

PAVEL KOHOUT: NULY - ZBĚŽNÁ ZPRÁVA PRO POTOMKY

(2000)



Pavel Kohout (* 1928) se roku 1989 vrátil z rakouského exilu jako legendární a v určitém smyslu i skandální autor, jehož literární tvorba je již od konce čtyřicátých let úzce provázána s domácím politickým životem. Již od počátku své literární dráhy patří k současným spisovatelům, kteří se interpretací časových společensko-politických témat pokoušejí nalézt odpovědi na aktuální otázky, vycházejí z předpokladu, že spisovatel je svědomím národa.

Oproti dřívější tvorbě je však v Kohoutově díle z posledních dvou desetiletí patrná příslušnost ke dvěma domovům (Praha, Vídeň) a jeho díla vycházejí téměř současně v obou jazykových verzích. Autor v nich tematizuje problémy, jež v různých podobách existují na obou stranách bývalé „železné opony“. Ať už je to dosud živá reflexe událostí druhé světové války (romány *Hodina tance a lásky*, německy i česky 1989, česky 1992; *Hvězdná hodina vrahů*, česky i německy 1995), tematika přechodu z totalitního k pluralitnímu režimu, otázky kolaborace a potrestání zločinů (román *Sněžím*, česky i německy 1992) či problematika exilu (*Konec dlouhých prázdnin*, původně německy 1990, česky 1996), pokaždé je české téma uchopeno nikoliv jako typicky lokální problém, nýbrž jako středoevropské, vpravdě obecně lidské téma pevně ukotvené v historickém čase a v konkrétním ideologickém rámci, jenž je určující pro motivaci jednání postav. Autor současně bilancuje vlastní životní zkušenosti i své aktivity v české politice a kultuře po roce 1948 (ty se staly ústředním principem výstavby děje v memoárových románech *Z deníku kontrarevolucionáře*, 1969, přeprac. 1998; *Kde je zakopán pes*, 1989, 1990; *To byl můj život??*, 2005). Jak sám mnohokrát zdůraznil, svým dílem usiluje o poznání a pojmenování tragédie totalitarismu moderní doby.

Určitým rizikem takto motivované literární tvorby je její splývavost s publicistikou. Tato díla vstupují do téhož komunikačního pole a následně bývají za publicistický útvar považována, tedy za literární dílo bez trvalejší estetické hodnoty, které je určeno aktuální potřebou a hájí konkrétní zájmy některých účastníků veřejné rozpravy. Právě tak drama *Nuly*, jehož podtitul *Zběžná zpráva pro potomky* deklaruje autorovo úsilí sice zběžně (přitom však autenticky) svědčit o prožitých událostech, se ze všeho nejvíce přibližuje žánru publicistického a dokumentárního dramatu.

Střet mezi autorem a jeho vyhraněnými odpůrci se v některých médiích rozpoutal ještě dříve, než byla hra vůbec inscenována: autor jako reakci na odmítnutí textu vedením pražského Divadla na Vinohradech publikoval otevřený dopis ředitele této scény. V něm ji obvinil ze stranickosti a nekritického přijetí nové ideologie, která vyústila „v nový zákaz“ a znemožnění uskutečnit „uměleckou konfrontaci s dneškem“.¹⁸² Drama bylo poprvé veřejně přečteno samotným autorem na půdě Ústavu divadelní a filmové vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (1999) a následujícího roku bylo překvapivě vyhlášeno v kritické anketě *Divadelních novin* jako hra roku. Premiéra hry v Plzni přinesla jednoznačný divácký úspěch, který však nebyl ověřen dalším domácím nastudováním. Naopak, dosud jediná zahraniční inscenace – moskevská – byla velkou částí tamní kritiky odmítnuta.

Drama je svou strukturou založeno epicky, skládá se z devíti jednání, jež autor příznačně nazývá kapitolami. Hlavní hrdina Jarša – po celou dobu v roli vypravěče – uvádí události na scéně, místy přímo vystupuje z jednotlivých jednání, glosuje a komentuje situace, což vytváří celkový rámec životního bilancování a rozvzpomínání.

