

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Drama Miroslava Horníčka v 70. a 80. letech

Drama of Miroslav Horníček in seventies and eighties

Vilém Dvořák

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Smrčka, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B ČJ-HV

2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně s použitím uvedené literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze bakalářské práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze dne 23. 7. 2020

.....

podpis

Tímto bych chtěl poděkovat vedoucímu práce PhDr. Jiřímu Smrčkovi, PhD. za jeho ochotu a rady, které mi při vedení bakalářské práce poskytl.

## **ABSTRAKT**

Práce se zaměřuje na autorskou dramatickou tvorbu Miroslava Horníčka v 70. a 80. letech. Primárním pramenem je sedm Horníčkových her (*Rozhodně nesprávné okno*, *Dva muži v šachu*, *Tři Alberti a slečna Matylida*, *Malá noční inventura*, *Můj strýček kauboj*, *Setkání s Veronikou*, *A co ženy, pane dvorní rado?*). Cílem analýzy těchto her je nalézt motivické principy a autorské postupy, které jsou pro Horníčkovu dramatickou tvorbu charakteristické. V závěru jsou poté tyto principy a postupy v jednotlivých hrách porovnány, což umožňuje mimo jiné postihnout vývoj těchto autorských jevů v čase.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Drama, Miroslav Horníček

## **ABSTRACT**

The thesis focuses on original dramatic works of Miroslav Horníček in seventies and eighties. The primary sources for the thesis are seven Horníček's dramas: *Rozhodně nesprávné okno* [*Definitely the wrong window*], *Dva muži v šachu* [*Two men put in check*], *Tři Alberti a slečna Matylda* [*Three Alberts and Miss Matylda*], *Malá noční inventura* [*Small night inventory*], *Můj strýček kauboj* [*My uncle cowboy*], *Setkání s Veronikou* [*Meeting with Veronika*], *A co ženy, pane dvorní rado?* [*What about women, Mr. court counselor?*]. The goal of analysing these plays is to find motivic principles and composing methods which are characteristic for Horníček's dramatic work. In the end of the thesis the principles and methods from separate plays are compared, which allows, among other things, to capture the evolution of these authorial phenomena over time.

## **KEYWORDS**

Drama, Miroslav Horníček

## Obsah

1	Úvod.....	7
2	Miroslav Horníček – biografie .....	9
3	Dramaticko-historický kontext.....	11
3.1	Komedie a pozice Miroslava Horníčka.....	11
3.2	Psychologické drama (a drama se současnou tematikou) .....	14
3.3	Dramatizace .....	15
3.4	Modelové drama .....	16
4	Motivy a literárně-dramatické prvky.....	18
4.1	Způsob práce s texty.....	18
4.2	Motiv hry a vystoupení z role .....	18
4.3	Prvky metadivadla.....	23
4.4	Prvky populární literatury .....	24
4.5	Intermotiv touhy po změně .....	25
4.6	Leitmotiv samoty – hledání jistoty.....	26
4.7	Ženské postavy, fenomén ženství .....	27
5	Autorské postupy .....	30
5.1	Horníčkův dialog.....	30
5.2	Horníčkovy postavy .....	35
5.3	Figurální dvojice .....	37
5.4	Pravidelnost Horníčkových her.....	39
5.5	Verbální rozuzlení.....	44
6	Závěr .....	47
7	Seznam použitých zdrojů a literatury.....	52

## 1 Úvod

Tato práce se bude zabývat dramatickou tvorbou Miroslava Horníčka. Rozsah naší práce omezíme výhradně na Horníčkovy autorská dramata let sedmdesátých a osmdesátých. Toto období považujeme za vrchol, co se jeho autorské dramatiky týče. Vede nás k tomu skutečnost, že v 70. letech Horníček patřil k nejuváděnějším soudobým autorům (V. Just, 1989). Také nás k tomu vede určitá pravidelnost, s níž nové hry publikoval a uváděl na jeviště – ať už s jeho hereckou a režijní záštitou, či bez jeho přímé participace. V námi sledovaném období totiž textem vyšla většina jeho autorských her, do naší práce jsme jich zařadili sedm.

Cílem této práce je zjistit, jaké motivické prostředky ve své dramatické tvorbě Horníček užívá, a pojmenovat jeho hlavní autorské postupy. Jelikož se jedná o hry psané v rozmezí téměř dvou desetiletí, budeme též sledovat, zda se postupem času tyto prostředky mění, či se shodují. Vycházíme z hypotézy, že jsou Horníčkovy texty vzájemně motivicky blízké, že lze nalézt podobnosti v jeho dramatech. Také že autor často uplatňuje podobný syžet, kde jsou postavy svým jednáním typické – snaží se vymanit z role, kterou jim společnost předurčuje.

První kapitola je biografie Miroslava Horníčka, která zároveň obsahuje zevrubnější charakteristiku jeho literární tvorby. V další kapitole práce popíšeme situaci divadla (a obecněji literatury) v 70. a 80. letech. Neklademe si za cíl vyčerpat toto téma, ale nastínit obecnější tendence těchto dvou dekad. Budeme se snažit o uchopení divadelní situace v ČSSR pomocí žánrové typologie. Také se pokusíme do tohoto kontextu zařadit dílo Miroslava Horníčka. Ústřední díl této práce je analytická část. V ní budeme při rozboru Horníčkových her postupovat typologicky. Nebudeme analyzovat jednotlivé hry, nýbrž se pokusíme o jakési průřezy, které by vystihly charakteristické motivy a postupy dramatické tvorby autora. A v neposlední řadě se pokusíme nalézt leitmotiv celé Horníčkovy dramatické tvorby. Závěr práce obsahuje interpretaci a souhrn dílčích analýz, zodpovězení výzkumných otázek a potvrzení, či vyvrácení hypotézy práce.

Všechny citované pasáže z dramát jsou z rozmnoženin Divadelní a literární agentury. Primární zdroje, totiž původní Horníčkovy hry, jsme doplnili o další jeho publikace týkající se divadla (*Poznámky o divadle, Klaunovy rozpravy*), ve kterých jsou

poznámky k interpretaci a pochopení jeho děl. Důležitým sekundárním zdrojem je pro nás publikace Františka Všetického (*Dílna Miroslava Horníčka*), který se Horníčkovou poetikou zabýval. Z jeho knihy jsme vycházeli zejména v případě her *Můj strýček kauboj* a *A co ženy, pane dvorní rado?*, ale převzali jsme od něj též některé motivy, které se objevovaly v ostatních Horníčkových hrách. Základními zdroji pro historickou část je publikace V. Justa *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech* (1995) a také kapitoly o dramatu v *Dějínách české literatury 1945-1989* (Janoušek a kol., 2008).



## 2 Miroslav Horníček – biografie

Miroslav Horníček se uplatňoval v mnoha uměleckých profesích. Začínal před druhou světovou válkou v Plzeňském Studentském avantgardním spolku jako ochotník. Plnil zde roli herce, režiséra i jevištního výtvarníka. Jako herec později působil mimo jiné na půdě činohry Národního Divadla (od roku 1949), poté se stal kolegou Jana Wericha (1955) v pražském Divadle satiry – od roku 1957 Divadlo ABC. Po Werichově odchodu vytvořil dvojici s Milošem Kopeckým. (Just, 1989) Horníčkovu specifiku byla jeho divadelnost. Do každého angažmá šel *dělat* divadlo, ne ho *hrát*. (Urbanová, 1966) To v praxi znamenalo zejména podílení se na inscenacích (před 2. sv. válkou např. inscenuje poezii, dělá poetická pásma) a na režii. Byl obsazován i do filmových rolí, nemůžeme opomenout ani divácky oblíbený televizní pořad *Hovory H*.

Autorsky se začal realizovat nejprve v časopisech, v šedesátých letech pak i knižně – prozaické texty u něj mají nejčastěji formu novely, povídky, cestopisu, causerie. Jeho prozaické práce jsou charakteristické silným vlivem komentujícího autorského subjektu a analytickou glosou. (Just, 1995b) Úspěšná byla jeho sbírka krátkých próz *Dobře utajené housle* (1966). Mezi cestopisy, které napsal, patří například *Javorové listy* (1968) – o jeho pobytu v Montrealu – či *Listy z Provance* (1971). Autorskou dramatickou tvorbu začal publikovat M. Horníček na počátku 60. let. *Tvrďák aneb Albert, Julius a tma* (dle Horníčka scénář, ne divadelní hra) vyšel v roce 1962 jako příloha periodika *Divadlo*. V roce 1970 pak vychází jeho první ucelená divadelní hra *Rozhodně nesprávné okno*. Umělecké texty Miroslava Horníčka jsou typické humorem, který je většinou založen na hře se slovem, nevšedním pohledem na věc, nečekanou pointou, ale též sebeironií. Cit pro vtip prostupuje naskrz celé jeho dílo i herectví. Humor označuje za úhel pohledu, za něco, co člověk nemůže získat ani ztratit. (Horníček, 1989) U Horníčka však humor jako by vycházel z pevné autorovy vazby na poezii a lyriku. Je tedy často poetický, básnický. Poezii pak využívá nejen v komice, ale též jako inspiraci, jako pomocný prostředek pro vyjádření jeho pocitu, případně pocitu jeho postav, který by byl větami („normální mluvou“) jen zbytečně rozmělněn. (Just, 1989) Ve svém díle dokázal být i společensko-kritický, sarkastický. Činí tak opět s básnickou lehkostí – skrze metaforu, hyperbolu, poezii – i proto je tato jeho poloha často opomíjena, není tak křiklavá, jako bývá zvykem u kritiky společnosti.

Většina Horníčkových her z let 1970-1987 se uvedla v Městských divadlech pražských. Z námi zkoumaných sedmi her to bylo pět z nich (pozn. *Můj strýček kauboj aneb Rodeo*, zde byla uvedena deset let po své premiéře, tedy až v roce 1987). Dvě hry, které zde uvedeny nebyly jsou *Setkání s Veronikou* a *A co ženy, pane dvorní rado?*. Domníváme se, že u dramatu *Můj strýček kauboj* je opožděná inscenace v Praze zapříčiněna tím, že autor polovinu hry situoval do Spojených států. V průběhu dramatu probíhá nenápadné srovnávání lidské svobody v ČSSR a USA. Tedy přesněji byla inscenace této hry možná v roce 1977 zejména díky tomu, že se neuskutečnila v Praze, ale v Brně, tedy v méně „hlídané“ oblasti.

### 3 Dramaticko-historický kontext

V této kapitole se pokusíme nastínit alespoň některé polohy divadelní tvorby v ČSSR 70. a 80. let pomocí žánrové typologie. Nebudeme tedy vymezovat hry a autory pomocí dělení politického (oficiální, exilová či zakázaná dramatika), nýbrž pomocí obecnějších uměleckých tendencí. O dramatu této doby můžeme obecně prohlásit, že je pro něj typický tvůrčí pohyb ve sféře možného, povoleného – onen pohyb je sice závislý na politicko-společenské situaci, my však v této práci od tohoto hlediska poněkud ustoupíme a zaměříme se spíše na tvůrčí pohyb (v podobě konkrétních děl a autorů). Také tímto docílíme menší míry generalizace, která je sice na takto omezeném prostoru nevyhnutelná, avšak ve snaze o celkové zpracování dramatu této doby by byla jistě značnější.

Naším hlavním tématem budou tendence humoristické a konverzační dramatiky, protože právě do těchto žánrů spadá většina Horníčkových her. Dále se zaměříme na psychologická dramata čerpající z čechovovsko-hrubínovské poetiky (a jejich vývoj v 80. letech), kam řadíme jednu Horníčkovu hru. Nakonec nastíníme nové směry dramaturgie a modelová dramata – tyto dramatické podoby byly totiž dominantní.

#### 3.1 Komédie a pozice Miroslava Horníčka

Rozdílnou poetiku měla komedie v kamenných a autorských divadlech. V prostoru kamenných divadel se komedie a humoristická konverzační dramatika v 70. letech ubírá směrem k rodinným tématům. Nemá ambice postihnout palčivé společenské problémy, je charakteristická nadčasovými privátními tématy, lehkou ironií, anekdotičností. (Janoušek a kol., 2008) „Od ‚makrokosmu‘ společenského, veřejně-politického a světového se všeobecný zájem i dramaturgický tlak přesouvá k ‚mikrokosmu‘ rodinnému, privátnímu a intimně milostnému.“ (Just, 1989, s. 333) Tato dramatika je také charakteristická tradicionalistickou formou. (Janoušek a kol., 2008) Nutno podotknout, že se jedná spíše o periferní oblast dramatu 70. let.

K divadlu se počátkem 70. let vrátili televizní dramatikové – Otto Zelenka a Jaroslav Dietl. Psali zejména lehčí konverzační komedie. Relativně úspěšnou byla Zelenkova situační komedie *Košilka* (rozmn. 1972), stejně tak satiričtější Dietlův *Muž na talíři* (rozmn. 1973) – obě hry měly premiéru v Divadle ABC. Nejhranější komedií byl *Silvestr*

Jana Jílka (rozmn. 1974), který byl uveden na šestnácti scénách. V roce 1975 tuto hru režíroval Miroslav Horníček ve Státním divadle Brno. Jedná se o společensky angažovanou konverzační komedii a také o příklad pokusu o komedii ze současnosti. Děj zasazuje na vesnici, kde probíhá prastarý souboj bohatství hmotného a morální chudoby – dle Františka Černého se jedná o schematickou agitku. (F. Černý, 2008) Konverzační komedie měl v oblibě též Pavel Landovský, jehož hry nebyly inscenovány – s výjimkou hry *Případ pro venkovského policajta* (inscenováno v Divadle Vítězslava Nezvala v Karlových Varech v roce 1972). V jeho konverzační komedii *Supermanka* (smz. 1974) jsou hlavní postavy volnomyšlenkářské, hovoří o životě v lepších podmínkách. České premiéry se hra dočkala až v roce 1991 v Zemském divadle v Brně. Vývoj divadelní situace v ČSSR v druhé polovině 80. let demonstruje odlišná poetika původních konverzačních komedií. Tvůrci do her častěji zařazují kriticko-satirické hledisko. Předzvěstí těchto tendencí může být situační komedie Miroslava Stoniše *Hořké letní herbicidy* (prem. 1981), která je působivá pro svůj deziluzivní závěr. Pozdějším příkladem může být hra Karla Semeráda *Vzhůru do údolí* (rozmn. 1986), ve které autor kritizuje kariérismus. Dalším příkladem je satirická komedie, kritizující opět kariérismus, Václava Beránka *Z Košic do Aše a zpět* (rozmn. 1988). (Janoušek a kol., 2008)

Právě v tomto vývoji v druhé polovině 80. let se tvorba M. Horníčka dostává mimo hlavní tendence české komediální dramatiky. Ty v té době směřují k větším a důležitějším konfliktům, rovněž více reagují na skutečnost. Pro velké scény jsou jeho hry „málo důstojné a nevážné“ (Just, 1989, s. 334), pro televizní inscenaci jsou málo zakotveny v realitě a nejsou dostatečně povrchní, pro malé scény jsou zase příliš „učesané a pramálo konfliktní“ (tamtéž, s. 334). Na počátku 70. let je situace jiná. Horníček do tehdejších vod intimní a privátní poetiky zapadl a vnesl do ní silnější dramatický konflikt. Aleš Haman (1990) dramata Miroslava Horníčka vyzdvihuje jako světlé výjimky (co se „řešení tvůrčí situace dramatu“ týče) v oficiálním divadle 70. let. Horníčkovy konverzační komedie jsou za světlou výjimku považovány též v *Dějínách české literatury* (Janoušek a kol., 2008). Autoři zde vyzdvihují úroveň témat, kompozice i jazykové stránky Horníčkových her. Do humoristické dramatiky můžeme zařadit šest námi analyzovaných Horníčkových her. Výjimkou je drama *Můj strýček kauboj*, která je tematicky závažnější. Sice čerpá

z rodinného prostředí, ale žánrově se jedná o psychologické drama s téměř tragickým koncem.

