

Snaha o obnovení škály poetik

Jestliže již první dny a měsíce po květnu 1945 znamenaly klíčovou změnu organizace divadelního provozu, vlastní dramatické tvorby se tento pohyb k socializaci a zestátnění provozu divadel zprvu významněji nedotkl. Až do druhé poloviny roku 1947 se na jeviště dostávala prakticky všechna nová dramata aspirující na uměleckou hodnotu. Neexistoval rovněž ani zásadní rozdíl mezi dramatikou, která byla hrána, a dramatikou tištěnou, třebaže nakladatelství v této době byla ještě v soukromých rukou, kdežto divadla již byla řízena odbory, nebo – přímo či nepřímo – státem, armádou, městskými úřady, výjimečně družstvy. (Tradičně ovšem daleko větší počet her pronikl do tisku než na jeviště.) Bylo to dáno nadvládou zejména tématu války, které bezprostředně v prvních poválečných letech ještě nemělo vyhraněný ideologický rozměr. České drama se totiž, shodně s vývojem českého divadla, snažilo reagovat především na nedávný prožitek, distancovat se od dramatiky protektorátní a také obnovit – za protektorátu silně zúženou – škálu autorů a poetik.

■ Odmítnutí protektorátní dramatiky a vize nového dramatu

Obnovování škály poetik a autorských přístupů bylo ovšem limitováno. Stála mu v cestě nejenom skutečnost, že se na něm nemohly podílet takové výrazné osobnosti předválečného dramatu, jako byli bratři Čapkové či Vladislav Vančura, ale také výrazná proměna společenské atmosféry a vyostření hodnotových kritérií.

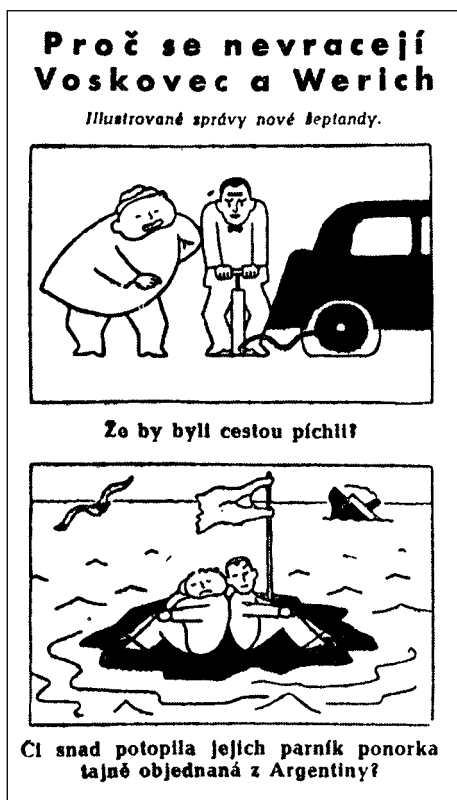
V atmosféře poválečného kolektivismu byla zásadně odmítnuta dramatika vyrůstající z individualismu, zejména pak z individualismu tak vypjatého, jak ji reprezentoval zejména František Zavřel a jeho pentalogie Polobozi (Caesar, prem. 1941; Kristus, Hus, Valdštýn, Napoleon, knižně vše 1941). Tvorba spisovatele, jenž již za první republiky stál na krajní pravici a ve svých názorech postupně přešel až na pozice fašistické, se stala symbolem a jako taková byla – nejen pro Zavřelovy sympatie k protektorátnímu režimu, ale i pro jeho obdiv k velkým a silným osobnostem – nepřijatelná. Dobový soud nad Zavřelem a jeho tvorbou v září 1945 příznačně formulovalo pražské Divadlo satiry ve hře s kolektivním autorstvím Cirkus Plechový: „Když se nám v dějinách světa /

vyjevilo velký zvíře, / mučeda, vrah, hlava lysá – / nemusela Prozřetelnost / vysoukat je v nebes říši. / Na to stačil impotentní / dramatik když zjistil data / a to všechno pěkně zavřel / přinejmenším v trilogii. / (Říkám ZAVŘEL. Kdo čím trochu / zachází, tím také schází. / Třebas je to pouhé jméno.)“

Na okraji zájmu se v poválečných podmínkách ocitla rovněž různorodá skupina autorů, kteří se za okupace prosadili na oficiálních scénách, zejména v Národním divadle, a které nyní mimo hlavní proud vynesla skutečnost, že jejich protektorátní tvorba byla vnímána jako přijetí kompromisu s danou situací. Dramatik DALIBOR C. FALTIS (pseud. hudebního skladatele Dalibora C. Vačkáře) se v této situaci od ibsenovsky pojatého dramatu obrátil k tvorbě pro děti a mládež (romantická komedie *Piráti*, 1946; pohádky *Sněženka*, 1948; adaptace pohádky *Císař a slavík*, 1949) a k volnějším scénickým formám, které byly inspirovány předválečnou poetikou divadla E. F. Buriana (hra se zpěvy a tanci na folklorní námět *Chodská nevěsta*, prem. 1949). J. A. Urban se v prvních poválečných letech věnoval především próze. Kulturně-politické okolnosti, reakce na výpad vůči Karlu Čapkovi v době po Mnichovu, odsunuly mimo hlavní dramatický proud VÁCLAVA RENČE, zvláště když on sám se vědomě

postavil mimo dobový optimismus kolektivním dramatem *Černý mile-nec* (1947; prem. 1948), podobenstvím o moru a o nutnosti víry ve vyšší metafyzické hodnoty (vzniklo přepracováním autorovy historické hry o manželce císaře Zikmunda Barbora Celská, 1944).