První dějství (*Stručné dějiny*) je utkáno jako pásmo Jaršových monologů, které jsou prokládány krátkými ilustrujícími výstupy. Sledujeme „živé obrazy“ z moderních českých dějin (1937–1989), privátní se v nich snoubí s obecným a mýtotočným. Dějinná fakta jsou v Jaršově vyprávění předmětem ironické a groteskní persifláže, hlavní hrdina je proto více než pouhým účastníkem, je spíše pozorovatelem a nensmlouvavým komentátorem. Samotný příběh počíná dnem pohřbu T. G. Masaryka, jemuž přihlížel jako malý chlapec, a pokračuje přes další významné historické mezníky (květnové povstání 1945, únorová krize 1948, prvomájové manifestace v padesátých letech, nástup reformistů a následná srpnová okupace 1968, normalizace, listopad 1989) až do poloviny devadesátých let.

Sjednocujícím elementem široce časově rozevřeného děje je přitom dramatický prostor, kde se Jaršovo vyprávění odehrává: veřejné záchodky, nalézající se pod Václavským náměstím. Zde hlavní hrdina prožívá v podstatě celý život. Odsud, z faktického společenského dna, pozoruje dějiny, sem byl proti své vůli vyhnán, když byl po únoru 1948 za účast ve studentské demonstraci na podporu prezidenta Beneše vyloučen ze studia práv a musel přijmout jakékoliv zaměstnání. Tady – podobně jako v Gorkého *Na dně* – se hlavní hrdina setkává s dalšími společenskými outsidersy – „nulami“, např. s žebrákem Rudou či uklízečkou Ančinou, Jaršovou milenkou.

Lokalizace slouží autorovi jako prostředek k synekdochickému zobrazení, v němž se pojí ryze privátní a osobní s obecným a dějinným, dle zákonitosti „co je nahoře,

¹⁸² Kohout, Pavel: „Otevřený dopis českého dramatika ředitele Divadla na Vinohradech“, *Divadelní noviny* 1998, č. 20, s. 10.

je i dole“. Velké a mnohdy i tragické dějiny sem doléhají ve zkarikované podobě (například svou potřebu přicházejí vykonat Alexander Dubček, podobně jako o mnoho let později chartista Vaněk, neboli Václav Havel, postava z cyklu disidentských jednoaktovek z období normalizace). Hlavní hrdina to charakterizuje slovy: „*Tam nahoře se pak předháněly dějiny ve slávě a tady dole jsme je splachovali, seč kanály stačily, abysme se v nich neudusili jako v žumpě. Pánbů zaplať, že jsem je směl prožít z žabí perspektivy.*“ (279)

Specifické prostředí dramatu, které autor předznamenává již samotným titulem hry, je významově budováno na principu paradoxu: právě v tomto odvráceném, podzemním, nečistém světě, který má jedinou funkci sloužit k fyzickému vyprázdnění, tedy k očistě těla, je hlavnímu hrdinovi umožněno prožít celé období totalitarismu v relativním klidu a především v mravní čistotě, aniž by byl všednodenními manipulativními tlaky nucen zločinnému režimu sloužit jinak než jako pouhý správce a uklízeč latrín, což mu současně dovolilo žít docela svobodně.

Autor v dramatu tematizuje především otázky životní tíhy, kdy je jednotlivec, jenž prožil téměř celý život v totalitarismu, konfrontován s nenadále nabytou svobodou. K naplnění autorského záměru směřuje celkem přímočaře již od začátku druhého jednání, kdy výrazně zvolní časovou dynamičnost příběhu, téměř zastaví historický čas a své dramatické hrdiny nechává procházet zkouškami svobodného života („*JARDA: A tak mi začal v šedesáti – bez výstrahy – svobodnej život.*“ 250).

