

MILAN UHDE: ZÁZRAK V ČERNÉM DOMĚ

(2005)



Milan Uhde (* 1936) se po několikaletém působení v politice vrátil k dramatické tvorbě hrou *Zázrak v černém domě* (rkp. 2002, knižně 2005). Reflektuje v ní osud středostavovské rodiny, která prošla sérií kataklyzmat; na půdorysu hry Uhde zachycuje působení „velké historie“ na život jedince ve střeoevropském prostoru během dvacátého století. Námětem (i způsobem zpracování) se drama odlišuje od autorových satir (např. *Král–Vávra*, prem. 1964; *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl*, rkp. 1986, prem. 1990), absurdních her (*Výběřčiči*, rkp. 1966, prem. 1990; *Zubařovo pokušení*, rkp. 1976; *Pán plamínků*, rkp. 1977) či muzikálových libret a dramatizací (*Balada*

pro banditu, prem. 1975; *Na Pohádku máje*, prem. 1976, apod.) a řadí se tak – stejně jako rozhlasová hra *Velice tiché Ave* (rkp. 1981, div. prem. 1990, rozhl. prem. 1992) – do autobiografické linie autorovy tvorby. V těchto dílech Uhde ohledává peripetie vlastní rodinné historie a jejich prostřednictvím se zamýšlí nad etickými a společenskými problémy. Na rozdíl od hry *Velice tiché Ave*, v níž se jedná o pomyslný dialog syna s již zemřelými rodiči, nahlíží *Zázrak v černém domě* rodinnou historii z perspektivy všech postav.

Centrálním tématem dramatu je nemožnost porozumění mezi rodinnými příslušníky, kteří se na sobě dopustili závažných provinění. Odkrývají se tu dávná, ale stále živá traumata, způsobená tlakem historických okolností, které vystavily především předválečnou generaci řadě životních zkoušek. V tomto smyslu lze rodinu Pompeových chápat jako synekdochu české společnosti, která se dosud nevyrovnala s minulostí zasaženou dvěma po sobě jdoucími totalitami.

Hra *Zázrak v černém domě* je složená ze dvou stejně dlouhých oddílů, které dále nejsou členěny do scén či výstupů. Drama má přitom sevřenou formu a důsledně dodržuje tradiční (klasicistní) princip jednoty děje, místa a času, což ji přiřazuje k psychologicko-realistickému typu dramatiky (tedy k dílu Eugena O’Neilla či Arthura Millera), a zároveň odlišuje od většiny české polistopadové dramatické produkce. Děj se odehrává během jediného dopoledne a – jak už k analytickému typu dramatu patří – je výsekem z většího celku: rozkrývá se tu minulost postav (chování za okupace i během komunistické diktatury) a anticipuje se jejich budoucnost. Základní situaci tvoří rodinné setkání: staří manželé, žijící s dcerou a její rodinou, pozvou na nedělní snídani také své syny, s nimiž se delší dobu neviděli, aby se pokusili narovnat finanční i osobní vztahy v rodině.

Dějištěm hry je funkcionalistický dům z třicátých let, který je součástí rodinné historie i předmětem sporu o dědictví, potažmo i těžištěm dramatického děje. Rodinné setkání však postupně přerůstá v hádky o maličkosti týkající se především údržby domu (sekání zahrady, opravu vodovodu), které zprvu zakrývají, později naopak odhalují skutečné rodinné problémy a poškozené vztahy.