V próze byla pozice M. Horníčka obdobná – i zde ho můžeme řadit do žánrů „lehčích“. Konkrétně do fejetonistiky a humoristické prózy. V *Dějínách české literatury* (Janoušek a kol., 2008) k těmto okruhům přidávají autoři i science fiction. Právě tyto literární žánry zůstaly stranou od normalizačních snah politiků či politických literátů. Sci-fi pro svou „nezávislou, ale nezávadnou fabulaci“ (Janoušek a kol. 2008, s. 523), fejetonistika a humoristická próza pro zájem o člověka v jeho všednodennosti bez ideologického a politického rozměru. Kromě M. Horníčka jsou v humoristické próze a fejetonistice zmíněni například Robert Křesťan, Miroslav Holub či František Nepil. (Janoušek a kol., 2008)

Autorská a studiová divadla přinesla jinou komediální poetiku. Tyto menší divadelní scény se začínají ubírat směrem od tradičního dramatu podloženého pevným scénářem. Jsou sice často pevně spjaty s konverzací, ale jde více o scénickou formu a autorský přístup režiséra než o text. (Janoušek a kol., 2008) Inscenace také často vznikaly až při kontaktu s divákem, nezdá se, aby byly tvořeny improvizací. (Lehár, 2008) V těchto letech tak fungují autoři jako Ivan Vyskočil se svým konceptem „nedivadla“ (např. *Haprdáns*, rozmn. 1981). Semafor v čele se zakladatelem Jiřím Suchým (již bez Jiřího Šlitra). Poetika Semaforu se po úmrtí Jiřího Šlitra mění – klade větší důraz na příběh (*Básníci a sedláci; Revizor v šantánu*, prem. 1970). (Janoušek a kol., 2008) Divadlo Jára Cimrmana si pohrává s postmoderním pojetím divadla v mystifikačních hrách (např. *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, prem. 1974). Mezi další autorské scény patří Studio Ypsilon či brněnské soubory Divadlo na provázku a Hanácké divadlo (té doby ještě prostějovské). (Lehár, 2008) Nutno podotknout, že autorská divadla byla často pouze „trpěna“, byla v tzv. šedé zóně, tedy na „tenkém ledě“. Nebylo výjimkou, že se komunistický režim jejich existenci pokusil ohrozit. (Just, 1995a) Miroslav Horníček byl u zrodu divadla Semafor (účinkoval v první hře tohoto souboru *Člověk z půdy*, prem. 1959), jeho poetika v 60. letech byla velmi ovlivněna divadlem malých forem. I u jeho inscenací z 60. let pozorujeme odklon od pevného scénáře, inscenaci často tvoří improvizací tváří v tvář publiku.

Za specifický druh satirické komedie můžeme považovat v 70. letech tzv. vaňkovky. Jedná se o jednoaktové hry s hlavní postavou F. Vaňka – jejich poetiku vymezil Václav Havel v dramatu *Audience* (smz. 1975). Pomocí pasivního hlavního hrdiny demaskují normalizační skutečnost. (Janoušek a kol., 2008) Hry s Vaňkem v hlavní roli psali i jiní autoři, například *Atest* (smz. 1978) Pavla Kohouta, *Sanitární noc* (1976) či *Arest* (1980) Pavla Landovského.

### 3.2 Psychologické drama (a drama se současnou tematikou)

Dalším žánrem v divadle 70. let, kterým se budeme zabývat, je drama navazující na čechovovsko-hrubínovskou poetiku. Mezi tyto hry řadíme i Horníčkovo drama *Můj strýček kauboj*. Tato dramata byla příznačná ustoupením od dramatického děje, hlavní bylo nitro postav, kladl se důraz na jejich psychologii. Častá je u těchto děl neexistence závažného konfliktu, ale zájem o epizodické prožitky jednotlivců (častým tématem je samota, životní deziluze). Horníčkovo drama v tomto směru vyniká právě závažným dramatickým konfliktem. Vladimír Just jeho hru *Můj strýček kauboj aneb Rodeo* označuje za výjimku mezi „pochybnými čechovovskými dramaty“. (Just, 1995a, s. 86) Miroslav Horníček v této hře užívá stejnou figurální dvojici jako Hrubín ve *Stříbrném větru* – strýc a synovec. Na poetiku přelomu 50. a 60. let navázal dále Mirko Stieber (*Poslední prázdniny*, prem. 1977) – zde je také patrná přímá inspirace *Stříbrným větrem* – tématem je konflikt reality a očekávání mladých lidí, dále generační neshody hlavních postav. Jedná se o pokus o původní současné české drama. Dalším dílem s obdobnou poetikou je drama *... a ten měl tři dcery* (prem. 1978) Věry Eliáškové. Autorka hru zasazuje do chatové kolonie poblíž Prahy, kde hlavní postavy řeší vztahy a rodinné problémy.

Další hry se současnou tematikou nešly tak striktně ve stopách hrubínovské poetiky, ale taktéž vycházely zejména z psychologie hlavních postav. Častým tématem je krize vztahů, ať rodinných či partnerských. V tomto duchu tvoří dramata s dávkou ironie Helena Albertová (*Parádní pokoj*, prem. 1974), smířlivěji působí drama *Opožděný ptáci zpěv* Radoslava Lošťáka, který akcentuje optimistický přístup k rodině. Hru, ve které dochází ke konfrontaci hlavní postavy s vlastní minulostí, napsal Jiří Šotola (*Pěší ptáci*, prem. 1981). (Janoušek a kol., 2008) Od osmdesátých let autoři častěji píšou hry se současnou tematikou, pokouší se pracovat s důležitějšími dramatickými konflikty. Příkladem může být hra *Příběh Jana Jakubce* (prem. 1988) Heleny Albertové.

„Zobrazuje společenské limity, které spoluurčují osud hlavního hrdiny: neosobní a pokrytecké vztahy, mocenské soupeření, kariérismus a chtivou bezohlednost vůči člověku i životnímu prostředí.“ (Janoušek a kol., 2008, s. 612) Ve svých dramatech z 80. let kritizoval společenský úpadek dramatik Antonín Máša. Ten často pracuje s konceptem divadla na divadle, skrze který odkrývá nebezpeční technologií (a z nich vyplývající absenci vyšších hodnot). Velmi populární byla hra s komediálními scénami (v závěru vyvedena do tématu krize identity) *Dům na nebesích* (prem. 1980) Jiřího Hubače. Výrazným tvůrcem těchto dramát je i Arnošt Goldflam (např. *Návrat ztraceného syna*, prem. 1985). Tematizuje rozpad rodinných hodnot, konflikt mezi generacemi.

### 3.3 Dramatizace

Odstup od klasického dramatu představuje v této době dramatizace – tedy přepracování literárního díla jiného literárního druhu na drama. (Pavlovský, 2004) V dramaturgických kruzích byla počátkem 70. let velká poptávka po původní dramatice ze současnosti, kterou však čeští autoři nedokázali v mezích povoleného uspokojit. Dramatizace tak sloužily jednak pro kompenzaci nedostatku kvalitních her, jednak se dá hovořit o obecné tendenci moderního dramatu, kdy tvůrci hledají nové polohy a možnosti dramatu. Hledají nové postupy a významy. Po dobu 70. let je tento přístup k divadlu dominantní, dramatizace a adaptace tvoří značnou část uváděných inscenací. Hlavním tvůrcem je režisér, složky divadelní nabývají na důležitosti a vyrovnávají se dramatickému textu. Umělecky zajímavější byly ty dramatizace, v nichž se režiséři snažili inscenaci posunout význam původního díla dál. To zpravidla platilo pro soubory menších studiových scén. Typické pro ně bylo přisvojování si starších textů, které režiséři používali k vyjádření toho, jak svět vidí oni sami. (Janoušek a kol., 2008) Využívali k tomu jak klasickou prózu – např. Voltairova *Candida* – tak poezii či klasické drama (časté adaptace Shakespeareových dramát – např. *Makbeth* v úpravě Jana Schmida ve Studiu Ypsilon). Předlohy obsahující satiru byly oblíbené pro možnou aktualizaci, pro vztažení na současný svět. Pro Hanácké divadlo takové dramatizace napsali Arnošt Goldflam s Josefem Kovalčukem, kteří vycházeli z próz Bulata Okudžavy (*Život ze sametu barvy lila*, prem. 1978). (Janoušek a kol., 2008) Z českých autorů byl často dramatizován Ivan Olbracht, například v roce 1972 Evou Kantůrkovou (*Bratr a žák*). Olbrachtovu prózu dramatizoval také Milan Uhde pro Divadlo na provázku (*Balada pro banditu*, rež. Zdeněk

Pospíšil, prem. 1975) Jako látku k dramatizaci využívali režiséři i soudobou českou prózu – díla Bohumila Hrabala či Vladimíra Párala (texty obou autorů dramatizoval např. Zdeněk Potužil v Divadle na okraji). Tendence moderního divadla užívat literárních předloh jiných lit. žánrů pokračovala i v 80. letech, společensko-politický vývoj umožňoval například dramatizace děl Franze Kafky (v roce 1985 dramatizace nedokončeného románu *Amerika* Janem Antonínem Pitínským a Petrem Osolobě). Již v roce 1974 dramatizoval *Ameriku* Pavel Kohout (prem. 1978 v Německém Krefeldu). Ten je autory *Dějin české literatury* označován za nejproduktivnějšího autora dramatizací. Těžil např. z děl Dostojevského, Romaina Rollanda, či Leonida Andrejeva. (Janoušek a kol., 2008)

Dramatizace v době 70. let též slouží k zaštiťování nepovolených autorů režiséry. Takovými autory jsou např. Milan Uhde, Pavel Kohout (scénická montáž *Don Juan a jeho sluha*, rozmn. 1971; insc. pod jménem režiséra Jiřího Dalíka) či Milan Kundera (*Jakub a jeho pán*, prem. 1975, insc. pod jménem režiséra Evalda Schorma).

Miroslav Horníček na počátku 70. zdramatizoval vlastní prozaický text *Listy z Provence* (prem. 1971). O tři roky dříve i svou knižní prvotinu *Dobře utajené housle* (prem. 1968).

### 3.4 Modelové drama

Spíše než o samostatném dramatickém žánru v 70. letech hovoříme o jednotlivých prvcích modelovosti. Tyto prvky byly autory znovuobjevovány z absurdní a modelové dramatiky 60. let. Nacházíme je tak v typologicky i tematicky odlišných dramatech let sedmdesátých. Užil jich například Vlastimil Venclík v aktovce *Vrať mi to pyžamo* (rozmn. 1975), která se pohybuje mezi situační a satirickou komedií. Výraznou modelovost ve svých dílech užil Karel Steigerwald. Žánrově se pohybuje v historické alegorii, skrze historicitu kritizuje aktuální společnost. V jeho hře *Tatarská pouť* (rkp. 1979) tematizuje českého člověka jako jedince přizpůsobivého, sarkasticky se do něj střeluje. Obecněji lze tuto hru chápat jako „model demonstrující způsoby chování lidských jedinců v totalitním systému“. (Janoušek a kol., s. 633) Historická alegorie se ukázala jako vhodný prostor pro modelové situace. Alex Koenigsmark (*Edessa*, prem. 1978) také využívá historické kulisy. Ne tolik pro satiru, jako spíše pro nadčasové téma hledání životního smyslu. Historická témata využíval také Jiří Šotola, jenž na počátku



70. let nemohl své hry inscenovat. V pohledu na člověka v dějinách je velmi skeptický. Paralelu s Horníčkem nalézáme v touze jeho postav vystoupit z role, která je jim předepsána (u Šotoly zejm. historií). Mezi jeho díla patří např. *Cesta Karla IV. do Francie a zpět* (prem. 1979). Dalším autorem, který pracoval s prvky modelovosti je Zdeněk Kaloč (*Mejdan na písku*, prem. 1977). Základem této hry jsou postavy, které mají rozdílné sociální postavení (Doktorka, Zpěvačka, Řezník, Samotář...). Pomocí nich odhaluje chování člověka v krajních situacích. (Janoušek a kol., 2008) Stopy modelového dramatu můžeme spatřovat i v Horníčkově hře *Můj strýček kauboj*. Rodinný konflikt je zde vyhrocen do tragického konce, celou hru definuje hledání hranice osobní odpovědnosti. Podle V. Justa (1989) toto drama vybočuje morálním apelem, jenž je umocněn smrtí, autor dále vyzdvihuje vyostřený a opravdový dramatický konflikt.