Ve druhém jednání *Vláda věcí k lidu se navrácí* autor zaplňuje prostor dalšími postavami – soudobými společenskými typy. Z jejich dialogů má postupně vyrůst celkový obraz proměňující se české společnosti devadesátých let. Nejprve se dozvídáme to, že Jarďa s Ančinou zavedli poplatky za použití WC a následně zprivatizovali latríny i přilehlý prostor podzemního krytu, z něhož zřídili noclehárnu. Jsme zpraveni o předúnorové minulosti další uklízečky – Pavlíkové, která byla provdána za hraběte a nyní vznáší restituční práva. Jarďův dávný kamarád, žebrák Ruda, učinil ze své nouze nečekaně výnosnou živnost a hodlá se zapojit do kuponové privatizace. Víceméně neměnný zůstává snad jen osud Básníka, jenž nevydává své básně v novém režimu stejně jako za komunismu. Atmosféru druhého dějství, která je naplněna radostným očekáváním a stále trvajícím oslavou nečekaných možností svobodného života, naruší jen vpád romské dívky – prostitutky, kterou pronásledují dva „pasáci“. Hrdinové hry dívce pomohou a přijmou ji mezi sebe, takže se dívka stává další uklízečkou a současně s tím i nejmladším členem specifické society toalet. V následujících, vesměs kratších a situačně „zrychlených“ jednáních – *Zpět do Evropy*, *Noblesse oblige*, *Tisíckráté pozdravujem Tebe*, *Návrat ztracených dětí*, *Větrné mlýny melou jistě* autor dále rozvíjí své téma: reflektuje realitu počátku devadesátých let a první problémy podnikání, hraběncinu restituci atd.

Hlavní zápletku a skrze ni i ústřední dramatický konflikt ovšem Kohout nebuduje hlubší charakterizací postav a zvyrazňováním potenciálu jejich vzájemně an-

tagonistického postavení. Jednotlivé postavy mu slouží jako prezentace toho, co se právě odehrává v reálném světě „nahore“, dramatická fabulace tudíž vychází z politicko-společenských komplikací při budování nového státu. Důsledkem toho se ve hře objevují další a další motivy, které vstupují samy od sebe do již rozehraných (a mnohdy nedořešených) motivů starších, aniž by se jimi nějak více obohacovala kresba charakterů hlavních hrdinů. Dramatický konflikt, jímž je ve finále nečekané zhroucení vztahu mezi Jardou a jeho družkou Ančí, je tak rozředený doslova třístí motivických variant z „velkého světa“ politiky, počínaje zmíněnými potížemi s podnikáním, privatizací a restitucí majetku; novodobým rozkvětem podvodnictví všeho druhu, „tunelováním“ a rozkrádáním; přes rozpad federace, romskou otázku, vnímání homosexuálních občanů; přes postkomunistickou krizi duchovních hodnot, návrat emigrantů do vlasti až po kulturní a ekonomickou globalizaci.

Již v první části hry, přesněji od třetího dějství, autor signalizuje, že svědomí Jardovy dobrosrdečné družky trpí nějakým dávným hříchem. Nejprve na tomto faktu rozvine motiv Ančina téměř mateřského citu k cikánskému děvčeti i přijetí další ženy, donedávna vykořisťované svým zaměstnavatelem, posléze jím ilustruje vzestup náboženského projevu po pádu komunismu (spojený krom jiného s nebyvalým posílením autority katolické církve na počátku desetiletí), aby na něm ve finále hry vypočítal dramatický konflikt, který se vyhrotí mezi ní a Jardou, když vyjde najevo skutečnost o Ančině spolupráci se Státní bezpečností.

V šestém dějství (*Návrat ztracených dětí*) je tento „ibsenovský“ motiv, kdy do života hrdinů vstupuje nešťastná minulost jednoho z nich, přetaven do podoby příběhu o „bábí“ Pavlíkové (teď již skutečně hraběnky), k níž se po mnoha letech přihlásily její děti, aby se obohatily na její úspěšné restituci. Kohout tímto vedlejším kontrastním motivem rozehrává těsně před kulminací ústředního konfliktu téma osobní viny i schopnosti odpouštět druhým jejich nedobré skutky i tenkrát, nejsme-li schopni plně porozumět důvodům jejich jednání, čímž zručně připravil atmosféru pro dramatické vyvrcholení. V okamžiku, kdy vyjde najevo pravda o Ančině tajné spolupráci s StB, se autor k motivu Ančina svědomí vrací: Jarda byl po celou dobu klamán, Ančina od samého počátku podávala policii hlášení, za což byla i placena. Její dobrosrdečnost, pobožnost a veškeré projevy lásky teď Jarda vnímá jen prisma-tem tohoto poznání. Vše, co kdy udělala dobrého, překrývá a znehodnocuje fakt, že „*si nechala platit. A prala to v tý svý odpustkárně!!*“ (303).