Dům, který potřebuje opravit, se tak namísto stmelujícího místa stává zhmotnělým symbolem drolicí se rodiny (podobně jako u Čechova, kde rozparcelování panství reprezentuje konec jedné epochy). Pro patriarchu rodu, osmdesátiletého otce, představuje dům největší životní jistotu i určité trauma z toho, že si jej chtěl udržet na úkor rodiny (tyrantsky proto trvá na tom, aby se opravy dělily pouze pod jeho dohledem, čímž zdržuje rekonstrukci a podporuje chátrání domu; toto jeho jednání lze chápat i přeneseně). Matka zná otcovy viny (neprodal dům, což by pomohlo švagrovi vykoupiť se z koncentráku, málem se zřekl i jí – židovky, stejně jako se později zřekl syna disidenta), ale před dětmi je zatajuje a slepě touží po tom, aby se dům stal místem rodinné harmonie. Nejstaršímu z potomků, Dušanovi (jedná se o jakési autorovo alter ego), dům připomíná jeho osobní křivdu (proto jej nazval „černým“). Jako disidentovi mu totiž za normalizace hrozil zabor majetku, a tak jej rodiče ze strachu, aby se část domu nedostala do cizích rukou, raději vydělili. Rozvádějící se sestra Šárka, která trpí maniodepresivní psychózou, si v domě připadá jako ve vězení a snaží se „unikat“ sebevraždami. Její hospitalizaci v léčebně otec také odmítá, neboť se bojí, že by jí mohli odebrat dceru a část domu by připadla nenáviděnému zeti. Nejmladší Ivan v domě vidí příležitost, jak zlepšit vlastní postavení, a zároveň cítí určitou nemorálnost svého nároku, neboť jako aktivní komunista donášel na svého bratra stranickému předákovi (proto také, když se navíc provalí jeho recidivovaný alkoholismus, nakonec podlehne tlaku okolí a vzdá se své třetiny v Šárčin prospěch). Na vztahu postav k rodinnému sídlu se tak až psychoanalyticky obnažují problematické identity postav.

Rozpadající se dům má však ve hře i aktivní roli, neboť sám symbolicky jedná (i to Uhdeho hru spojuje s Ibsenem). Dvakrát se pokusí zaplavit své prostory vodou (symbol biblické potopy) nebo náhle otevře skříň, která nešla odemknout (motiv záhady zamčeného pokoje), čímž se odhalí, že se za ní neskrývá vstup do pokoje, v němž se podle legendy měl za okupace schovávat strýc před transportem. Pod vlivem této události i na naléhání Dušana, který je iniciátorem vyjasnění minulosti, matka konečně přizná, že ze strachu před rozvodem se zbabělým otcem, po němž by jako Židovka – navíc s malým dítětem – musela do koncentráku, se soudně zřekla svých rodičů (nechala je prohlásit za adoptivní) a zatajila tak svůj židovský původ.

Hrou prochází několik tematických linií. Jedním z hlavních témat je ztížená možnost komunikace, dorozumění a pochopení druhého. Slova mnohdy nejsou pouze nositelem sdělení, ale též municí, kterou po sobě postavy střídají, aby si vyrovnaly účty. Otec schválně oslovuje Dušana Ivane, čímž chce ukázat, že pro něj existuje jen jeden syn – ten, který svého otce ctí a respektuje. Stejně tak ignoruje snachu Viťku,

kteřá pevným antikomunistickým postojem podporovala Dušana v dobách totality. Podobným způsobem Dušan dehonestuje Ivana, kterého nazývá Josefem podle jistého otceva kolegy alkoholika.

Mužské postavy hry jsou koncipovány kontrastně i identicky. Na jednu stranu se chtějí od sebe odlišovat (Dušan se nechce podobat otci, jemuž nemůže odpustit tyranství, ani bratrovi, kterého obviňuje z donašečství), přesto jsou si vzájemně podobní. Otec s Dušanem používají stejné fráze, podobným způsobem urážejí okolí a podobně, Dušan s Ivanem mají zase podobné vztahy s manželkami, které je vlastně ovládají.

Ženské postavy se převážně snaží o stmelení rodiny. Matce v tom sekundují Viřka a druhá snacha Tařána. Jejich úsilí o narovnání vztahů však naráží na otcovu zatvřelost a Dušanovu neústupnost, svou pasivitou ho podrývá i Šárka. Když už situace vypadá bezvýchodně, nastává nečekaný obrat – „zázrak“, kdy se otec po řadě peripetií zakončených neúspěšnou, možná jen demonstrativní sebevraždou usmíří s Dušanem a Ivan se zřekne domu ve prospěch sestry, kterou se konečně podaří odvézt do léčebny. Závěrečný happyend je ovšem relativizován otcovým opětovným oslovením Dušana „Ivan“ i matčíným nereálným výhledem do budoucnosti. Konec je tedy jakousi ozvěnou židovské anekdoty o zázraku, který se nakonec nestal, ale jehož očekávání byl vypravěč přítomen. Anekdota, uvedená v záhlaví hry jako jakési motto, nastavuje skeptický způsob interpretace díla, literatury, potažmo historie vůbec. Motiv zázraku, který se objevuje v řadě variací, je svázán s dalšími biblickými motivy – například návratem ztraceného syna a potopy světa. Prostřednictvím tohoto tematického trsu dodává Uhde příběhu nadosobní a až univerzální platnost.

