýznamnosti a snaží se manžela přimět k početí třetího dítěte. Fanouš se zjevně nudí, a aby si ukrátil dlouhou chvíli, zkouší zadržovat dech. Na „erotické“ výzvy se snaží nereagovat. Manželé sem chodí stanovat

tradičně už několik let, pokaždé ve stejný čas. Nikdy se nic zvláštního nestalo a ani dnes se stát nemá. Jejich svět je strnulý a zmrtvělý. Spontaneita se v něm jeví jako nebezpečné narušování zaběhlých jistot. Kdysi to snad bývalo jiné, za jejich mládí, kdy byli jeden pro druhého přitažliví a život měl ještě mnoho příchutí... Náhle se do jejich rodinného poklidu vřítí automobil. Z něj vyskočí „herečky“ nebo snad „vari- etní umělkyně“ Nataša s Elsou, aby se téměř u jejich ohně „vyčůraly“, a doprovází je důstojník Raul. Idyla skončila. Valliino úsilí zbavit se vetřelců a především její umanuté přivlastňování si „svého místa“ skupinu přímo vyprovokují k tomu, aby zůstala a trochu se na cizí účet povyrazila.

Návštěvníci jsou pro Valli ztělesněním toho, čeho se v životě nejvíc obává – neznáma, živelnost, nevázanost. Její naivní katolická morálka je náhle nucena se konfrontovat s neskrývanou (dokonce na odiv stavěnou) sexualitou, bezprostředně přiznávanou promiskuitou a dokonce s náznaky lesbického vztahu mezi Elsou a Natašou. Důstojník Raul je excentrickými dívkami spíše vlečen. Spí s Elsou, ale i Nataša je jeho „náhradní matrací“. I on se ovšem posléze zbaví odstupu a připojí se k třeštění.

Lehkost, s jakou se tato trojice, a především obě ženy, potýká s realitou, snadnost navazování kontaktů, svěťáckost, vyzývavost, stálé zdůrazňování blízké kariéry u filmu v manželství nespokojeného Fanouše neodolatelně přitahují. Zvláště když vpadnou do situace, v níž se Valli toporně a neinvenčně snaží přimět svého muže k erotickým hrám. Za lehkostí však probleskuje bezcílnost, cynismus, pocity životní nenaplněnosti a společně s nimi i sklony k destrukci a sebestrukci jednání s osudovou blízkostí smrti.

Destrukce, či spíše její možnost, prostupuje celou hrou, vedle polohy vnitřní (pochybnosti hrdinky) a intimní (rozvrat milostných vztahů) se však ozývají i motivy vnější destrukce, obecnější a snad i globální. Už ve fázi dramatické expozice projevuje Fanouš touhu po něčem extrémním, spontánním, ale také katastrofickém. Pocit všednosti a znehynělosti je u něj natolik silný, že puzení k rozrušení strnulého řádu nepohrdne ani představou živelné pohromy nebo zločinu provokativně vyjevenou infantilně přecitlivělé Valli: „*No... někdo by moh zdefraudovat městskou pokladnu, zastřelit starostu a vyhodit do vzduchu starobinec.*“ (12) Jakmile se mu pak naskytne příležitost, spontánně se přidá ke „hře“, společně s ostatními vnutí hru také Valli a přiměje ji, aby se svlékla, vylezla na posed a v rozporu se svým naivním, ale upřímným přesvědčením zakřičela: „*Chcípni ty zasranej, zkurvenej bože, zmrde jeden! Stejně neexistuješ!*“ (31) A vrhne se zdivočele do dobrodružství s jednou z „hereček“.