V tomto okamžiku drama nakročuje směrem k tragickému vyznění: Jarda odmítá odpustit své družce, ta odchází, čímž ztrácí veškeré existenční (i existenciální) jistoty a mizí z celého příběhu. Drama vyústilo do konfliktu dvou nesmiřitelných morálních přístupů, přičemž neštěstí triumfuje na obou stranách. Kohoutovi se také podařilo nastolit dramatický paradox: „poražená“ strana vzbuzuje u vnímatele lítost.

Tímto kulminačním bodem by mohla hra skončit, a opomeneme-li malou hodnověrnost Ančiny placené spolupráce, odpovídala by žánru publicistického či

dokumentárního dramatu, navazujícím v mnohém na tragický dramatický žánr. Epilogem hry – v devátém jednání *Za komunistů bylo líp* se Kohout vrací ke své autorské motivaci podat „zprávu potomkům“ a s úsilím vysvětlit historický moment „blbě nálady“ (1997–1999) – dal své hře definitivně tvar morality, která vyslovuje Jardovo (autorovo?) životní poznání: „*My v tý totální svobodě žijem přesně to, na co máme!*“ (308)

Nuly Pavla Kohouta patří k dramatickým textům, které se přímočaře pokoušejí pojmenovat společensko-politickou rovinu skutečnosti. Z tohoto hlediska patří k nejvýznamnějším dokladům – v devadesátých letech minulého století velmi slabé a umělecky nevýrazné – tendence v soudobém českém dramatickém umění. Ve srovnání s dalšími pokusy, například se satiricko-groteskním podobenstvím Karla Steigerwalda *Nobel* (1994) či s dramatem životních bilancí *Podivní ptáci* (1996) Antonína Máši, byl Kohoutův text divácky relativně úspěšnější (jediná domácí inscenace měla 26 repríz).

Samo lustrační téma se na českém divadle po roce 1989 objevilo vícekrát, vzpomeňme tragikomickou moralitu slovenského autora Ondreje Šulaje *O Pejskovi a Mačičke* (1994) či tragickou grotesku Karla Steigerwalda *Hraj komedii* (2000).

Ukázka

Seshora zní zesílený velkoměstský provoz a opět Kalinka, tentokrát v podání Karla Gotta. Jarda počítá tržbu v pokladnici, kterou vytáhl z duté stoličky, na niž občas usedá. Sbíhá sem trochu nemotorně padesátník s aktovkou.

PŘÍCHOZÍ: Dobrý den. Já jsem Vaněk...

JARDA: Tady se nemusíte představovat.

VANĚK: Já vím, ale mě tu asi zatknou, víte? Já nevím, jestli vám něco říká slovo Chararta.

JARDA: Něco jo...

VANĚK: Tak jestli vám to nezpůsobí obtíže, potřeboval bych schovat tuhle tašku.

JARDA: To mi radši dejte jen, co je v ní, ne?

VANĚK: Chytrý nápad. (*Tahá papíry.*) Takže jestli vám nevadí...

JARDA: No vadí, ale co podělám? Tak se radši nepodělám.

Schoval papíry i s pokladničkou do stoličky, přiklopí víko a sedne si na ně.

VANĚK: Dík... já si to někdy... A směl bych při té příležitosti... (*Ukáže na kabinky.*)

JARDA: Tak od toho jsme tu především.

Když vejde Vaněk do jedné z nich a zamkne se, sbíhají po schodech dva muži.

1. ESTĚBÁK: (*legitimuje se zběžně*) Kde je?

JARDA: Ve dvojce.

1. ESTĚBÁK: (*tluče na dveře*) Otevřete, pane Vaněk! Víme o vás! No tak!

Chvilí dál pje Gott. Potom spláchnutí. Pak Vaněk vyjde.

VANĚK: Dobrý den.

2. ESTĚBÁK: Tašku sem! (*Vyrve mu ji.*)

VANĚK: Máte povolení...