Dalším významným tématem je problematika židovství a selhání pod tíhou dějin, které posouvá rodinný konflikt do obecnější polohy a hru přibližuje antické tragédii. Matčín zapřený původ, odmítnutí pomoci strýci i odložení otcovy choromyslné matky do ústavu, v němž jsou záhy všichni povražďeni, totiž představuje jakýsi osudový hřích, kterého se rodiče dopustili a který zpětně vysvětluje sérii katastrof, jež rodinu postihly (Šárčino dědičné zatížení psychickou poruchou, Ivanův alkoholismus, zpřetrhané rodinné vazby apod.).

Rámcovou roli ve hře hraje také postmoderní filozofie. Šárka na pokraji duševního vyčerpání klade Dušanovi dotaz, zda je možno z dnešní perspektivy interpretovat dávné příběhy (myslí krvavý konec rodiny Nibelungů ze starogermánského eposu) a soudit jednání postav, které v nich vystupují. Tato otázka představuje zjevnou paralelu s otázkami po tom, zda je možno pochopit chování hrdinů hry i zda může literární fikce přispět k výkladu osobní, respektive objektivní historie. Oproti *Velice tichému Ave*, kde je postoj autorského subjektu přece jen zřetelně hodnotově vyhraněný, v *Zázraku v černém domě* žádnou jasně čitelnou pozici nenajdeme. Autor se zde zříká možnosti soudit – chce pouze vyprávět příběh a pochopit důvody i podmínky, v nichž se jeho hrdinové ocitli.

Podobu dialogů určují postupy využívané především v konverzační a situační komedii. Groteskní podtext nese například dialog mezi Dušanem a sousedem, který funguje na principu hovoru „já o koze, ty o voze“, či opakované příchody a odchody postav, které štěpí a znovu navazují dialog. Repliky jsou však též prostředkem jazykové komiky založené na rozvíjení řad podobně znějících slov – paronym (Viřka – jasnovídk), na záměrném, případně i neúmyslném komolení slov a slovních hříček („*MATKA: Co se týká tebe, netrvám už na ničem. OTEC: Na Nietzsche? Klidně trvej. Je to myslitel. Jenže těžká četba. Podle mě mu neporozumíš*“, 174–175) či břitké ironii a sarkasmu („*OTEC: Umiš spravit sekačku? Ne. Já ano. Tak musíš počkat, až se k tomu dostanu. Hubou se tráva neohryže*“, 171).

Rysy komedie jsou zřetelné i ve způsobu, jakým autor modeluje některé postavy. Například otec, nerudný, umanutý a nahluclý stařík, jenž svou hluchotu spíš předstírá, než že by opravdu neslyšel, či postava pološílené Šárky, která ze sebe sype citáty z filozofických děl, a přitom číhá na vhodný okamžik ke spáchání sebevraždy, nesou stopy typizovaných komediálních charakterů. Na druhou stranu hru nelze číst pouze jako komedii (k čemuž by mohl navádět podtitul *Komedie o dvou dílech*), neboť bizarní rodinnou sešlost determinuje temná minulost, která zatěžkává groteskní rámec hry. Tragické motivy vyrůstají z komicky rozvržených situací a vytvářejí tak druhou polohu hry, která je prodchnuta tíživou atmosférou. Uhde tyto dvě dimenze hry propojuje podobně jako hudební skladatel, jenž v průběhu skladby přechází z durové tóniny do moll a zase zpět, čímž udržuje v divákovi pocit napětí a vyvolává v něm protikladné emoce. Hra *Zázrak v černém domě* má tak parametry tragikomedie, která nabízí dvojstranný pohled na skutečnost.

Kromě přibuznosti s analytickými dramaty Henrika Ibsena (například s hrou *Strašidla* z roku 1881, kde je společný i motiv dědičnosti), jsou na schématu hádky rodičů s dětmi, při níž vyplouvá na povrch tíživá minulost, vystavěny například Bergmanův film *Podzimní sonáta* (1978) či kultovní snímek dánského režiséra Thomase Vinterberga *Rodinná oslava* (1998), dnes často uváděný na divadle. Téma konfliktu dvou generací v rodině zpracovávají také hry amerických autorů Eugena O’Neilla (*Cesta dlouhým dnem do noci*, 1956), Arthura Millera (*Smrt obchodního cestujícího*, 1949) či Tennesseeho Williamse (*Kočka na rozpálené plechové střeše*, 1955). V českém prostředí pak téma účtování s rodinnou minulostí najdeme v tvorbě Lenky Lagronové (*Nikdy*, prem. 2003). Tematizací židovství i autobiografickými prvky se hra zase přibližuje groteskám Uhdeho současníka Arnošta Goldflama, které záměrně oscilují mezi vážností a hravou komikou či námětovou bizarností.