Modelovost si uchovali i ti autoři, kteří jí položili základ v 60. letech. Mezi ně patří např. Václav Havel, Pavel Kohout, Pavel Landovský či Milan Uhde. Pro ně byla modelovost způsobem, jak kritizovat socialistickou společnost a jak pojmenovat aktuální situaci. Pocit bezmoci pak hnal autory od hlubších témat lidské existence k „politické grotesce či tragické frašce“. (Janoušek a kol., 2008, s. 557) Pavel Kohout píše trilogii absurdních „kafkovských“ jednoaktovek *Život v tichém domě* (smz. 1974). Václav Havel svou situační grotesku *Spiklenci* (rkp. 1971) situuje do totalitní země. Užívá charakteristických prvků absurdní dramatiky – kruhovou kompozici, jíž „vyjadřuje systémovou uzavřenost modelovaného světa“. (Janoušek a kol., 2008, s. 560) Modelové prvky užívá i v dramatu *Horský hotel* (rkp. 1976), základním stavebním kamenem jsou zde opět prostředky typické pro absurdní dramatiku. Prvky modelové dramatiky používá též Milan Uhde ve hře *Hodina obrany* (rkp. 1978). Dramatická situace je zde umístěna do prostoru vojenského školení, tematizuje manipulaci s jedincem.

## **4 Motivy a literárně-dramatické prvky**

### **4.1 Způsob práce s texty**

Při hledání motivů a příznačných autorských postupů M. Horníčka v jeho dramatech budeme postupovat typologicky. Nebudeme tedy analyzovat jednotlivé hry, ale budeme nacházet styčné body společné pro jeho autorskou divadelní tvorbu. Tato část bude rozdělena na dvě podkapitoly. Nejprve se zaměříme na Horníčkovy motivy, v širší práci s textem pak budeme hledat – a pokusíme se pojmenovat – jeho typické autorské postupy. Neklademe si za cíl zcela vyčerpat toto téma, není to v rámci rozsahu bakalářské práce ani možné, ale co nejlépe v tomto rámci vystihnout nejdůležitější prvky Horníčkovy dramatické poetiky. Považujeme též za důležité podotknout, že větší část naší analýzy bude vycházet z vlastní čtenářské zkušenosti; nelze se totiž opřít o mnoho relevantních zdrojů, výjimkou je kniha F. Všetických *Dílna Miroslava Horníčka* (1999), ve které autor analyzuje dvě Horníčkovy hry.

Při hledání motivů budeme vycházet z definice Daniely Hodrové, která říká, že motiv je „zvláštním způsobem užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla“. (Hodrová, 2001) Zároveň se u každého dramatu pokusíme postihnout hlavní téma, což usnadní hledání motivu. Dle Peterky je totiž motiv „základní jednotkou tematické výstavby.“ (Peterka, 2006).

Literárně-dramatické prvky jsou pro naši práci to, co nelze přímo nazvat motivem, ale co, domníváme se, je důležité pro spojení Horníčkových dramát. To jsou například prvky populární literatury, nepravděpodobnost či klaunství postav.

### **4.2 Motiv hry a vystoupení z role**

U Horníčka si postavy často hrají. Ať už hrají něco, či si hrají na někoho. Vystoupení z role je tak někde právě jen nevinnou hrou pro postavy, někde je však bytostnou potřebou pro hledání pravdy. Nemluvíme však o intermotivu – motiv hry není jednotný, nacházíme ho často v jiné formě, více či méně spjat s vystoupením z role. Ve hře *Rozhodně*

*nesprávné okno* je hlavním tématem hledání se, hledání vlastní identity. Motiv hry je pak přímo uváděn do děje hlavní postavou, a to Ženou. Ta na začátku hry kradla v bytě spisovatele Browna šperky, byla přerušena Mužem, který do bytu vlezl oknem. Byl to sám spisovatel Brown (což se dovídáme až na konci dramatu), který v tu chvíli začal hrát svou hru, svou novou roli. Neřekl, že je to jeho byt, dokonce vnutil Ženě, že je tam ona právem a on neprávem – považoval ji za Brownovu manželku či milenkou. Ta svou novou roli přijala. V druhém dějství jsou na Mallorce, kde Žena uvádí do dramatu motiv hry.

*Muž: Nemusíte to vysvětlovat. Mně ne. Prostě: chtěla jste šperky.*

*Žena: A pak jste přišel vy.*

*Muž: Byla jste výborná v tu chvíli. Patřila jste k tomu bytu, byl to váš byt. Dokonalý výkon.*

*Žena: Ale pak jste přišel vy...*

*Muž: A vy jste začala hrát svou roli.*

*Žena: Ne. Začala jsem hrát vaši roli.*

*Muž: Jak to?*

*Žena: Vy jste mi vnutil tu roli paní domu. Co mi zbývalo? Doufala jsem jen, že to bude malá role. Jeden výstup, pár slov a pryč, pryč ze scény. Hlavní roli jste převzal vy. Byla to vaše komedie. A já nevěděla, že bude mít ještě jedno jednání.*

(Horníček M., *Rozhodně nesprávné okno*, s. 32)

Divadelní terminologie zde funguje pro pojmenování skutečnosti postav (nejedná se tedy o metadivadlo; divadlo na divadle). Zajímavým jevem, jakýmsi rozšířením tohoto motivu, je odhalení dramatické funkce třetí postavy – Souseda – v závěru hry. „Žena: Ten přijde na scénu vždy včas. I dnes. I teď. Deux ex machina.“ (Horníček M., *Rozhodně nesprávné okno*, s. 62) Jako důkaz o pravdivosti jejího tvrzení poslouží okamžitý příchod Souseda na scénu.

I druhá hra *Dva muži v šachu* v sobě nese prvky hry. Celý děj tohoto dramatu je totiž založen na hře. Dva aristokraté se ve válce navzájem zajali, drží se v šachu, zatímco čekají na příchod svých vojsk. Jejich čest jim velí pokoušet se o útěk, zároveň hlídat toho druhého, aby neutekl. Hlavním tématem tohoto dramatu je rozdílnost her mužů a žen.

Muži hrají hry nízké, pro lidské nitro nedůležité – soupeří, válčí – to je zesměšněno celým syžetem dramatu. Ženy hrají hry vyšší – o lásku mužů. Motiv hry má podobný dopad na vývoj dramatu jako v *Rozhodně nesprávném oknu*, totiž determinuje jednání hlavních postav. Vystoupení z role je zde provedeno skrze rekvizitu. Obden se šlechtici Giacomo a Marcello střídají v tom, kdo koho vyslýchá. Když začíná výslech, nasadí si Giacomo paruku, tím se dostává do role vyslýchajícího. Když výslech končí, končí i jejich role, Giacomo sejme paruku a opět se s Marcellem přátelsky baví.

*Giulietta: To znamená útok. To znamená tak trochu vstoupit do té jejich hry a použít i jejich zbraní. Za týden tu budou rok. A to je nejvyšší čas...*

(Horníček, *Dva muži v šachu*, s. 42)

Použitím rekvizit se projevuje výměna rolí též v Horníčkově pozdějším dramatu *Setkání s Veronikou* (1980 premiéra). Spisovatel, jenž chce napsat příběh rozbořeného domu jeho prarodičů, zde potkává tajemnou ženu, která do domu chodí hrát na starý klavír. Po nasazení oblečení po Mužových prarodičích se Muž mění na svého dědečka Henriho a Žena na Mužovu babičku Charlotte. Motiv hry se zde uplatňuje jako vedlejší motiv, výměna rolí je zde důležitější. Hru můžeme spatřovat jako zásadní prvek pro postavu Ženy. Ta chce totiž svou hrou (ve které chce zabít svého manžela a prosí spisovatele o rady) pomoci Muži, aby začal znovu žít a žasnout. Muž si nehraje, to lze vnímat jako jeho nechuť k životu. U Horníčka s sebou motiv hry často nese dětské nadšení do života – to Muži, kterému je kolem šedesáti let, chybí. Sám M. Horníček naši myšlenku potvrzuje v knize *Poznámky o divadle* (1990, s. 109), kdy o této hře říká: „ona svým ženským instinktem brzy vyтуší jeho kritický stav a rozehraje s ním jakousi hru...“.

*Žena: Zbavit se únavy je namáhavé a poznávat je těžké. Ale nejtěžší vůbec je žasnout. To všechno jste neuměl, nemohl nebo nechtěl. Tak jsem vás poznala. A zachtělo se mi vymýšlet si. Proč? Abych vám podtrhla židli a donutila vás k chůzi.*

(Horníček, *Setkání s Veronikou*, s. 66)

Ve hře *Tři Alberti a slečna Matyllda* je motiv hry opět přednesen ženskou postavou, tentokrát Matyldou. Tři lupiči pracují pro Matyldu jako sluhové, při práci ale hledají skrytou poslední vůli Matyldina otce.

*Matyllda: To byla právě ta hra na spánek. Chtěli, abych spala. Tak jsem tedy spala. Hra se nemá těm druhým kazit. Pak se mne ptali – hlasem i jménem Olafovým na poslední vůli mého otce. A hlasem i jménem dědečkovým se ptali, co ty děláš v Madridu. Začínáš rozumět – té jejich hře? [...] Hra pokračuje. Jenom s tím rozdílem, že já teď už znám jejich karty.*

(Horníček M., *Tři Alberti a slečna Matyllda*, s. 50)

Zároveň Matyllda pro popis skutečnosti užije divadelní terminologii: „Ten už svou roli dohrál. A výborně! Bravo, Enrico! Na scénu nastupují jiní.“ (tamtéž, s. 67) Motiv hry má ve *Třech Albertech* vedlejší funkci, významnější je zde opět záměna rolí, Horníčkem několikrát převrácená. Ve druhém dějství Matyllda hovoří o koridě, kdy jsou role „jasně rozděleny. Roli oběti hraje vždycky býk. A roli hrdiny – vítěze – člověk. Jen málokdy se stane, že ti dva si ty role vymění. Ale i to se může stát.“ (tamtéž, s. 63) Tímto Horníček předesílá závěr dramatu. Tedy převrácení rolí, akorát se tak stane i k překvapení Matyldy, která se domnívá, že celou situaci ovládá. Mezitím se jako geniální zločinec prokáže její nevinná devatenáctiletá neteř Kristina. Ta je ve finálním obraze oblečena do rudých šatů, dle popisu se mění z mladé dívky na dravce. Záměna oběti a vítěze se tak převrací potřetí.

Na motivech a postavách historických her je založeno drama *Malá noční inventura*. Tématem této hry je stárnutí a s ním i problematika dlouhodobého manželství (rozdílnost mužů a žen, s věkem narůstající). Zaměstnanci divadla při inventuře kostýmů mění role a vžívají se do svých oblíbených postav, charakterizují se jimi, recitují jejich repliky. To je hra, ve které jsou dobří. Do děje ve skladu s kostýmy však Horníček vložil scény s manželkami, kde jim toto hraní si na Dona Juana či Cyrana není trpěno, přesněji je manželkami odmítnuto a zesměšněno. Motiv hry opět podněcuje jednání mužů. Tak obdivovatel Dona Juana Hubert byl nevěrný své manželce a řeší, co s tím. Motiv proměny rolí zde podporuje hlavní téma – totiž stárnutí, nástrahy dlouhodobého manželství. Horníček v postavě Františka Kalouska totiž hovoří o tom, jak by vypadal stárnoucí Cyrano či Don Juan. Jak by se měnily jejich družky – jak by se jejich životní role proměnila.

*František: Ona (Roxana) si vezme Cyrana. A žijou spolu. A plyne čas. Čas líbánek a potom taky takovejch drobnějch trablů. Cyrano taky pořád jenom nešermuje a nestačí mu – jako na jevišti, však to znáte – jen jedno zrno z hroznu... [...] Má svoje vrtochy, svý – dejme tomu – žaludeční potíže, je někdy nevlídnej, chce taky někdy mlčet. [...] Ale i Roxana se mění. Stárne nám, Leopolde! A copak nám, ale stárne hlavně jemu! Má na starosti celou domácnost, musí se občas vymalovat, přijdou hosté, je nutno uvažovat o rozpočtu...*

(Horníček M, *Malá noční inventura*, s. 41-42)

Tento monolog František uzavírá myšlenkou, že je jedno, kdo jakou hraje roli, zda Cyrana, či Dona Juana. Všichni muži jsou nakonec stejní – a touží opět stát pod neznámým balkónem – tuto myšlenku vyslovuje v první části již Marie, Leopoldova žena.

*A co ženy, pane dvorní rado?* je fiktivní rozhovor mezi Johannem Wolfgangem von Goethem a jeho životopiscem Johannem Peterem Eckermannem. Stejně jako v *Malé noční inventuře* zde Horníček využívá častých citací klasických děl (primárně Goethových). Motiv hry se v tomto dramatickém díle uplatňuje širěji – Goethe cítí, že má ke svým životním láskám dluh v podobě nevyřčených vět. Navrhuje tak Eckermannovi, že si takovou hru zahrají. Jeho osudové ženy jsou zastoupeny figurínami (i živými postavami, které odpovídají, ale Goethe mluví pouze na figuríny – hrají svoji hru).

*Goethe: To by byla hra podle mého vkusu a v mém duchu! Rozprávět s figurínami těch žen. A věřte mi, Eckermanne, že bych byl tváří v tvář těm figurínám – teď a tady – lepší, než jsem byl tehdy a tam. Zahrajme si tu hru!*

(Horníček M., *A co ženy, pane dvorní rado?*, s. 10)

Nejedná se zde tolik o motiv, jako spíše o tvůrčí princip tohoto dramatu, na kterém je vystavěn syžet. Divadelní terminologie se zde používá jako rozšíření reality. Samy postavy žijí „na věčnosti“ (zde je otázka, zda tedy žijí – spíše existují), hra v tomto prostředí tak obnáší zajímavé prvky – například citaci Chaplina, který se narodil o 140 let po Goethem. Co se týká vymknutí se z rolí, můžeme tak vnímat celou postavu Eckermanna. Ten je oproti reálné předloze v roli Goethova neservilního, satirického a kritického přítele.

Podobnosti v Horníčkových dramatech jsou četné, kromě dramatu *Můj strýček kauboj, aneb Rodeo*. To se vymyká a závažností vyniká nad ostatní Horníčková dramata. Hru zde nenalzáme v podobě motivu. V jedné replice Věra, Martinova přítelkyně, prohlásí, že jen hraje hru. To však ze zbytku dramatu není zřejmé, považujeme to tedy pouze za Věřin pokus o psychologickou charakteristiku Martina. Vystoupení z role je u Martina i Františka otázkou jejich svobody. Tedy hovoříme o roli společenské a rodinné, František odjel do Spojených států, Martin nechce vykonávat práci právníka. Druhá strana (teta Magda, otec Václav) argumentuje společenskou (a rodinnou) odpovědností. Vymknutí se z role, která jim byla předepsána, je pro tyto dvě postavy naprosto určující. Hájí svou svobodu, nechtějí být součástí davu, nechtějí upadnout do stereotypu.