2. ESTĚBÁK: (*vytáhne z aktovky kartáček na zuby*) Koukám, že jste nás čekal. No tak jdem!

VANĚK: Máte zatýkací...

1. ESTĚBÁK: Nezdržuj a padej!

VANĚK: Ale musím ještě zaplatit...

1. ESTĚBÁK: (*Jardovi*) Dá vám to až bude prezident. Vy přece chcete bejt prezident, že jo, pane Vaněk?

VANĚK: Proč bych měl chtít...

1. ESTĚBÁK: Proč byste se dával porád zavírat?

Odvádějí ho, odchází světlo i zvuk. Jarda se s obdivem dívá za prvním estébákem, zatleská mu a ukáže na strop. Ozve se koncert klíčů a skandování – Vaněk na Hrad! Ze schodů opět sbíhá, tentokrát v převlečnicku, Vaněk.

JARDA: Ale to jsou hosti... (*Tahá ze stoličky papíry.*)

VANĚK: (*dává mu z portmonky mince*) Tady je hned druhá. Smím se tu zase schovat?

JARDA To vás honěj i teď?

(248–249)

Vydání

Hry v posteli [August, August, august; Marie zápasí s anděly; Ecce Constantia!, Nuly], Paseka, Praha – Litomyšl 2001.

Překlady

Rusky (2002): *Nuli*, Vladimír Savický.

Uvedení

Premiéra 18. 11. 2000 – Divadlo J. K. Tyla v Plzni, r. Jan Burian.

Další uvedení:

21. 12. 2002 – Moskevské umělecké akademické divadlo (MCHAT) A. P. Čechova, r. Jan Burian j.h.

Reflexe

Autor se pokouší řešit otázky spolupráce s StB, podvodného podnikání a s ním spojeného mafiánství a brutality, prostituce, romskou i církevní problematiku, dále vztah veřejnosti k homosexuálům, vztah poezie a konzumní společnosti, problémy s restitucemi, emigrací po osmašedesátém roce, zištností a necitlivostí dětí vůči rodičům, lehkomyšlností rodičů ve vztahu k dětem a další a další. Každý z těchto problémů je tématem celovečerní hry. Jejich kumulace na zhruba sedm desítek stran textu znamená, že autor se každého problému pouze dotkne a okamžitě jej opouští, aby se mohl věnovat dalšímu. Mělkost a fragmentárnost myšlení, citová klišé a roztěkanost v jednání postavy, to jsou základní dojmy z četby textu.

Zdeněk Hedbávný: „Z ‚kádrového posudku‘ Z. H.“,
Divadelní noviny 1998, č. 22, s. 10.

Jakkoliv lze chápat Kohoutův pokus o tragikomické lidské panoptikum naší „svobodné“ společnosti devadesátých let, řekl bych, že oné mety „hry ze současnosti“ opět nebylo dosaženo. Proč asi. Za hlavní postavou Jardy totiž nepřicházejí do jeho vykachlíčkované poustevny jemu nebezpečné individuality, nýbrž jen živě napsané typy ověšené cinkavě pouťovými dobovými znaky. [...] postavě Jardy chybí skutečný protivník. Protivník, který by zásadně zpochybnil jeho životní filozofii zůstat čestně stranou, nezadat si.

Richard Erml: „Senzační cesta na brněnská 00“, *Divadelní noviny* 1999, č. 8, s. 14.

Kohoutova hra je však postižena tím, co bychom mohli nazvat *prokletí typizace*. Její postavy nežijí svébytným životem a marně bychom na jejich dně hledali perličku; jsou pouze vnější ilustrací určitých společenských typů. [...] Obdobně je tomu v *Nulách* i s „ději“. Příběh hry není hnán vlastní vnitřní dynamikou, nemíří ke konfliktu, ke srážce protikladných sil či alespoň k formulaci otázky k zamyšlení. Jeho kauzalita je vnější, odvozená od dějin země, kterou jednotlivé epizody jen dokumentují. Výsledkem je text, který působí jako dialogický náčrt, jako dramaturgie nenapsaného rozsáhlého románu, případně jako osnova prózy, jež měla být teprve „obalena“ masem vyprávění a detailnějšího vykreslení jednotlivých osudů.