Katastrofickou linii také prohlubují občas zapínané rádio, promlouvající slovy Benita Mussoliniho a citacemi z filmu Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata* vyzývajícími k rozbíjení lebek odpůrcům a tvrdému úderu, náznaky ve výrocích postav (např. důstojníka Raula), motivy vojenského pohraničního prostoru, kolem stojících bunkrů, plazících se vojáků bez tváře apod. To vše navozuje atmosféru hrozby blíž-

kého válečného konfliktu. V tomto světle se do sebe uzavřená „rodinná idyla“ Valliiny rodiny, která dokonce o zjevné hrozbě zhola nic neví a vlastně vědět nechce, jeví jako zoufalá snaha zachovat si v rozkolísaném a do katastrofy se řítícím světě zdání bezpečí a klidu ustrnulého v každodenní banalitě. Spolu s „veselou“ trojicí vstupuje do života manželů především nepřátelská okolní realita, která je mnohem děsivější, než jsou ochotni uvěřit a než by se na první pohled zdálo.

Hra je v prvním plánu vlastně psychologickou tragikomií, v níž je možné spatřit ozvuky tradičního syžetu o návratu ztraceného syna. Fanouš podlehne svodům lákavého světa plného vášně, ale také vrtkavosti, nestálosti a instantních prožitků. Vzbouří se proti stereotypu poklidného života, proti otroctví manželčiny péče a pozornosti, a je dokonce odhodlán rázně změnit svůj život a naivně, po vzoru filmových hrdinů, opustit s novou láskou, „herečkou“ Elsou, rodinu. Brzy se ale vyjeví prázdnota světa excentrické trojice. Nic pro ně není závazné, vše je jen „hra“. Vyřčená slova nic neznamenají a většinou mají se skutečností společného pramálo. Nakonec jsou smrtí jedné z dívek, Nataši, která po interrupci utekla z nemocnice a vydala se s ostatními na bezstarostný výlet, ze svého veselí vytrženi a nuceni se taktéž konfrontovat s drsnými důsledky své programové nevázanosti, se skutečností, před níž do té chvíle prchali. Teprve pak slaví svůj smutný triumf Valli a její principy, svět jejích jistot, v rámci nichž je „*ráda zdravá a mám ráda věci v pořádku a mám ráda.... bože... a tebe, Františku, a děti a ráda žiju a těší mne to, jak žijem... normálně poctivý život...*“ (33). Skrze hravé, smíchem rozšklebené masky bohémů probleskuje konečně upřímnost. To když v „souboji“ s obyčejnými pravdami Valli „prohrávají“, přičemž Nataša a posléze i Raul v okamžicích zoufalství spočinou v jejím objetí jako v bezpečném přístavu mateřství.

Narozdíl od morality hra zdaleka nevyznívá jednoznačně. V rozkolísané realitě „před koncem“, realitě „podzimní“, před katastrofou, není ani Valli se svým světem čistého a vyžehleného prádla, vyleštěných parket, umytého nádobí, Boha a rodiny, který se snaží s mentalitou „kvočny“ udržet pohromadě, garantem nezpochybnitelných hodnot. Ve chvíli, kdy se jí to nezdaří a Fanouš ujíždí s Elsou do hotelu za krátkodechým sexuálním dobrodružstvím, propadá se do hysterických mrákot či téměř médeovské posedlosti z pošpinění toho jediného, čemu v životě věřila, a čistí benzínem „špinavé“ hračky, aby se téměř pokusila podpálit „špinavý“ stan, v němž spí její děti. Svět byl pro ni ztrátou muže rozvrácen. A její reakce je děsivě neadekvátní. Ničivost ukrytá pod příkrovem bezproblémového přežívání se tak vyjeví rovněž u Fanouše a Valli. I u nich se vynořují v hloubi duše zasuté obludy a tvoří paralelu k vnějším hrozbám. Přízraky vrcholné destrukce, války, jsou zde latentně obsaženy v jednání každé z postav. Svět je vlečen ke kataklyzmatu. Extrémní doba vyvolává extrémní činy.