### 4.3 Prvky metadivadla

Při rozboru motivu hry jsme několikrát narazili na divadelní terminologii. Tu Horníček užívá s různými záměry. Dobře viditelné je to na finální scéně *Tří Albertů*. Poté, co jsou ze zločinců degradováni na chovatele drůbeže vychází osamoceni na předscénu. Tam vedou hovor o své existenci. Horníčkův dílčí záměr je, domníváme se, zdůraznění klaunství. A zejména narušení fikčního světa dramatu, které právě končí. Navozuje pocit, že tento příběh byl již někdy prožit – a že toto je tedy zdárný konec, který si klauni zaslouží – stojí spolu na jevišti.

*Profesor:*        *Obávám se, pánové...*

*Baron:*         *A plným právem, profesore...*

*Magistr:*       *Že tohle je konec.*

*Profesor:*       *Konec našeho světa.*

[...]

*Profesor:*       *A přece si myslím, že jsme tu nebyli nadarmo.*

*Baron:*         *Myslíte?*

*Profesor:*       *Myslím, že si na nás jednou někdo vzpomene.*

*Magistr:*       *A v dobrým?*

*Professor: A třeba o nás něco napíše!*

*Baron: Knihu?*

*Magistr: Nebo divadlo!*

(Horníček M., *Tři Alberti a slečna Matyllda*, s. 80-81)

Jako Horníčkův hold divadlu (tedy nemáme na mysli metadivadlo) vnímáme divadelnost v *Malé noční inventuře*. Děj klasických her se odehrává na jejich soukromém jevišti v úřednickém prostoru, je to jejich fantazie. Ilustruje to divadelní vášeň, kterou v sobě mají lidé za oponou. Nic nenaznačuje tomu, že by mužské postavy viděly dál než za své role, nevidí se ve hře, tedy nemluvíme zde o metadivadle.

Zcizovací efekt je obsažen ve hře *Rozhodně nesprávné okno*. Ukazuje, že postavy mají odstup od příběhu. To samo o sobě nemusí svědčit o metadivadle. Zcizujícím prvkem je rozhodně skutečnost, že sledujeme příběh, který byl na konci hry odevzdán na stůl vydavateli. Tedy Horníček buduje dojem, že sledujeme výtvar fiktivní postavy, sledujeme onen příběh, který muži ukradla. Příběh o nesprávném oknu. Pokud postavy hovoří o sobě jako o rolích a o částech jejich příbězích jako o dějstvích, pojme divák podezření, že ví víc, než je u dramatických postav obvyklé.

#### **4.4 Prvky populární literatury**

Tento příznačný jev pro Horníčkovu tvorbu zmiňují autoři v *Dějtinách české literatury* (Janoušek a kol., 2008, s. 618). „(Horníček) přitom s oblibou pracoval s prvky populární literatury (historický příběh, detektivka, psychothriller, gangsterka, groteska ad.).“

Tyto prvky do Horníčkových her vnášejí napětí. Nikdy se však nezapře autorovo dialogické myšlení, takže jsou tyto prvky velmi rychle sníženy na funkci rekvizit. Revolver v ruce Ženy z první scény hry *Rozhodně nesprávné okno* tak neznamená žádnou výhodu. Muž se s ní začne bavit o vajíčkách se šunkou, čímž ji obrazně odzbrojí. V *Setkání s Veronikou* pak touží žena zabít svého muže. Žádá o radu pro dokonalý zločin. Na konci dramatu se zdá, že přijde akční scéna, přestřelka. Hned však pochopíme, že to je pouze kulisa pro konverzaci a vtipný dialog. Ve *Třech Albertech a slečně Matyldě* je pak Horníčkův odkaz na jeho oblíbený němý film. Sám autor Alberty uvádí do děje se



slovy „tito tři muži přicházejí přímo z prostorů němé grotesky. Nečekejme od nich žádnou psychologii – jsou to klauni v plném a krásném smyslu tohoto slova“ (Horníček, *Tři Alberti a slečna Matylda*, s. 10) Zbytek hry má detektivní až kriminální nádech – loupeže, intriky, zbraně. Historické kulisy má příběh *Dvou mužů v šachu*. Odehrává se v 18. století, jedná se však spíše o milostné drama, nejde o historické drama – postavy jsou smyšlené, místa i konflikty též.

#### 4.5 Intermotiv touhy po změně

František Všetická ve své knize *Dílno Miroslava Horníčka* (1999) tento motiv považuje za důležitý proto, že prostupuje všemi texty, vypovídá tak spíše o autorovi, ne tolik o jednotlivých textech. Touha po změně je u Horníčka často – zejména v jeho komediích – obrana proti stereotypu. Projevuje se v postavách, které psal pro sebe. V 70. a 80. letech jsou to postavy mezi padesáti a šedesáti lety, jejichž životy jsou stereotypem přímo „ohroženy“. Většinou mu unikají s pomocí ženské postavy. Touhou po změně můžeme rozpoznat dramatickou postavu, která přemýšlí, má psychologické prokreslení. Touha po životní změně tak chybí u groteskních postav, jako jsou Alberti – ti koneckonců přistoupí na ponižující návrh, že se budou starat o slepičí farmu. Touhu po změně nemají ani jednoduší šlechtici ze hry *Dva muži v šachu* – k „prozření“ je musí dovést silnější ženské postavy. Goethe v rozhovoru s Eckermannem (*A co ženy, pane dvorní rado?*) není spokojený s tím, jak se vypořádal se svými osudovými láskami. Touží to touto hrou změnit – „a věřte mi, Eckermanne, že bych byl tvář v tvář těm figurínám – teď a tady – lepší než jsem byl tehdy a tam.“ (Horníček, *A co ženy, pane dvorní rado?*, s. 10) Ve hře *Můj strýček kauboj aneb Rodeo* touží po změně zejména Martin. Ten chce jít za svým, nezůstat jako jeho otec na jednom místě ve firmě na koberce. Teta Magda zase celý život promarnila s pocitem ublížení – chce se vyvarovat chybám, které dělali oni.

Všetická (1999) dále říká, že je tento intermotiv často provázen slovy *jinam, jiný, odjinud*. Dle autora provází tento intermotiv celé Horníčkovu dílo, nejen dramatické.

#### 4.6 Leitmotiv samoty – hledání jistoty

Všetička (1999) dále zmiňuje leitmotiv samoty. Doplnujeme ho o motiv hledání jistoty, protože se domníváme, že u Horníčka je samota právě jen prvním krokem v hledání životní jistoty. Leitmotiv samoty provází Františka v dramatu *Můj strýček kauboj*. Tento leitmotiv je pro strýčka určující již od doby, kdy odjel od rodiny.

*František: Sám... Čemu vy, doktore, říkáte – bejt sám? Když jsem přijel do táhle země, byl jsem sám. Vopravdu sám. Vy si možná myslíte, že bejt sám, to že je nemít kamarády, bratra, rodiče, manželku, milenku... chodit sám po ulicích, sám vobědvat, sám spát. Nemít vedle sebe nikoho – na procházce... u stolu... v posteli. Jo- vo takovýhle samotě přemejšlí vobčas každej. Takováhle samota – to je luxus, takováhle samota, to je kýženej vodpočinek. Ale já byl sám jinak. Já byl sám mezi moc lidma, sám v přeplněném autobuse, v narvaný hospodě, v tlačenici, všude. Nejhorší, nejhorší vůbec, doktore, je bejt sám i vo samotě.*

(Horníček M., *Můj strýček kauboj*, s. 33)

Jistotu pak František nachází ve fotografii svého synovce Martina. Dopomáhá mu k tomu Mary, Františkova manželka – „ty bys potřeboval najít nějakou jistotu. Sám v sobě. A taky bys chtěl, aby někdo jinej našel jistotu v tobě. Abys tu byl pro někoho...“ (*Můj strýček kauboj*, s. 59) Je pro něj nejen jistotou, že tu pro někoho je, a někdo je tu pro něj, ale také motivací, proč se snažit očistit své jméno – je totiž obviněn z vraždy své manželky Mary.

Stejně je tomu u postavy Martina, který se snaží žít sám za sebe. Fotografie strýce, který to dokázal, je mu jistotou, že toho lze docílit.

Deziluzivně se jeví motiv hledání jistoty ve hře *Rozhodně nesprávné okno*. Postava Muže se domnívá, že spolu s postavou Ženy v sobě navzájem hledají jistotu.

*Muž: Na tom nezáleží! Nejde o příběh, jde o to, co ti dva – jeden v druhém – začnou hledat. A nalézat. Jde tu o jistotu. O metr pevné půdy pod nohama. Oběma. O celé délky pevné půdy, které se z toho metru začnou rozvíjet.*

(Horníček M., *Rozhodně nesprávné okno*, s. 64)

Deziluzivně vyznívá až závěr, ve kterém se Žena projeví jako chytrá spisovatelka, která využila celý příběh k napsání knihy – nalezená jistota je tak opět podlomena.

Sám chce být i spisovatel ve hře *Setkání s Veronikou*. Odjíždí z Paříže, aby mohl v ústraní psát. Žena vnímá Muže jako vetřelce. Na konci hry mu však pomáhá najít životní jistotu – v něm samotném. On pojmenovává její jistotu, kterou vidí v sounáležitosti se starým domem. Žena se bojí, že „rozumem může prorůstat bříza, [...] na lásce se usadit mech a nuda, uvadání.“ (Horníček M., *Setkání s Veronikou*, s. 66) Právě starý dům, kterým prorůstá bříza, a který porůstá mechem, je pro Ženu jistotou a východiskem.

Goethe, hlavní postava dramatu *A co ženy, pane dvorní rado?*, měl zlomené srdce po neopřetované lásce Lottou. Rozhodl se tedy, že bude sám. To mu však vydrželo jen sedm dní. Goethe v Horníčkově fiktivním rozhovoru hledá celý život jistotu v ženách.

#### 4.7 Ženské postavy, fenomén ženství

Ve své knize *Klaunovy rozpravy* (1989, s. 268) Horníček hovoří o ženě jako o „věčné inspiraci umění“. Poté tvrzení upravuje na inspiraci prvotní, a to nejen umění, ale všeho konání. Ne náhodou ke svým autorským rolím vždy napsal i ženský protějšek (myslíme v 70. a 80. letech). Je tedy opodstatněné zajímat se o ženské postavy v jeho díle blíže. Žena u Horníčka někde okouzluje svým intelektem, jinde nezávislostí, jinde zase svou moudrostí a láskou. Do první kategorie můžeme zařadit postavu Ženy z dramatu *Rozhodně nesprávné okno*. Ta je postavou Muže verbálně popsána jako krásná mladá žena. Provází jí tajemno, neznáme její jméno, nevíme, co chystá. A když si myslíme, že to Muži prozradila, ukáže se, že to byla past, hra. Muž „žije v mylné představě, že jen on je hybatelem svého příběhu“ (Janoušek a kol., 2008, s. 619) – je to totiž celou dobu Žena, kdo hýbe příběhem. Podobným případem je i Žena ze *Setkání s Veronikou*. Opět o Ženě nic nevíme, ani její jméno – to se dozvídáme až na konci (a opět je krásná a mladá). Je pro Muže inspirací, stejně jako v *Rozhodně nesprávném oknu*. A opět ukáže svou pravou tvář až na konci hry.

Jiným typem ženské postavy je Kristina, neteř Matyldy ze hry *Tři Alberti a slečna Matylda*. Ta je velmi mladá, hra zachycuje její drastickou proměnu z nevinné dívky, která příliš nemluví, do dospělé ženy. Ač je to upozaděno kriminální zápletkou, kdy se Kristina

stává geniálním zločincem, Horníček důmyslně tvoří její postavu popisem – „sestupuje dolů a podobá se andělu – bledá, krásná, něžná, pokorná“ (Horníček M., *Tři Alberti a slečna Matylda*, s. 4), „Kristina se objeví nahoře, má na sobě cestovní pláštěnku a v ruce brašnu. I tak je něžná, krásná, cudná. I tak se podobá andělu.“ (tamtéž, s. 10), Alberti jsou Kristinou velmi okouzleni, její nevinností – „Nenazývejte to něžné stvoření, ten přesladký přelud, toho anděla – holkou.“ (tamtéž, s. 43). O to překvapivější pro všechny je, když se Kristina zjeví v rudých šatech a zapaluje si cigaretu.

Františkova manželka Mary z *Můj strýček kauboj* je silná ženská postava. Františka podporuje, povzbuzuje ho, když nemají peníze. František Všeticka (1999) si všímá, že Mary provází rekvizita, a to klobouk. Ten podle něj „představuje sám ženský fenomén, tak charakteristický pro Horníčkovu tvorbu“. (Všeticka, s. 33)

Ve veselohře *Dva muži v šachu* jsou i ženy dvě – Bianca a Giulietta. Jsou to šarmantní Italky (tentokrát o jejich kráse píše sám Horníček ve scénické poznámce, postavy mužů – šlechtici – jejich krásu nedoceňují), které se starají o sebe, o své příbytky, k tomu se starají o dva šlechtice, kterým nosí jídlo a perou prádlo. Ženy si už předem rozdělí ženichy, což dosvědčuje jejich nezávislost.

Jinak pojaté postavy žen jsou v *Malé noční inventuře*. Jsou to manželky tří divadelníků, rozdíl je ten, že pro hlavní představitele nepředstavují tajemství. Tedy alespoň se domnívají. Kromě Františka, Horníčkovy postavy, který v jedné replice říká, že ženy jsou „základní a podstatné tajemství“. (Horníček M., *Malá noční inventura*, s. 39), touto myšlenkou celé drama též končí – s tím, že se muži musí smířit i se strachem, který tajemství vyvolává. Boženka, Hubertova žena je v první scéně žárlivá – bere si za terč Hubertovu kolegyni. Po druhé scéně s Boženkou chápeme, že její žárlivost byla opodstatněná – Hubert má milostný poměr. Druhá žena dramatu Marie je manželkou Leopolda. V první scéně mu vyčítá málomluvnost a on jí zase sklon k pomlouvání. František Kalousek v druhé promluvě učí Leopolda, jak začít mluvit se ženou, tedy se mu snaží ukázat, že problém není na jedné straně – a vyřešit ho je jednodušší, než se zdá, stačí odložit noviny a mluvit. Manželka Františka je Eliška. Ta je postavou, která dává klíč k dlouholetému soužití ženy a muže. Totiž neustrnout, ctít se a milovat. To František

nakonec svým kolegům říká jako moudrý muž – za kterým ale v pozadí stojí moudrá žena.