Pavel Janoušek: „Dramaturgie neexistující prózy“, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 88–89.

V Kohoutově bohatě zalidněné hře nechybí láska ani nenávisť, hrdinové ani lidé chybující či dokonalí mizerové. Navíc je pro ni příznačná bohatá dějovost. Je zábavná. Divák se baví ostrými karikaturami politiků i bizarním prostředím odpudivých záchodků. Hra je jistě konstrukcí, ale je zvláště v první půli napsaná chytře jako sled žánrových, přesně vypointovaných obrázků s vtipnými dialogy.

Vítězslava Šrámková: „Plzeňské Nuly Pavla Kohouta“, *Týdeník Rozhlas* 2001, č. 34, s. 4.

Slovo autora

Šlo mi o žabí perspektivu – pohled na svět ze zdola. Ty nuly jsou nejen ony známé dvě, ale i nuly v přeneseném významu. Lidé, kteří to nikam nedotáhnou v žádném režimu. A čím je ten režim svobodnější, tím je to pro ně paradoxně horší. Totalita totiž nabízela zdánlivou jistotu existence. Svoboda žádá, aby se člověk hlavně staral sám.

„Já a hejno mých textů“ (rozhovor vedl Zdeněk A. Tichý), *Mladá fronta Dnes* 11. 11. 2000, s. 20.

Nuly jsou trochu pandán ke Gorkého hře *Na dně*, které si od mládí vážím, protože ukazuje ryzí charakter v korozních situacích. Vždycky bude přece existovat mnoho hodnotných a zajímavých lidí, kteří nikdy nebudou mít úspěch. Ne proto, že by byli neschopní, ale protože jednoduše nemají štěstí.

„Česká divadla se bojí rizika“ (rozhovor vedla Jana Machalická), *Lidové noviny* 16. 11. 2000, s. 17.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: P. Janoušek, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 86–89; J. Matešovská, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 89–90; L. Strunecká, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 91–92; M. Černá, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 92–93; K. Rathouská, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 93–95; J. Rydlová, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 95.

RECENZE: (red), *Divadelní noviny*, 1998, č. 22; Z. Hedbávný, *Divadelní noviny*, 1998, č. 22; L. Vodička, *Yorick* 1999, č. 2; R. Erml, *Divadelní noviny*, 1999, č. 8; R. Hrdinová, *Právo* 23. 2. 1999; J. Světlíková, *Kultura* 2000 – prosinec; F. Tomáš, *Tvar* 2000, č. 20; J. Kolář, *Divadelní noviny* 2000, č. 22; R. Erml, *Reflex* 2000, č. 48; R. Veselá, *Mladá fronta Dnes* 13. 9. 2000 (příloha *Západní Čechy*); M. Caltová, *Plzeňský deník* 16. 11. 2000; P. Dvořák, *Plzeňský deník* 20. 11. 2000; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 20. 11. 2000; J. Machalická, *Lidové noviny* 21. 11. 2000; R. Hrdinová, *Právo* 21. 11. 2000; J. Havlicová, *Právo* 23. 11. 2000; V. Viktora, *Plzeňský deník* 24. 11. 2000 (TOF) [= J. P. Kříž], *Hospodářské noviny* 1.–3. 12. 2000; A. Zemančíková, *Mladá fronta Dnes* 2. 12. 2000; Z. A. Tichý, *Prager Zeitung* 14. 12. 2000; A. Zemančíková, *Literární noviny* 2001, č. 11; V. Šrámková, *Týdeník Rozhlas* 2001, č. 34; E. Jeníková, *České Slovo* 15. 5. 2001; P. Dvořák, *Plzeňský deník* 15. 5. 2001; A. Solomonov, *Novyje izvestija* 25. 12. 2002; E. Jampolskaja, *Kultura* 26. 12. 2002; N. Kaminskaja, *Izvestija* 25. 12. 2002; J. Gubajdulina, *Divadelní noviny* 2003, č. 3; V. Hulec, *Mladá fronta Dnes* 26. 11. 2003; R. Hrdinová, *Právo* 28. 11. 2003.

Libor Vodička