Ukázka

SOUSED: (*zaklepe zvenku na dveře číslo čtyři, otevře je a zůstane stát na prahu*) Brej den, pane ministře. Rukulíbám, paní. Já jsem soused.

VIŘKA: My se přece známe. (*Upozorní Dušana, který se soustředil na své myšlenky*) Dušane.

DUŠAN: Samozřejmě, pane Křenaři. Jenže ministr už nejsem.

SOUSED: Já vím, pane ministře. Ale nemůžu se na to dívat. Lidi se ptají, jak to vypadá.

DUŠAN: Špatně, pane Křenaři. Úměrně tomu, jací jsme.

SOUSED: (*zaslechne kroky za dveřmi číslo tři, rychle*) Noba, nebudu rušit. (*Odejde dveřmi číslo čtyři a zavře je za sebou*)

OTEC: (*vstupuje dveřmi číslo tři, uvidí Dušana a Vitku*) Dobré ráno, Ivánku. Copak? Stalo se něco?

VIŤKA: Dobrý den, tatínku. Jak se daří?

OTEC: (*Vitce nevěnuje pozornost, mluví k Dušanovi*) Potřebuješ něco?

DUŠAN: Jsme na minutu přesní. Je devět.

OTEC: (*slyšel: Je pěkně*) Je, je. Nádherně. Však máme konec června.

DUŠAN: (*paroduje Otce*) Týden po slunovratu. Světla ubývá. Dny se krátí. Za chvíli svatá Anna, chladno zrána. Blíží se podzim.

VIŤKA: Dušane.

OTEC: (*jako by neslyšel a ztratil souvislost*) Tak, tak. Poslyš, nemáš klíč? Dvaadvacítku. Nebo hasák.

DUŠAN: (*dál napodobuje Otcův způsob*) Tak, tak. Za chvíli jsou Vánoce.

(169)

Vydání

Zázrak v černém domě. Komédie o dvou dílech, Disk 2005, č. 11, s. 168–186.

Zázrak v černém domě, Větrné mlýny, Brno 2012.

Překlady

Rusky (2009): *Čudo v čjornom dome*, přel. Marija Jedemská.

Bulharsky (2011): *Čudo v černata kášta*, přel. Margarita Kjurkčievová.

Uvedení

Premiéra 9. 3. 2007 – Divadlo Na zábradlí v Praze, režie Juraj Nvota.

Další uvedení:

8. 6. 2007 – Divadlo F. X. Šaldy Liberec, režie Petr Palouš.

1. 2. 2008 – Moravské divadlo Olomouc, režie Milan Uhde.

Ceny

Cena Alfréda Radoka, Česká hra roku, 2007.

Reflexe

Možno polemizovat s autorovým názorem, že veškeré konání postav, zalidňujících Tomášem Rusínem střídě stylizované prostory „prokletého“ domu, má své hluboké historické příčiny; že vše, co členové této poněkud extrémní rodiny říkají a činí, je determinováno peripetiiemi

české historie 20. století. Nicméně nelze popřít, že ono ibsenovsky gradované napětí mezi realitou „jednoho rodinného letního víkendů“ a mezi postupným odhalováním trpké konfliktní minulosti, je při vši nedramatičnosti divadelně značně působivé.

Ivan Žáček: „Zázrak v černém domě“, *Divadelní noviny* 2007, č. 16, s. 6.

Potíž hry je, myslím, v něčem jiném: v její nedramatičnosti a statickosti. Stále se tam sice něco děje, ale je to spíše jakési hemžení po okraji a na povrchu. Trvá nekonečně dlouho, než se skrz clonu ne právě nezbytných dialogů začne odkrývat vlastní a snad i podstatné jádro hry. Nejde o netrpělivost, nýbrž o potřebu napojit se na dramatický tah, z níž vyplyne logika jednání. A ani jednoho v této hře příliš není. Je pak obtížné ji uceleně vnímat.