Ženský fenomén je hlavním tématem i další Horníčkovy hry – rozhovoru mezi Goethem a Eckermannem – *A co ženy, pane dvorní rado?* Dle Všetický (1999) je v ní důležitý zejména konec, kdy se finalizuje vztah Goetha k ženám. „Také ony jsou živel. Základní a podstatný. Živel, který nás rodí, nosí, kojí, hýčká, vzrušuje, klame, žene, brzdí, inspiruje – a taky někdy sráží a hubí. Měli bychom si vážit živelů. Milovat je.“ (Horníček M., *A co ženy, pane dvorní rado?*, s. 52) Ještě předtím hovoří Goethe o věčném ženství. „Věčné ženství není někde nad námi, není to cíl, za kterým zlézáme útesy a ledovce svých životů, ženství je síla, která nás táhne vzhůru. Tato síla je v nás. Muž, ve kterém není, může být mužem, ale není člověkem.“ (tamtéž, s. 50)

Ve své knize *Poznámky o divadle* (1989) M. Horníček zdůrazňuje postavu ženy, konkrétně ve hře *Setkání s Veronikou*, posléze pro všechny své ženské postavy – všimněme si, že zdůrazňuje i motiv hry: „hrají tuto hru spolu, každý jaksi vnucuje svou koncepci, ona ho dokonce prožene soutěskami strachu a hrůzy, když si pro něj vymyslí vlastní drama a když ho do něj vtáhne, ona tedy má vrch a nadvládu, ona má *pravdu* – jako všechny ženy v mých hrách – *ona pomůže jemu*.“ (Horníček, 1989, s. 109-110)

## 5 Autorské postupy

Druhá část naší analytické práce se bude zabývat příznačnými autorskými postupy M. Horníčka. Budeme se snažit popsat a zachytit principy, které využíval nejhojněji a které nejvýznamněji utvářely poetiku jeho (nejen) dramatických děl v 70. a 80. letech. Mezi ty hlavní, které se pokusíme zachytit, řadíme dialog, Horníčkovy postavy, figurální dvojice, rámování her, rozuzlení her a repetice. František Všeticka v Dílně Miroslava Horníčka (1999) zmiňuje právě figurální dvojici jako zásadní princip Horníčkovy tvorby. Dále zmiňuje motivický princip, kterým jsme se zabývali obsírněji v první části analytické práce, a nakonec intuitivní scénu. Té se budeme věnovat pouze okrajově, poněvadž nám nepříjde natolik výrazným principem či autorským postupem.

### 5.1 Horníčkův dialog

Nejprve uvedeme definici dialogu ze *Základních pojmů divadla – teatrologického slovníku* (Pavlovský, 2004, s. 55): „D. je základní princip a vyjadřovací prostředek, který spolu s monologem jakožto přímá řeč osob v dramatu dominuje a tím je druhově odlišuje od prózy nebo poezie.“ Zmíníme též další jev, který s sebou dialog přináší, totiž vzniká „sít' protínajících se perspektiv a kontextů“ všech postav – v případě dialogu mluvčích. Dále se zde uvádí tři typy dialogu podle Mukařovského. Osobní, který řeší zejména vztah mezi mluvčími (já – ty), situační, který řeší vztah mluvčích k určité situaci, a konverzační – tedy typ „soustředující pozornost na dialog sám jakožto řetězec významových zvrátů (konverzace – hovor pro hovor)“. (tamtéž, s 56) U Horníčka nalezneme všechny typy dialogu.

S Horníčkovým dílem se dialog pojí velmi úzce. Můžeme se domnívat, že se jedná o jeho nejčastější princip tvorby. Zmíňme například Hovory H a Hovory přes rampu, které formu dialogu mají již v názvu. Sám Horníček v archivním záběru v dokumentu České Televize Humor není žádná sranda (2018, režie M. Slunečko a M. Šmídmajer) říká: „dialog se mi stal takovým nejvlastnějším výrazovým prostředkem“.

Velký důraz na dialog má tedy za následek, že hovor plní v Horníčkových autorských hrách dominantní funkci, je dominantním výrazovým prostředkem. Nemůžeme však většinu analyzovaných her označit jako komedie konverzační. Drama *Tři Alberti a slečna*

*Matylda* je spíše komedie situační s prvky komedie intrikové – jedna z Horníčkových her, ve které je dramatický děj dominantnější než dialog. Dialog této hry je poté podřízen, slouží nejčastěji k plánování intrik, domlouvání postav, jak se s danou situací vypořádat. Dialog je tedy zejména situačního typu. Poté *Můj strýček kauboj* – tam je sice dominantní složkou dialog, ale téma je zde závažnější – osobní odpovědnost. Jedná se tedy o psychologické drama. Dialog zde slouží především pro argumentaci jednotlivých postav, k obhajobě jejich činů a slov, slouží k verbálnímu boji v rodinném sporu. Dialog je tedy typu osobního. Zároveň se zde vyskytuje i dialog bez osobního kontaktu, ale osobní – skrze dopisy, které spojují osudy postav v Česku a ve Spojených státech. Typickou konverzační komedií nejsou ani dramata *Rozhodně nesprávné okno* a *Setkání s Veronikou*. Tyto dvě hry jsou celé založené na dialogu, ale v kontextu tvorby Miroslava Horníčka mají výrazné prvky situační komedie. Tedy je zde vedle konverzace i děj, který postavy řeší, řeší spolu vývoj společných situací a vývoj svého vztahu – vývoj, který nastal skrze konverzaci, ale i tak je reálným dějem postav. A nakonec z konverzačních komedií vyloučíme i *Dva muže v šachu* – to je Horníčková parafráze na komedii pláště a kordu – obdoba intrikové komedie nazvaná podle příznačných rekvizit (i u Horníčka šlechtici každé ráno cvičně šermují). Zde je hlavním typem dialogu situační – a slouží pro nadřazený děj milostného charakteru stran žen, pro děj bojů stran mužů.

Konverzační komedie *Malá noční inventura* je celá založena na dialogu. Nejprve muži hovoří spolu o ženách, poté hovoří se ženami ve svých vzpomínkách a představách. I zde je artikulován nesoulad muže a ženy – tentokrát v dlouhodobém soužití. Oproti jiným Horníčkovým hrám je ale svým konverzačním charakterem specifická. Postava Františka totiž radí jednomu z kolegů, jak oživit dialog se svou ženou. Respektive jak ho po letech vůbec vést. Učí různé přístupy k ženě na figuríně. Poté se ho snaží přimět, aby dělal a říkal překvapivé věci, aby neustrnul ve stereotypu. Tento jev – tematizace dialogu v konverzační komedii – je v literární historii již u Shawa, mistra konverzačního žánru. V jeho *Pygmalionu* „téma a základní výrazový prostředek jsou v naprostém souladu“ (Hořínek, 2012, s. 46) – podobný soulad, ač v menším měřítku, můžeme nalézt i v této Horníčkově hře.

Dialog je stěžejní i pro dramatický text *A co ženy, pane dvorní rado?*, jehož podtitul zní *Rozhovor J. P. Eckermana s J. W. Goethem mimo pozemský čas o ženách času*

*pozemského*. Jak je z toho patrné, celá hra je rozhovorem, tedy dialogem. Někdy Goetha a Eckermanna, někdy Goetha a pro jeho život důležité ženy. Zde je dialog postaven na nesouladu mužského a ženského živilu. Slovo živel zde není jen naším vlastním obrazným pojmenováním, nýbrž převzetím Horníčkovy slovníku. Postava Goetha hovoří o živlech v souvislosti s uměním, zároveň podstupuje historický souboj (chceme-li dialog) s dílem Beethovenovým – celé dílo prostupují ozvěny Beethovenových skladeb. Skladatel je dle Eckermanna uměním ohně, Goethovo umění je uměním vody. Na konci hry označuje hlavní hrdina též ženy za živel, který rodí muže. Zajímavým zcizujícím prvkem dialogu v tomto dramatu je skutečnost, že Goethe nikdy nehovoří přímo s ženou, na jejíž odpovědi i reaguje, ale s figurínou, která ji na scéně představuje. To přímo souvisí s podtitulem hry, kdy se dle Všetičky (1999) vyjadřuje napětí mezi dvěma časovými rovinami. Goethe a Eckermann mimo pozemský čas, ženy času pozemského – tedy spolu nemohou komunikovat napřímo.

V *Rozhodně nesprávném oknu* je dialog dominantním principem rozvíjení dramatických situací. Dialogem se zde poznávají postavy hry, jež jsou v neustálém verbálním konfliktu – ať už je to dohadování o jídle, či o knihách spisovatele Browna – stále se přou. Můžeme se domnívat, že je to dílčí jev, který doprovází Horníčkovu figurální dvojici Muž – Žena, podobně se totiž přou i postavy v *Setkání s Veronikou*. Tam se Muž se Ženou přou nejprve o příběhu, který píše Muž. Poté se například přou o možnosti zabití Ženina manžela.

*Muž: V ničem, co jsem kdy napsal... v ničem – rozumíte? V ničem nenajdete něco tak... tak... tak nehorázného!*

*Žena: A co když je to v tom, co jste nenapsal? Ale být vámi, tak bych si svoje věci napřed uklidila.*

*Muž: Být vámi, tak bych si napřed uklidil svoje myšlenky.*

*Žena: Proč si to všechno nedáte do skříně?*

*Muž: Třeba mi to takhle vyhovuje!*

(Horníček, *Setkání s Veronikou*, s. 21)

Nakonec Horníček většinou dochází k harmonii, když se postavy začnou poslouchat a vnímat. Nutno podotknout, že většinou je to ženská postava, která musí muži vysvětlit svá stanoviska, aby ji konečně pochopil.



Horníčkův dialog je dále typický inteligentním humorem – autoři *Dějiny české literatury* (Janoušek a kol., 2008) píší o kultivovaném a inteligentním dialogu – také se snaží o jazykovou harmonizaci promluv. O humoru M. Horníček píše ve své knize *Klaunovy rozpravy* (1989, s. 19) následující tvrzení: „Humor je zásadní postoj ke skutečnosti jako třeba lyrika nebo matematika. Humor je úhel pohledu.“ Tato práce není rozbořením Horníčkovy humoru, pokusíme se ale na příkladech ukázat typické prvky jeho komiky, pokusit se nastínit jeho úhel pohledu.

*František: Počkejte, Huberte. Počítat se bude a kutny nám neutečou. My si musíme jaksi zásadně uvědomit, že nepočítáme mrtvej materiál! Kam se podíváte, všude je nějakej osud, nějaká vášeň, nějakej ten cit.*

*Hubert: Jo. Od hřebíku. To je to – oni klidně nechají koukat z dekorace hřebík. Jednou to odnese plášť, jindy noha. Nejde o tu díru – ale to je nesevědomitost technického personálu.*

*František: Patnáct plášťů – všechny černý, všechny stejný – jako krávy potmě, co? Ale v těch pláštích, Huberte, v těch pláštích – poslouchajte, Leopoldo – v těch pláštích tloukla srdce hrdinů! V těch pláštích se šlo nocí, v těch pláštích se stálo pod balkóny, v těch pláštích se umíralo!*

*Hubert: No a co? A to bych tam měl snad psát? Podle vás, pane Kalousku, bych tam měl psát, co se v kterým tom plášti dělalo?*

*Leopold: Nu tak – bylo by to zajímavý. Ony ty pláště – zvlášť pak některý – mají svý vlastní osudy. Zrovna předevcírem jsem viděl Věrušku...*

*Hubert: Jakou Věrušku?*

*Leopold: No – tu novou maskérku... s jedním osvětlovačem...*

*Hubert: V plášti?*

*Leopold: Spíš bych řekl – na plášti.*

*Hubert: A kterej to byl?*

*Leopold: Jo – to já nevím, kterej z těch plášťů to byl.*

*Hubert: Neptám se na plášť. Kterej to byl osvětlovač?*

*Leopold: To nevím. Byla tam tma.*

*Hubert: Osvětlovač. Potmě. Tak jak víte, že to byl osvětlovač?*

*František: Tak pánové! Nebudeme tady řešit osvětlování v našem divadle, ani osvětlovat milostné vztahy mezi jednotlivými obory. Máme snad jiné starosti.*

*(Horníček, Malá noční inventura, s. 7-8)*

Tento jev pojmenovává František Štícha ve svém článku O jazyce Miroslava Horníčka v časopise Naše řeč (1993, volume 76), kde nachází neobvyklé jevy v Horníčkových textech. Mezi časté principy jeho stylistiky tak řadí „konfrontaci jazykových forem a jazykových významů“. Další příkladnou ukázkou tohoto jevu jsme vybrali z třetího dějství dramatu *Rozhodně nesprávné okno*.

*Muž: Tady ale nejde o něj.*

*Žena: Nejde. Pokud sem nevejde. Pak bychom s ním jaksi museli počítat.*

*Muž: Proč počítat? Mohli bychom s ním třeba popíjet. (Horníček, s. 42)*

Další ukáзка je znovu z *Malé noční inventury* (s. 20).