Děj hry se odehrává v neurčitém období dvacátého století. Autorka ve scénické poznámce předesílá, že „...na roce nezáleží. Styl kostýmů a rekvizit se pohybuje mezi

třicátými léty a současností“ (9). Reálie příběhu pak skutečně oscilují mezi možností, že se vše děje v průběhu „mnichovské krize“ v roce 1938, anebo – jak je možno usuzovat ze vzorců chování postav a z odkazů k okolnímu světu (např. k možnosti jaderné války) – v současnosti. Postavy bohémů Raula, Elsy a Nataši jemně asociují éru kinematografie první republiky, k čemuž odkazuje autorka, když hru věnuje „*Adině, Lídě, Nataše a Raulovi“* (7). Jejich jednání je ovšem odvázané, způsob myšlení a mluvy je zcela současný s občasnou poetickou stylizací. Tímto se propojuje historická válečná skutečnost s možnými dalšími válečnými hrozbami, od nichž nejsme v posledních letech nijak zvlášť vzdáleni.

Svět Valliiny rodiny se sice v závěru spolu s návratem Fanouše, o něhož Elsa po dobrodružství přestala jevit zájem, vrací do normálu. Po prožitých událostech však tento svět již nikdy nebude stejně uzavřený, již nikdy nebude stejně „klidný a bezpečný“ jako předtím. Řád je sice v rodině znovu nastolen, Fanouš provinile jeví o manželku a rodinu obrozený zájem, ale Valli mlčí. Její přemrštěná starostlivost a žvatlavost zmizely. „*Příští rok si najdeme jiné místo“* (61), řekne na závěr. Přestála krize a smrt Nataši mnohé změnila. Stejně tak jako mnohé změnila válka, která se po podzimu tímto krajem prožene a rozvrátí jejich životy mnohem víc.

Ukázka

Valli leze dolů a vrací se.

NATAŠA: *(tleská)* Hezký! Bublina umí.

FANOUŠ: Pche! Poctivý život! Náš poctivý normální život! Praní, sušení a ukládání sáčků od mlíka! Budou se hodit!

ELSA: Fuj.

FANOUŠ: Každou neděli v kostele. Panu faráři sedí na tlustém zátylku ovád a já mám jedinou touhu – pořádně ho plácnout.

ELSA: Si plácněte.

Valli se vrátí. Obléká se. Sundává si čelenku, podává ji Nataše.

VALLI: Prosím, vemte si to.

ELSA: Prosím, vemte si to. *(podává jí medailon)*

RAUL: Vy máte, milostivá paní, na rozdíl od pana manžela jedinečný talent dokonale zkazit jakoukoliv hru.

VALLI: Nepojedete už?

ELSA: Nepojedeme už?

NATAŠA: Já už zase musím.

(odběhne do křoví)

RAUL: Ježíšikriste! To není ženská, ale kropicí konev.

FANOUŠ: Ne, prosím vás, nejezděte ještě. Jí si nevsímejte, ona je prostě taková, nerozumí legraci, jí nikdy nenapadne nic bláznivého, ani vtip nikdy nepochopí, když jí vyprávím, u nás doma sou vůbec vtipy zakázaný, hlavně sprostý, ze sprostého vtipu by Valli zcepeněla hrůzou,

ona, ona se směje, jenom když jí lechtám, nebo když jí domácnost září čistotou, nebo když jednou provždy vyhubí všechny moly ve skříni, prosím vás, zůstaňte ještě chvíli.

(33–34)

Vydání

„Podzimní hra“, *Svět a divadlo* 2000, č. 6, s. 146–163; 2. vydání in Markéta Bláhová – Petra Havelková – Dora Kaprálová – Lenka Lagronová – Jitka Martinková – Iva Volánková: *Podzimní hra, Zpěv tmy, Výšiny, Tereza, Vteřiny soli, Zisk slasti (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001, s. 7–61.

Uvedení

Premiéra 11. 6. 1999 – Činoherní studio Ústí nad Labem, r. David Czesany.

Další uvedení:

8. 11. 2001 – Divadlo Mandragora Zlín; hráno s podtitulem *Blue Star*, r. Rostislav Marek.