Jiří Peňás: „Dům, ve kterém nelze moc bydlet“, *Týden* 2007, č. 12, s. 96.

Jde o měšťanskou moralitu o nápravě narušených rodinných vztahů? Jistě, ale určitě nejen o ni. Jde také o poselství, že skutečná náprava nemůže být pouhým dílem technických opatření, i o podobenství přesahující rámec jednoho rodinného dusna. Autor přichází na trh se svou kůží nejen v obrazném, ale i v doslovném smyslu, neboť jde o dílo vytvořené z tkáně jeho vlastního života.

Josef Mlejnek: „Uhde se vrátil ve skvělé formě“,
Mladá fronta Dnes 27. 3. 2007, s. B6.

Nepominutelný je ovšem i způsob, jakým Uhde vystavěl vztahy manželských dvojic, které jsou neméně znamenitě rozehrány ve Nvotově inscenaci. Vznikla tak jakási intimní hra ve hře, duel těch, kteří spolu žijí dlouhá léta, důvěrně znají chování i chyby svého partnera, poznají i to, co ten druhý neřekne, a dovedou zaútočit na jeho nejcitlivější místo. Humor v Uhdeho komedii vyrůstá především z těchto partnerských dialogů o všedních věcech, jako je třeba sekání trávy nebo spravování vodovodu. [...] Jak se ale postupně vyjevují souvislosti dávných událostí, připomínají se mrtví a ozřejmuje se podíl živých na jejich smrti, smích zvolna vázne a těžkne. [...] Zázrak v černém domě patří k nejlepším hrám, které byly pro české divadlo napsány po roce 1989.

Zdeněk A. Tichý: „Čekání, které se vyplatilo“, *Divadelní noviny* 2007, č. 8, s. 6.

Slovo autora

Zázrak v černém domě jakoby navázal na *Velice tiché Ave*, jenže v grotesknější poloze.

Velice tiché Ave je rozhlasová hra navzdory všem statečným pokusům o její jevištní inscenaci. Je to rekviem za mrtvou matku a rodilo se v letech 1978–1980 v okolnostech plných úzkosti. Zázrak v černém domě vznikl ve svobodě, a tak třebaže se obě hry pokoušejí zobrazit podivnou rodinu, na níž se odrážejí desetiletí prožitá na české půdě, je novější z nich obdařena autorským odstupem, a to dovoluje snoubit tragično s komičnem a usilovat dokonce o černý humor.

[...]

Hlava rodiny, doktor Pompe, připomíná až bernhardovské figury, vynořující se minulost zase ibsenovské drama...

Jako se v mé hře vrací Dušan k otci coby ztracený syn – ale je v tom také ironie, protože Dušan dlouho nelituje svých vin a ani otec není biblicky kladný, nýbrž provinilý – vracím se já od Brechta k Ibsenovi. Člověka nelze přemontovat v duchu brechtovské sociální doktríny. Člověk je recidivista. Navíc české dějiny naše předky nešetřily, vystavily je neočekávaným a šíleným zvrátům. Včerejší prominenti a vynikající lidé se stávali párii a do propasti s nimi padaly i jejich rodiny. Vystřídal se tu rasový a politický útlak – a jen málokdo nebyl nějak postižen. Chtěl bych několika lidem, které jsem dobře znal, vybudovat dramatický památník, ale rád bych je zároveň viděl v jejich komické dimenzi, protože jsem byl i jejím svědkem a neumím to zapřít.

„Uhde: Dějiny naše předky nešetřily“ (rozhovor vedla Kateřina Kolářová),
Mladá fronta Dnes 10. 3. 2007, s. D10.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Reslová, *Czech Theatre* 2009, č. 25, s. 12–18.

RECENZE: R. Erml, *Divadelní noviny* 2007, č. 13; S. Hrbotický, *Hospodářské noviny* 20. 3. 2007; J. Mlejnek, *Mladá fronta Dnes* 27. 3. 2007, č. 73; J. Peňás, *Týden* 2007, č. 12; J. Šprincl, *Aktuálně.cz*, online: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=378345> [přístup 20. 12. 2011]; M. J. Švejda, *Svět a divadlo* 2007, č. 5; Z. A. Tichý, *Divadelní noviny* 2007, č. 8; M. Urban, *Divadelní noviny* 2007, č. 7; I. Žáček, *Divadelní noviny* 2007, č. 16.

Aleš Merenus