*Marie: Řekni mi – co vás zajímá? O čem vy si tam povídáte? O čem? Můžeš mi říci – o čem? Víš to vůbec? Tak schválně o čem?*

*/Od počátku jejího naléhání začne proměna. Jsme opět mezi muži/*

*František: O čem... to jsou takový ty typický ženský otázky. O čem? To je těžký říct... o čem?*

*Leopold: Tak co vy byste na to, pane Kalousku, odpověděl?*

*František: Podle toho komu. Podle toho, kdo by se na to ptal?*

*Leopold: Žena.*

*František: Vaše?*

*Leopold: Nebo vaše.*

*František: Moje žena by se na tyhle věci neptala.*

*Leopold: No tak moje.*

*František: A proč by se vaše žena na tyhle věci ptala mne? To je těžký, bych řekl.*

(Horníček, *Malá noční inventura*, s. 20)

## 5.2 Horníčkovy postavy

Horníčkovu dramatické dílo je též typické pro „stálou přítomnost komentujícího autorského subjektu“. (Just, 1995b) Tento jev je zmíněn i v *Dějínách české literatury* (Janoušek a kol., 2008), kde se hovoří o komentářích a filozofujících úvahách, které s divákem přes rampu vedly především Horníčkovy postavy. V Horníčkově případě jde o jev, který je pevně spojen s jeho herectvím. To je příznačné tím, že většinu postav nehraje, ale pouze je svým typickým stylem divákovi představuje. Je to herec, který všem postavám vtiskne svou tvář. I díky tomu můžeme tento prvek zařadit mezi autorské postupy Miroslava Horníčka. Takovou filozofující postavou je například František Kalousek ze hry *Malá noční inventura*. Úryvek je ze scény, kde mužské postavy diskutují o ženách jako o neznámých v rovnici:

*František: Jakýpak počítání? Kampak na tohle s algebrou? Ta neznámá v té rovnici má přece nějakou hodnotu už předem. Dejme tomu šestatřicet. Když to budeme počítat my tři, musíme všichni dojít ke stejnému výsledku. Všem třem nám musí vyjít třicet šest. Kdyby jednomu z nás vyšlo třeba čtyřicet, je vedle. Je prokazatelně vedle! Ale žena, pánové, žena... tady se my tři můžeme ve výsledku rozejít a přece všichni budeme mít pravdu! Anebo se všichni tři budeme mýlit. A pravdu bude mít ten čtvrtý. Anebo nikdo. Co když tu vůbec žádná pravda není? Život, pánové... život není rovnice!*

(Horníček, *Malá noční inventura*, s. 49)

Postava Goetha v dramatickém textu *A co ženy, pane dvorní rado?* nevede typickou Horníčkovskou rozpravu s divákem, ale i u ní nalézáme hlubší myšlenky, které tak vyzní, zejména v hereckém podání Horníčka, mohou. Zajímavý prvek v této hře je zpřítomnělý hodnotící subjekt v podobě Eckermanna. Ten každou Goethovu myšlenku ihned – často kladně – ohodnotí a zapíše.

*Eckermann: Jako bych slyšel váš hlas – jako by to byla vaše slova.*

*Goethe: Každé dílo je dílem mnoha lidí. A kdo jsem já? Jeden z nich. Mám mnoho předků, budu mít potomky. Ale já? Já jsem kdo?*

*Eckermann: Nu? /Vyčkává s brkem v ruce/ Čekám.*

*Goethe: Na co?*

*Eckermann: Na vaši odpověď.*

*Goethe: Na to se neodpovídá slovy, ale skutky. A na ty už je taky pozdě.*

(Horníček, *A co ženy, pane dvorní rado?*, s. 51)

Nejsilnější filozofický přesah má však postava Františka ve hře *Můj strýc kauboj*. Je to zajisté dáno vážným tématem hry, kdy postavy Martina a Františka řeší důležité otázky lidské existence, ale také tím, že tato hra obsahuje autobiografické prvky. (Horníček, *Poznámky o divadle*, s. 103-105) Ukázka je z poslední repliky Horníčkovy role – strýce Františka – který na dálku povzbuzuje svého synovce Martina, aby v životě nepřestával hledat. Probíhá jakýsi dialog na dálku skrze dopisy. V něm se František snaží Martinovi předat odhodlání udělat krok, který mu rodina rozmlouvá. Kvůli kterému ho obviňují ze smrti svého otce.

*František: Martine, jediný důležitý je to, co se v životě vopravdu děje. To, co doopravdy je. (zvýrazněno M.H.) Lidi kolem to můžou vidět jinak. A všelijak. Ale ty musíš vědět, Martine. Vědět, co chceš. A to, co chceš, taky udělat.*

*Martin: Já bych ti asi těžko vysvětlovat, proč chci odejít. A kam. A co chci dělat. Ale už jsem se rozhodl. A už jsem sbalil kufry.*

*František: Běž. Utíkej. Seš mladej, tak nezůstávej sedět. [...] Nic nevysvětluj. Nikomu. A nikoho se neptej. Mohl by ses dozvědět, že děláš blbost. Co já se navyvádl blbostí!*

*Martin: A třeba budu litovat...*

*František: Ne. Nikdy! Nikdy jsem ničeho nelitoval! Jo – litoval jsem... litoval jsem těch, kdo nikdy žádnou blbost neprovedli, těch, kdo se nikdy nezmejlili a kdo ze strachu, aby nešlápli vedle, proseděli celý svůj život na zadku!*

(Horníček, *Můj strýček kauboj*, s. 75)

Horníčková postava Muže v dramatech *Rozhodně nesprávné okno* a *Setkání s Veronikou* má mnoho podobností. Filozofující rozpravu s divákem zde nenalzáme, dialog je čistě mezi postavami, řeší svůj děj, svůj příběh. Rozhovor je situační, není zde moc prostoru pro filozofující postavu – působila by nevěrohodně.

### 5.3 Figurální dvojice

František Všeticka figurální dvojici popisuje jako „dvojici postav, jež je spjata nejrozmanitějšími pouty (náklonností, nepřátelstvím, láskou, závislostí apod.)“. (Všeticka, 1999, s. 76) Dále zdůrazňuje jejich vzájemnou potřebu existence, totiž jedna postava existuje v takové podobě díky té druhé. A také zmiňuje skutečnost, že figurální dvojice může být založena na principu paralely nebo kontrastu.

Co se týče Horníčkovy autorské divadelní tvorby, můžeme s jistotou říci, že tvůrčí princip figurálních dvojic při psaní svých her uplatňoval často. Nalzáme ji již v Horníčkově částečně improvizované hře ze šedesátých let *Tvrďák, aneb Albert, Julius a tma*. František Všeticka (1999) zmiňuje důležitou inspiraci k takovým dvojicím – totiž u her Voskovce a Wericha (vedle druhého jmenovaného v 50. letech působil). Dodává, že jsou však Horníčkovy dvojice intelektuálnější a rozjímavější.

Ve dvou svých hrách uplatnil figurální dvojici Muž – Žena. (Všeticka, 1999) Tato dvě dramata (*Rozhodně nesprávné okno* a *Setkání s Veronikou*) vznikla pro konkrétní kolegyni, se kterou onu hru chtěl hrát. V případě *Rozhodně nesprávného okna* to byla jeho přítelkyně z dětských let Sylva Langová (nakonec Ženu hrála v Praze Libuše Švormová, v Brně Helena Kružíková a v Karlových Varech Dana Píchová), v případě *Setkání s Veronikou* Horníčka okouzila herecká kolegyně Monika Švábová. „A opět jsem si řekl: s touto kolegyní bych si chtěl zahrát. Co bylo na začátku? Toto přání. A pak zase uvažování, kde, jak a proč by se měl setkat starší pán s mladou ženou, aby to nebylo setkání milostné, ale aby pro oba něco znamenalo...“ (M. Horníček, 1990, s. 109) Tolik k motivaci napsat tato díla pro dvě hlavní postavy Muže a Ženu. V prvním případě je jejich označení bezejmenné nutné – pro zápletku se zvratem, pro pohrávání si s identitami, pro překvapující pointu. Ve druhé hře to již nutné pro děj není, spíše to naznačuje mnohovýznamovost postav, i díky tomu se mohou jednodušeji přeměnit na

postavy Mužových prarodičů, mohou propadnout do Mužova příběhu a do Ženiny hry. Pokud bychom tyto figurální dvojice měli charakterizovat, jedná se rozhodně o dvojice založené na kontrastu. To ostatně vyplývá i z předchozích dílčích zjištění – žena má u Horníčka vždy pravdu, muž se mýlí. Je to souboj mužského a ženského živlu.

Odlišnou a výraznější figurální dvojicí je strýc – synovec z dramatu *Můj strýček kauboj*. Tato dvojice není ojedinělá v české literatuře, nacházíme postavy strýce a synovce jako figurální dvojice u Šrámka ve *Stříbrném větru*. (Všetička, 1999) Podstatný rozdíl od jiných Horníčkových dvojic je ten, že zde postavy Martina a Františka nejsou v osobním kontaktu – pouze na sebe myslí a navzájem se považují za jakousi jistotu. Spojují je však rekvizity (Všetička je nazývá sponami). Mají své fotografie – to je jedna z pojících rekvizit, dalším pojítkem je starý gramofon po prarodičích, který Martin najde, a symbolizuje pro něj strýce, volnomyšlenkářského druhu. Nejdříve se gramofon objeví ve scéně s Františkem, přesněji ve vzpomínce, kdy koupil starý gramofon, který měli doma v době jeho mládí, a ukazuje ho přítelkyni Mary. Hned poté následuje scéna, kdy Martin právě onen gramofon ukazuje Věře, své přítelkyni. I tato přímá následnost ukazuje, že spojení figurální dvojice skrze rekvizitu gramofonu není náhodné, ale pro dílo podstatné. (Všetička, 1999) Dalším spojením je i to, že zatímco všichni členové rodiny si v okamžik smrti Martinova otce Václava všimají jeho tety Magdy, která předstírá slabost, Martin jako jediný si všimá skutečné slabosti otce. Okamžitě následuje scéna s Františkem, který intuitivně vycítil smrt svého bratra a vede s ním vzdálený dialog. Figurální dvojice je zde paralelní, i otec Václav to dokazuje jedním svým dopisem pro Františka, kdy mu po hádce s Martinem říká: „Tak tohle jsi tedy zase jednou ty, Franto. Nevěděl jsem, že tě potkám... jinde a jinak než jindy. A že se ti zase jednou takhle zblízka podívám do očí.“ (Horníček, 1977, s. 52)

Další figurální dvojicí v Horníčkově díle nalezneme v komedii *Dva muži v šachu*. Tam se dá uvažovat o dvojitým rozložení dvojic – jeden přístup může být „milostný“, tedy figurální dvojice jsou partnerské. To však není příliš vypovídající o průběhu děje, protože partnery se stávají až na konci hry. Proto se kloníme k přístupu, kdy jedna dvojice jsou muži, kteří spolu bojují, a druhá dvojice jsou ženy, které na ně společnými silami vymýšlí past. Toto rozložení dvojic nám přijde vhodnější i proto, že mužské postavy jsou téměř identické. Jsou tedy založeny na dokonalé paralelnosti. Zdánlivý konflikt mezi nimi je

tedy věci poněkud komickou, když jsou oba stejní. Můžeme tedy jejich spor oprávněně považovat za zesměšnění válečného konfliktu. I ženy jsou si svými charaktery velmi blízké, je však spojuje spíše cíl, intrika, jak získat mužskou pozornost.

Výraznou dvojicí je také Goethe – Eckermann. Ta by měla být intuitivně ve vztahu učitel – žák, Horníček tuto představu však narušuje Eckermannovým charakterem. Vzniká kontrastní dvojice, kdy Eckermann jízlivě komentuje Goethovy činy či slova – zvláště ve druhé polovině dramatu. Sám autor v předslouvu popisuje roli Eckermanna. Místo slušného a pokorného zapisovatele Goethových činů se v tomto bezčasí mění v „kritického a britkého soudce svého Mistra a dopouští se i výpadů tam, kde nesouhlasí s jeho postojem či chováním“. (Horníček, *A co ženy, pane dvorní rado?*, s. 3)

*Eckermann: Celé měsíce jste trávil v Jeně a domů – ke své ženě – jste se vracíval jen občas, jen v noci, zadními vrátky, která vám nechávala otevřená. Teprve, když vaše vznešená společnost už spala. Jak pojmenujete tento svůj vztah?*

*Goethe: Ten už jsem pojmenoval. A nejen slovem. Činem. Kristýna Vulpiusová se přece stala mou manželkou.*

*Eckermann Po šestnácti letech ponižujícího čekání. Obětoval jste jejich šestnáct let – tak jak já těch třináct let své Haničky. A tím vám vracím vaši výtku – co my víme o trpělivosti žen! Já ten čas obětoval vám.*

(Horníček, *A co ženy, pane dvorní rado?*, s. 38)

Všetička (1999) v této hře spatřuje i druhou figurální dvojici, a to Fausta a Mefistu. Mefista má Horníčkův Goethe raději, protože má raději jih – to považuje za důkaz jeho spřízněnosti s žárem (v hádce o apollonské a dionýské umění).

V dramatu *Malá noční inventura* o figurální dvojici nehovoříme. Můžeme brát v úvahu spojení hlavních mužských postav a jejich literárních idolů. Ale jejich spojení je spíše povrchní. Hlavní dvojici nenajdeme ani ve hře *Tři Alberti a slečna Matylida*.

## 5.4 Pravidelnost Horníčkových her

Pravidelnost je okruhem, který zcela spadá do kompozice, ale domníváme se, že u Horníčka je tato vlastnost dostatečně výrazná na to, abychom ji mohli zařadit do jeho

typických autorských postupů. Pokusíme se nalézt pravidelnost scén, které s každým opakováním vyznívají jinak, graduji situaci – takové drobné repetice. Dále scény, které rámuji Horníčkovy hry – scény, které se v architektuře díla vyskytnou pouze v prvním a posledním obraze. Také se pokusíme objevit scény, které jsou inteligentním stavebním prvkem, prvkem, který je řemeslně chytře použit v kompozici. V hudební teorii bychom to mohli přirovnat k tektonickým principům – tedy principům kontrastu a jednoty (které v hudbě musí být v rovnováze, v dramatu nikoliv). Stojí za úvahu, zda Horníček nepoužil scény, které jsou pro člověka z předchozího děje již známé, právě pro účel navození „již známého“, tedy přátelského pro diváka. O tom se ještě zmíníme v rozboru pravidelnosti *Rozhodně nesprávného okna*.

Pro gradaci komična a pro zdůraznění klaunství Horníček použil opakování ve hře *Tři Alberti a slečna Matyllda*. Ve scéně s Alberty, když se snaží přijít na to, kde je sever, se opakuje část jejich konverzace.

*Baron:*            *Ticho! Slyšíte?*

*Oba:*             */úspěšlivě a marně naslouchají/ Co je?*

*Baron:*           *Potok! Rozvodněný potok!*

[...]