Reflexe

Podzimní hra Markéty Bláhové, mající patrné známky tzv. *ženského dramatu* a uchováající některé rysy autorčiny debutantské *Pastičky* (obrazivý, poetizující jazyk, prostředí lesa jako „sexuální houštiny“), je portrétem krize manželského života dvojice, která je konfrontována s postavami světácké, nespoutané společnosti (a neurčité celosvětové válečné hrozby).

Martin J. Švejda: „(Nejen) O ‚České sezóně‘ Činoherního studia“, *Svět a divadlo* 2000, č. 6, s. 81.

Půdorys *Podzimní hry* je možná až zbytečně schematický a průhledný (kolik jen takto vystavených modelových textů existuje!); nadbytečná a vnějšková se zdá být i snaha doplnit předváděný rozvrat mikrosvěta náznaky hrozící celosvětové katastrofy (skrže opakované zmínky o blížící se atomové válce). Při pouhém čtení zkrátka hra působí poněkud ploše a postrádá ono vnitřní napětí, kterým Markéta Bláhová zaujala před čtyřmi lety ve svém dosud nejúspěšnějším titulu *Pastička*. Navzdory tomu je *Podzimní hra* textem, který vybízí (byť méně zjevně než *Pastička*) k sugestivní výpravě do temných zákoutí duše...

Vladimír Mikulka: „Hra krutě veselá aneb Škoda, škoda“, *Divadelní noviny* 2000, č. 6, s. 4.

Fanouš bez odporu přijme dobrodružství s „umělkyní“ Elsou, její svět však před nevěrným manželem odhalí svou prázdnotu a vlastně masku smrti. Valli naproti tomu ukáže, že je svá a že pod pláštíkem omezené idylichnosti skrývá prostor pro velké konflikty, které nakonec úspěšně překoná. Ve srážce s lákavou, ale neodpovědnou odpoutaností nejen obstojí, ale dokáže znovu laskavě přijmout zbloudilého otce svých dětí. Tímto vyzněním se Bláhová vymyká ploché moralitě, jejíž půdorys lze z *Podzimní hry* vyčíst. Valli ztělesňuje nejen spásnou pevninu ochraňující před závrtným a smrtonosným vírem, ale naznačuje vnitřní bohatství a schopnost vstřícného, láskyplného nebo aspoň lidsky solidárního činu, opřeného mimo jiné

o zkušenost pokušení nicoty a vraždy. Autorčino poselství je sympaticky tradiční a pomáhá utvrzovat hodnoty, které moderní dramatika často uváděla v kritickou pochybnost.

Milan Uhde: „Jak se ozýval les divokých svini“, *Svět a divadlo* 2000, č. 6, s. 88.

Aktovka se pravděpodobně zhlédla v jistých mýtech o životě „protagonistů“ slavné éry české kinematografie, ale současně jako by též chtěla vyvolat reminiscenci na populární dobové filmy. Nejspíš tato nevyváženost způsobila, že hra, domnívám se, postrádá jasný smysl. Text navíc typově připomíná (ne příliš povedený) televizní scénář, a tím se dramatu vzdaluje: námět sází na autentičnost, avšak na vykreslení daného prostředí více méně rezignuje a ze snahy vytvořit prostor pro jednání postav zbyl jen prvoplánový popis jejich chování.

Lenka Jungmannová: „Ženský sněm?“, *Divadelní noviny* 2002, č. 8, s. 9.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 3, s. 91–101.

RECENZE: J. P. Kříž, *Právo* 17. 6. 1999; (TOF), *Hospodářské noviny* 9. 7. 1999; M. J. Švejda, *Svět a divadlo* 2000, č. 6; M. Uhde, *Svět a divadlo* 2000, č. 6; V. Mikulka, *Divadelní noviny* 2000, č. 6; M. J. Švejda, *Czech Theatre* 2001, č. 17; L. Jungmannová, *Divadelní noviny* 2002, č. 8; D. Viceňková, *Mladá fronta Dnes* 21. 3. 2002.

Roman Sikora