*Baron:*           */bere ze stolu předmět/ Kompas je tady! A vidíte? Sever je tam! /Ukazuje kolmo vzhůru/*

*Profesor:*       *To je barometr, barone.*

*Baron:*           *A vidíte – obleva, deštivo! Tak proč by nemohl být potok rozvodněný? Ticho! Slyšíte?*

*Oba:*             *Ne. A co?*

*Baron:*           *Hukot. Hukot tekoucí vody. Potok!*

(Horníček, 1976, s. 18-19)

Ještě větší význam pro komiku a pro celkové vykreslení postav Albertů se jeví scéna, která se opakuje na začátku druhého a čtvrtého dějství. Lupiči Alberti nejdříve přijeli najít



a ukrást dědictví, ale nedaří se jim vystoupit z role sluhů. Opakování je zde zcizeno druhou postavou, to však ještě eskaluje zamýšlený účinek.

*Magistr:* *Jako blbci! Přiznejme si to, pánové – jako blbci!*

*Profesor:* *A co tedy máme dělat?*

*Baron:* *Slyšel jste, ne? Odnést ze stolu. Nosit na stůl, odnášet ze stolu, nosit na stůl, odnášet ze stolu... utírat prach a klepat tébichy.*

*Magistr:* *Jako blbci! Jako naprostý blbci! (Horníček, s. 28)*

[...]

*Magistr:* *Jako blbci. Jako úplný blbci!*

*Profesor:* *Opakujete se, magistře. Nevím, kdy jste tohle říkal naposled, ale říkal jste to. Opakujete se.*

*Magistr:* *Tohle jsem říkal naposled, když jsme tu byli tři měsíce. A teď? Ted' jsme tu – jako blbci – už pátej měsíc. Já nechci skončit jako komorník.*

(Horníček, 1976, s. 56)

Hra *Setkání s Veronikou* má velkou podobnost prvního a posledního obrazu. První scéna začíná tak, že muž je sám v pokoji a přichází k magnetofonu. Spouští ho a zaznívá jeho hlas.

*Muž:* *(z magnetofonu) Začalo to tím, že jsem se rozhodl navštívit tento dům. Proč? Nevím. Důvody nemusí vždycky předcházet, důvody mohou taky následovat, vyplynout. Důvody můžeme teprve hledat...*

(Horníček, 1980, s. 3, 68)

Celá hra končí totožnou scénou, kdy muž pouští magnetofon se stejnou replikou – tentokrát však dochází ke změně v Mužově chování – tehdy mu dochází, jak moc ho Žena ovlivnila. Již nemá potřebu hledat důvod, nalévá si červené víno a pouští Armstronga.

V dramatu *A co ženy, pane dvorní rado?* užil Horníček princip zarámování. Všetička (1999) si všímá zarámování pomocí titulu hry. Ten zazní jako Eckermannova otázka ve finále. Dalším projevem pravidelnosti je opakování scény Goetha vyhlížejícího z okna –

zády k divákům. Končí tak první i druhá část. Zároveň se tak děje i po prvním příchodu Goetha na jeviště.

*/Goethe dojde k oknu, rozhrne závěsy a hledí ven, zády k hledišti/*

*Eckermann: Pan dvorní rada, ministr výmarského státu, básník... si ještě tady zachovává své určité návyky. Také tady postává u okna a hledí ven. Ještě tady se zajímá o pozemská dění a já mu o nich musím občas podávat zprávy. Někdy je těmi zprávami zneklidněn a jindy nadšen.*

(Horníček, 1987, s. 6)

Na konci první části je tato scéna znovu.

*Goethe: /Přejde opět k oknu a hledí ven – tak jako na začátku/*

*Eckermann: Pan dvorní rada, Johann Wolfgang Goethe si ještě tady zachovává své pevné návyky. Po dlouhé chvíli postává u okna a hledí do tmy, která tu není tmou noci a přece je plná hvězd. Pozoruje ta nebeská tělesa... a řekl bych, že především jedno z nich. Malou, vzdálenou a z této dálky modrou planetu. Po celé hodiny ji sleduje. Někdy se bojím, že na ni hledí s obavami a se strachem. A jindy doufám, že ji pozoruje s nadějí. Kéž by ten jeho strach byl zbytečný a jeho naděje oprávněná.*

(Horníček, 1987, s. 32)

V úplném závěru je tedy tato scéna potřetí. To, že je to poslední scéna ze hry indikuje slavností proslov Eckermanna („Doufám, doufejme všichni, že ten jeho strach bude zbytečný a že ta jeho naděje – naděje nás všech – bude skutečná a živá“) po kterém následuje přípitek na planetu Zemi. A nakonec i Horníčkův výběr hudby. Po poslední replice zazní Beethovenova Óda na radost – místo, kde „téma zazní v orchestru i sboru naplno“. (Horníček, 1987, s. 52)

Pravidelné, symetrické, jsou v této hře i začátky obou částí. Na úplném začátku první části se totiž představí Eckermann.

*Eckermann: Jmenuji se Eckermann. Johann Peter Eckermann. Prožil jsem posledních deset let po boku Johanna Wolfganga Goetha. Posledních deset let jeho pozemského*

*života – a zanechal jsem písemné svědectví o jeho myšlenkách i činech. Prosím...  
/Ukazuje divákům knihu/*

(Horníček, 1987, s. 5)

Na Začátku druhého dějství se pak představuje druhá hlavní postava – Goethe.

*Goethe: Jmenuji se Goethe. Johann Wolfgang Goethe. Lépe řečeno – hraju tady Goetha.  
Tak, jako kdysi, tak jako vždycky. Lidé si na mne zvykli v této roli – někdo na roli  
básníka, jiní na roli dvorního rady a já se snažil, abych je nezklamal. Ale jak tomu  
bývá – v životě i na jevišti – někdo je nadšen, jiný rozčarován.*

(Horníček, 1987, s. 33)

V této hře si dále můžeme všimnout naopak jedné nepravidelnosti. Totiž že do první části hry jsou zařazeny hovory se čtyřmi ženami, do druhé části pak hovory pouze s dvěma. Touto nepravidelností se dle Všetického snaží Horníček vyjádřit názor, že „není Goethe pouze a výlučně typem apollinským“. (Všetická, s. 53)

V dramatu *Můj strýček kauboj* se jako pravidelný prvek jeví scénická změna světla s promítáním starých fotografií. Prvek, který Horníček využil k důmyslnému přechodu mezi dějovou rovinou ve Spojených státech a v Česku. Při přeměně z české do americké roviny většinou není změna žádná, ale při proměně scény z americké do české se vždy promítne fotografie, která přímo souvisí s tím, co František v předešlé scéně vyprávěl, na co vzpomínal. To navazuje i na úplný začátek, kdy je na celou zadní stranu promítnuta Františkova fotka jako kauboje.

V *Rozhodně nesprávném oknu* se Horníčková pravidelnost projevuje také. V popředí scény, kterou divák spatří jako první, stojí žena. Má sklenku whisky v ruce. „Drží ji ve výšce očí, pomalu jí pohupuje, takže kostky ledu v ní tiše chřestí a je – jak se zdá, plně soustředěna k vlnění té malé, okrouhlé hladinky.“ (Horníček, 1970, s. 3) A poslední, třetí dějství začíná velmi podobně. I sám autor ve scénické poznámce spojuje tyto dvě scény. „Prostředí totéž jako v jednání prvním. Pokoj v New Yorku. Jen s tím rozdílem, že v popředí nestojí Žena, ale Muž. Jinak – aniž to tuší – se jí jaksi podobá. Také on – jak v jednání prvním ona – tu stojí se sklenkou v ruce a soustředěně pozoruje malou, okrouhlou hladinku nápoje.“ (Horníček, 1970, s. 41) Stavba tohoto dramatu nás zavádí i částečně mimo literaturu. Můžeme uvažovat o spojitosti mezi tímto dramatem a hudební

formou, přesněji sonátovou formou. To nemusí být ani zamýšleno autorem, spíše nás k tomu vede relativně velké množství společných rysů. Sonátová forma se vyznačuje dvěma hlavními tématy (mohou být i tři, ale třetí téma je vždy spjato s jedním z hlavních témat) – mužským a ženským. V první části, tzv. expozici, jsou tato témata kontrastní – jsou v jiných tóninách, mají zcela odlišnou melodickou stavbu. Poté přichází provedení, druhá část. Tam obě témata vnášejí své charakteristiky, tvoří se nová „zápletka“, nová hudba, rozvádí se témata. V repríze se pak témata setkávají znovu, tentokrát ve stejné tónině, ve společné harmonii – dochází k rozuzlení. Nechceme zde vytvářet novou teorii, je to spíše zamyšlení nad sepletím hudby a dramatu – těchto dvou uměleckých odvětví, která ale vždy reagují na skutečný svět. Můžeme uvažovat i o tom, že sonátová forma byla vrcholnou formou právě pro její snadnou osobní interpretaci.

## 5.5 Verbální rozuzlení

Dalším jevem Horníčkových her je charakteristické rozuzlení. To je u autora příznačné malou dějovostí a silnou verbalizací. Všeticka se o tom zmiňuje. Podotýká, že „se (završení dramatu) neděje v rovině dějové, ale myšlenkové filozofující. [...] způsob zakončení je v podstatě týž – verbální, myšlenkový a patetický“. (Všeticka, 1999, s. 56) Konkrétně u hry *Můj strýček kauboj* v tom autor vidí inscenační problém, v drammatizaci proto závěr dramatu může „vznít hluše“ (tamtéž, s. 36) – to však neplatí pro inscenace, na kterých se herecky podílel sám Horníček. Ten dle Všeticky dokázal překlenout složité a nedějové zakončení hry, také však „plně interpretovat stěžejní postavu“. Autor dále zmiňuje tuto Horníčkovu tendenci i v próze, za příklad uvádí *Poznámky o divadle*, které Horníček zakončil verbálním holdem divadlu. (tamtéž, s. 37)

V dramatu *Rozhodně nesprávné okno* má závěr překvapivou pointu. Ale hlavní postavy jednají stále pouze v dialogu. Není to verbálně nadsazený konec jako ve hře *Můj strýček kauboj*, kde je monolog strýčka Františka, ale stále ho považujeme za závěr, kde převažuje verbální princip nad dějovým. Muž zde filozofuje o lásce, o svém příběhu. Dějový zvrat se dozvídáme z úst třetí osoby, a to Souseda. Žena „uloupila“ Muži povídku, napsala ji dřív než on. Místo dějového zakončení, kdy Žena přináší onu hru a slaví triumf nad Mužem, se však dozvídáme, že povídka už leží na stole Souseda – tedy vydavatele –

který ji považuje za novou Mužovu knihu. Děj se již odehrál, Horníček zakončuje hru v dialogu.

*Dva muži v šachu* mají bohatší závěr, co se dějovosti týče. Ženy totiž dokončí svůj plán na získání jejich lásky, proběhne souboj naoko, kdy jedna z nich předstírá smrt. Tato scéna by se dala považovat za moment vrcholného napětí. Poté ještě následuje dohra. Ta je typická pro komedie, které těží z milostných témat. Totiž příslib sňatků a společného života. To se odehrává v hovoru všech čtyř zúčastněných. Ještě tomuto úplnému závěru předchází trochu naivní rozhovor s poutníkem, který mužům oznamuje, že jejich knížectví, která proti sobě bojovala, se spojila v jedno knížectví. Války byly zrušeny a zbraně vsazeny do muzeí.

Podobný závěr je obsažen i v komedii *Tři Alberti a slečna Matylda*. Tedy obsahuje dějové rozuzlení, ale úplný závěr je také verbální. Alberti jsou na předscéně, kde hovoří o tom, že o nich snad jednou někdo napíše knížku nebo divadlo.

Plně verbalizované rozuzlení je ve hře *Malá noční inventura*. Závěr dramatu o ženách se dostává do filozofie. František Kalousek zkouší pojmenovat, co po mužích ženy chtějí. Je to dáno tím, že hra nemá děj, je to Horníčková velká „konverzačka“. Rozuzlení je tedy spíše myšlenkové završení celé hry. To by z nějakého pohledu mohla narušit scénická poznámka po poslední větě Františka Kalouska. Figurína se mění v královnu, před kterou všichni tři přítomní muži poklekají. To však, domníváme se, stále patří k myšlenkovému završení, jakýsi symbolický čin – úcta k ženám, proto nemluvíme v tomto případě o ději.

O hře *Můj strýček kauboj* již byla zmínka na začátku této podkapitoly. Považujeme za důležité zmínit, že je ze všech závěrů emočně nejsilnější, nejpatetičtější, nejzávažnější.

*František: Já nemám chlapče, co bych ti odkázal, ale tohle ti vzkazuju: jdi a hledej. Nezůstávej stát a nepřestávej hledat. Třeba ti jednou řeknou: no – a co jsi našel? Našel jsi vůbec něco? Na tohle jim nevodpovídej. Na tohle vodpovídej jenom sám sobě. Protože oni nevědí, že člověk nemusí najít. Ale že musí hledat. Oni to nemůžou vědět. A když budou křičet – ty mlč. A když ti budou říkat, že něco končí – nevěř jim. A když ty sám budeš mít strach, že něco končí – začni! Vykroč! Rozběhni se a běž!*

*/V té chvíli sem jakýsi divoký vít zanese jinou hudbu. Varhany jsou přehlušeny, hudba roste a František vyrazí svůj krásný apačský pokřik. Ostatní zůstávají zády k hledišti, ale Martin se obrátí. A dojde k svému strýci. Stojí teď vedle sebe, bok po boku/*

(Horníček, 1977, s. 76)

*Setkání s Veronikou* má, podobně jako *Rozhodně nesprávné okno*, rozuzlení s převažujícím verbálním vyjádřením. V závěru vedou dialog, který je lyrický, hovoří o lásce, o tom, že rozumem může prorůstat bříza – a nuda. Ale ani dějovost zde nechybí – Muž slyší výstřel, bojí se o Ženu. Ta se však vrátí s uloveným králíkem, kterého hodlá přichystat k obědu.

Poslední z námi analyzovaných her *A co ženy, pane dvorní rado?* má verbálně opět velmi nadsazený konec. Opět je to dáno konverzačním charakterem hry. Po rozhovoru s poslední svou láskou Ulrikou Goethe zakončuje tuto hru o ženách vrcholným monologem. Tím také filozoficky završuje celé dílo – když ženy nazývá základním a podstatným živlem, který bychom měli milovat.

## 6 Závěr

Autorské hry Miroslava Horníčka jsou jistě vzájemně motivicky spřízněné. Tato skutečnost vychází z osobité autorovy poetiky, která je založena na lyrickém vidění světa, na velkém důrazu na ženské postavy a figurální dvojice a na přítomnosti komentujícího subjektu – v Horníčkově případě v postavách, které napsal pro sebe. Při analýze motivických principů v dramatech Miroslava Horníčka jsme hledali motivy pro jeho tvorbu příznačné.

Motiv, který Horníčkovy hry spojuje nejvíce, je fenomén ženství. V Horníčkových hrách mají ženy vždy pravdu, vždy mají nad mužem navrch. Jsou to právě silné ženské postavy, které hýbají příběhy mužských hrdinů. V intrikových komediích jsou vždy chytřejší. V příbězích o hledání identity jsou to ženy, kdo pomáhá mužům najít sebe samotného, svou inspiraci. Jistotu strýci Františkovi v dramatu *Můj strýček kauboj* pomáhá najít manželka Mary. Ženy jsou u Horníčka v podstatě vším (prostupují jeho dílo naskrz), jsou brány jako tajemství, které se musí stále objevovat – a nikdy nepodceňovat.

Touha po změně je charakteristická pro přemýšlivé postavy, které psal Horníček pro sebe. Není obsažena v postavách groteskních (Alberti ve hře *Tři Alberti a slečna Matylda* a šlechtici ze hry *Dva muži v šachu*). Pro Horníčkovu tvorbu obecně je touha po změně typická, snaží se změnou vymanit ze stereotypu – či jen z rizika stereotypu. Prostupuje jeho dílo, a i přes to, že není obsažena ve všech jeho hrách, označujeme touhu po změně za Horníčkův intermotiv.

Horníčkovy postavy definuje také snaha o nalezení životní jistoty. Tato snaha je znázorňována leitmotivem samoty, která postavy často provází. Postavy tak nejdříve prochází samotou, aby nakonec našly jistotu. Tento leitmotiv je výrazný v postavách strýce Františka a synovce Martina ve hře *Můj strýček kauboj*. Ti oba nachází jistotu v tom druhém, ač se nikdy nepotkali. Důležité také je, že postavy nenacházejí jistotu v podobě lásky či podpory jiné postavy. Ale tím, že jim druhá osoba (v komediích zpravidla ženská postava) pomáhá najít jistotu v sobě samém. Hovoříme zde o leitmotivu, protože postavy prostupuje a provází, podněcuje jejich jednání, jsou jím tak trochu definovány.

Motiv hry se vyskytuje ve všech hrách kromě *Můj strýček kauboj* a je více či méně provázán s dalším motivem – vystoupením z role. U Horníčka je hra součástí komedie, postavy si spolu hrají, je to lehká forma dramatického konfliktu. Hra se u Horníčka objevuje v různých formách, řekněme provedeních. Právě skrze vystoupení z role se dá motiv hry dobře uchopit. Od lehkých poloh v komediích, kdy je hra často prostředkem k mystifikaci a vystoupení z role je pouze součástí oné hry (*Rozhodně nesprávné okno, Setkání s Veronikou*), až po závažnější motiv vystoupení z role – kdy se jedná o bytostnou potřebu postav (*Můj strýček kauboj*) – zde se však vzhledem k závažnosti dramatického konfliktu neobjevuje motiv hry. V Horníčkových komediích s intrikovým dějem (*Tři Alberti a slečna Matylda, Dva muži v šachu*) je hra použita právě k plánům postav. Pro drama *A co ženy, pane dvorní rado?* je pak hra základním dramatickým principem, součástí syžetu, v *Malé noční inventuře* je to hold divadlu.

S hrou se blíže pojí prvky metadivadla v Horníčkově díle. V dramatech s postavami Muže a Ženy (*Rozhodně nesprávné okno, Setkání s Veronikou*) tím Horníček dává najevo odstup postav od příběhu, naznačuje, že postavy ví víc, než se zdá – ale nikdy ze hry nevystoupí. U *Tři Albertů* je to zejména za účelem zcizení, postavy narušují fikční svět dramatu. V ostatních hrách je divadelní terminologie zejména pro zdůraznění divadelnosti. Prvky metadivadla jsou pouze dílčím typickým jevem, nenalzáme ho ve všech Horníčkových hrách.

Horníček často používal prvky populární literatury. Často tak jeho postavy mají zbraně (zejm. postava Ženy), ale nikdy nejsou dlouhodobým prvkem napětí. V intrikových komediích jsou to prvky gangsterky a odkaz na němý film u jedné (*Tři Alberti a slečna Matylda*), u druhé kulisy historické hry (*Dva muži v šachu*). Jedná se spíše o jednotlivosti, nejde o podstatnou motivickou souvislost.

Náš úkol byl mimo jiné sledovat vývoj motivů v Horníčkových dramatech v čase. Motivická práce není u Horníčka měněna v závislosti na čase. Specifickým užitím motivů jsou si často podobné dvě hry s postavami Muže a Ženy (*Rozhodně nesprávné okno, Setkání s Veronikou*), dále dvě komedie intrikové (*Tři Alberti a slečna Matylda, Dva muži v šachu*), poté dvě čistě konverzační hry (*Malá noční inventura, A co ženy, pane dvorní rado?*), a nakonec *Můj strýček kauboj* – ten v Horníčkově dramatu zaujímá samostatné



postavení. Avšak po analýze motivů v Horníčkových hrách můžeme konstatovat, že se čím dál více ubíral do meditativních poloh, kdy je lyričtější a zejména ještě více oslavuje ženství. Tedy ženský fenomén u Horníčka získává čím dál větší význam.

Autorským principem, který Horníčkovu dílo definuje, je důraz na dialog. Ten je v jeho dílech dominantním výrazovým prostředkem a je typický rozjímavostí a humorem. Jeho postavy vždy raději mluví, než by jednaly. V dialogu tak postavy v podstatě rozvíjí příběh, kam až by mohl zajít. Postavy Muže a Ženy (*Rozhodně nesprávné okno, Setkání s Veronikou*) skrze dialog řeší neustálý spor – ale formou vleklých konverzací. Divák pak čeká, že se rozvine nějaká dějová zápletka. Ale vše podstatné, co se u Horníčkových postav děje, se děje v jejich nitru. Toto tvrzení neplatí pro postavy z Horníčkových intrikových komedií (*Tři Alberti a slečna Matylda, Dva muži v šachu*) – tam je dialog podřazený ději. Hlavním prostředkem je dialog konverzační v čistě konverzačních hrách – *Malá noční inventura* a *A co ženy, pane dvorní rado?*.

Charakteristické pro Horníčka jsou postavy, které psal sám sobě na tělo. Tyto postavy jsou charakteristické filozofujícími promluvami a bystrým a inteligentním humorem. Filozofující promluvy, které byly součástí Horníčkovy přesahu, kdy promlouval „přes rampu“ k divákům, jsou typické pro postavy v jeho čistě konverzačních hrách. Takto nejsilněji působila postava strýce Františka (*Můj strýček kauboj*). Ten v závěru hry přes dopis burcuje svého synovce. I jiné jeho postavy plní tuto úlohu, pouze takto nehovoří přímo k divákovi, nýbrž k jiné postavě (a ne v takovém rozsahu). Postava Muže tak filozofuje a klade otázky o lásce v dialogu se Ženou (*Rozhodně nesprávné okno, Setkání s Veronikou*). Horníčkovské filozofující postavy nenalezneme v jeho intrikových komediích.

K těmto svým charakteristickým postavám většinou připsal protějšek – vytvářel tak figurální dvojice. Figurální dvojice úzce souvisí s výše zmíněným hledáním jistoty a leitmotivem samoty – k tomu je u Horníčka potřeba vždy dvou hlavních postav. Tyto postavy jsou si vždy blízké, jeden bez druhého nemohou existovat. Častěji jsou stavěny na principu paralely než na kontrastu. Na tomto principu vystavěl postavy strýce Františka a synovce Martina (*Můj strýček kauboj*). Ty sice dělí několik tisíc kilometrů, ale jsou pro sebe pevným bodem, jistotou. Důležitou figurální dvojicí jsou i postavy Muže

a *Ženy (Rozhodně nesprávné okno, Setkání s Veronikou)*. Ve hře *Dva muži v šachu* jsou dvě figurální dvojice založené na významné shodě charakterů postav. Figurální dvojice je zásadní pro hru *A co ženy, pane dvorní rado?*, ve které probíhá dialog o ženách mezi Goethem a Eckermannem. Figurální dvojice chybí ve hře *Malá noční inventura*.

Co se týká kompozice, Horníček často využívá pravidelnosti. V dramatu *Tři Alberti a slečna Matyllda* ji využívá ke gradaci komična, kdy tím ukazuje klaunství hlavních postav – zde tedy tento princip není přímo kompoziční. Ve více svých hrách využil první scénu, respektive ji napodobil v dalším průběhu hry např. s obměnou postav. Důsledným využitím první scény – a zasazením na úplný konec – dochází u Horníčka k zarámování (případ dramatu *A co ženy, pane dvorní rado?*). V téže hře je Horníček striktně pravidelný i na začátku obou částí hry. Na začátku první se představuje Eckermann, na začátku druhé poloviny pak Goethe. V této hře je princip pravidelnosti zásadní – probíhá tu totiž mimo jiné diskuze o povaze umění apollinského a dionýského. V tomto kontextu se pravidelnost stává nejen kompozičním principem, ale také skrytým vtípem.

Horníčkův příklon k dialogu se projevuje na rozuzlení jeho dramát. Ta jsou typicky nedějová, postavy ve filozofujícím dialogu dochází k myšlenkovému završení hry, ale rozměňují tak napětí, které by mělo být vrcholem dramatu. Pro verbálně nadsazené konce Horníčkových her je typická emotivnost, patos, oslava ženství a svobody. Nejvíce se verbální rozuzlení projevuje v Horníčkových konverzačních komediích (*Malá noční inventura, A co ženy, pane dvorní rado?*) a v dramatu *Můj strýček kauboj*. Výjimkou jsou u Horníčka opět intrikové komedie, jež mají rozuzlení primárně dějové.

Autorské principy se stejně jako motivy nemění tolik s časem, jako s charakterem samotné hry. Opět nacházíme velkou přízeň mezi žánrově blízkými dramaty. Mohli bychom tedy pro velké množství společných motivů a principů vytvořit pomyslné dvojice: *Rozhodně nesprávné okno – Setkání s Veronikou, Tři Alberti a slečna Matyllda – Dva muži v šachu, Malá noční inventura – A co ženy, pane dvorní rado?*, a nakonec solitérní drama *Můj strýček kauboj aneb Rodeo*.

Po analyzování Horníčkových her můžeme konstatovat, že jsme našli silné motivické provázanosti v jeho autorském dramatickém díle z let 70. a 80. Ukazuje se, že Horníčkovu dílo je podnětné pro hledání souvislostí a významů. Horníček dle hypotézy

často uplatňoval syžet, ve kterém se postavy snaží vymanit z role, která jim je předurčena, dána společností. To se analýzou prokázalo, musíme také podotknout, že je tato touha u Horníčka velmi hluboko zakořeněná – postavy jsou touto snahou často definovány. Neplatí to však obecně pro všechny Horníčkovy postavy. S tím souvisí i hůře proveditelná generalizace Horníčkových her. I z tohoto důvodu jsme v závěru došli k oněm pomyslným dvojicím, ve kterých jsou souvislosti nejužší. Ukazuje se, že se jeho práce s motivy a s autorskými principy příliš nemění, to, domníváme se, je dáno tím, že již na počátku 70. let byl autor ve zralém období své tvorby. Jeho vývoj tak byl spíše k větší rozjímavosti, než by měnil poetiku svých her.

## 7 Seznam použitých zdrojů a literatury

### *Primární literatura*

HORNÍČEK, Miroslav. *A co ženy, pane dvorní rado?: rozhovor J.P. Eckermanna s J.W. Goethem mimo pozemský čas o ženách času pozemského*. Praha: Divadelní a literární agentura, 1987.

HORNÍČEK, Miroslav. *Dva muži v šachu: odehrává se někde v Itálii, někdy v osmnáctém století*. Praha: Dilia, 1974.

HORNÍČEK, Miroslav, JUST, Vladimír, ed. *Klaunovy rozpravy: úvahy, fejetony, rozhovory, ankety z let 1956-1986*. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon). ISBN 80-207-0064-1.

HORNÍČEK, Miroslav. *Malá noční inventura*. Praha, 1977.

HORNÍČEK, Miroslav. *Můj strýček kauboj aneb Rodeo*. Praha, 1977.

HORNÍČEK, Miroslav. *Poznámky o divadle*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-045-2.

HORNÍČEK, Miroslav. *Rozhodně nesprávné okno*. Praha: Dilia, 1970.

HORNÍČEK, Miroslav. *Setkání s Veronikou*. Praha, 1980.

HORNÍČEK, Miroslav. *Tři Alberti a slečna Matylda*. Praha: Divadelní a literární agentura, 1976.

### *Sekundární literatura*

ČERNÝ, František. *Divadlo v bariérách normalizace (1968-1989): vzpomínky*. V Praze: Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7008-215-7.

HAMAN, Aleš. *Česká literatura po roce 1945 z ptačí perspektivy: pro studenty 4. ročníků středních škol*. Praha: Fortuna, 1990. ISBN 80-85298-04-X.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-026-5.

JANOUSEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1527-3.

JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995a. ISBN isbn80-7008-056-6.

JUST, Vladimír, *Miroslav Horníček* [online]. Slovník české literatury po roce 1945. [cit. 14. 3. 2020]. 1995b. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1286>

LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. [i.e. 3. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. Česká historie. ISBN 978-80-7106-963-8.

PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 2., přeprac. vyd. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2006. ISBN 80-7290-244-X.

SLUNEČKO, Martin, ŠMÍDMAJER, Miloslav. *Miroslav Horníček: Humor není žádná sranda* [televizní dokument]. Česká Televize, 6. 11. 2018. Dostupné též z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11997910996-miroslav-hornicek-humor-neni-zadna-sranda/>

ŠTÍCHA, František. *O jazyce Miroslava Horníčka (Věnováno Miroslavu Horníčkově k 75. narozeninám)* [online]. Naše řeč, 1993. [cit. 20. 6. 2020]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=7145>

URBANOVÁ, Alena. *Miroslav Horníček*. Praha: Orbis, 1966.

VŠETIČKA, František. *Dílna Miroslava Horníčka*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1999. ISBN 80-7182-095-4.