Na obnově výrazové škály se však nepodíleli ani mnozí z těch, od nichž se to očekávalo, nebo mohlo očekávat, zejména pak tvůrci náležející k avantgardě, u kterých jako by se po válce projevovaly rozpaky, jak skloubit své tvůrčí postupy s novou společenskou realitou. Uvolněná revuální poetika JIŘÍHO VOSKOVCE a JANA WERICHA inspirovala sice soubor Divadla satiry, oni sami však po návratu z exilu vystupovali především jako herci, upravovatelé a textaři. V Divadle V+W v paláci U Nováků (1946–48) uvedli kromě veselohry G. S. Kaufmana *Přišel na večeri* (rozmn. 1968; prem. 3. 9. 1946,



Karikatury Evžena Seyčka z časopisu My 45

uprav. Jan Werich) pouze svou starší hru *Pěst na oko* a pod titulem *Divotvorný hrnec* (in *Hry*; 2000; prem. březen 1948) legendární autorskou úpravu amerického muzikálu *Finian's Rainbow* autorů E. Y. Harburga a Freda Saidyho, jenž do dobové atmosféry zapadal tématem lidského a ekonomického střetu mezi družstvem-kolektivem prostých lidí a bohatcem. Také VÍTĚZSLAV NEZVAL se v této době omezil pouze na jevištní adaptaci své starší veršované rozhlasové komedie *Veselohra s dvojníkem* (in *Hry, rozhlasové hry a libreta*, 1965; prem. 1. 4. 1948 Studio Národního divadla pod názvem *Opatřte si dvojníka*, na námět Calderónovy hry *Chudás ať má za ušima*). K původní dramatické tvorbě se nevrátil ani Adolf Hoffmeister a další.

I přes popsaná omezení charakterizovala početnou českou dramaturgii v prvním přechodném poválečném období eklektičnost, žánrová a stylová nestejnorodost, v rámci níž se těžko hledají spojnice mezi jednotlivými autory a hrami. Oč méně vyhraněné byly jednotlivé proudy tehdejší dramatické produkce, o to více se profilovalo její kritické hodnocení a obecnější myšlení o dramatu. Ve vypjaté společenské atmosféře, prostoupené vírou v politickou změnu, v sociální pohyb směrem k ideálu, bylo také drama včleňováno do hodnotového paradigmatu určeného osou návrat zpět – pohyb vpřed. Socialistický obsah tohoto „vpřed“ byl zřejmý všem, kteří v duchu komunistické představy vedli svůj boj za šťastnou budoucnost (z teoretiků dramatu k nim patřili například Jiří Hájek, M. V. Kratochvíl, Jindřich Honzl), ale často jej přijímali i lidé s odlišnou hodnotovou orientací. Kupříkladu mladý dramatik Jiří Kárnet, jenž po únoru 1948 emigroval, v roce 1946 v časopise *Kvart* uvažoval, zda by se nové drama v Evropě nemohlo po francouzském vzoru zrodit ze životního pocitu západního, liberálního, buržoazního intelektuála, který je subjektivně zaskočen hrozným, leč zákonitým a fatálním nástupem socialismu: střet mezi tímto intelektuálem a objektivním směřováním světa k socialismu mu byl zdrojem tragického konfliktu. Naopak spoluvůdci a zastánci konstituující se koncepcie budovatelské dramaturgie věřili, že společenský pohyb vpřed směrem ke komunismu přinese nový životní sloh a ten zrodí také nové, komunistické drama (M. V. Kratochvíl).

Klíčovou roli při hledání „nového dramatu“, při tvorbě a percepci děl v poválečném období ovšem nehrály záležitosti dramatického tvaru nebo příslušnost ke směru, nýbrž především tematika. Patos překonaného nebezpečí osobního a národního, jakož i iluze o sociálních změnách, které přinese obnova státu a jeho socializace, vedly k tomu, že se ctižádost většiny dramatiků, názory kritiků a očekávání publika setkávaly v požadavku zachytit aktuální rozměr přítomnosti, přičemž časovost tématu byla vnímána jako příznak umělecké kvality. Obnovování škály poetik bylo totiž doprovázeno přesvědčením, že již před válkou bylo drama (a to nejenom české) v krizi, že tedy spíše než rekonstrukci potřebuje reformu, která se měla zrodit z nové senzitivity určené prožitým utrpením i rodícími se novými ideály. Pozici takto orientované dramaturgie

posilovala i skutečnost, že značnou část dramatické produkce prvních dvou poválečných let tvořila díla, která nemohla být za okupace hrána či vydána a která na prožitek nacistické totality přímo či zašifrovaně reagovala, a to formou podobenství či dramatické metafor.

■ Dožívání konvenční dramatiky

Absence časového tématu byla vnímána jako návrat zpět, který odkazoval jednotlivé hry a žánry na okraj zájmu. Přirozeně a tradičně na nejnižším stupni poválečné dramatické palety tak stály konverzační, zápletkové a situační hry a komedie. Třebaže se již začínaly výrazně prosazovat snahy takovouto konvenční tvorbu omezit a dát prostor pouze umění, které „míří vpřed“, před rokem 1948 stále ještě existoval částečný prostor pro jejich publikaci a případně i jevištní uvedení. Menší umělecké aspirace přitom zpravidla naznačovalo již to, že bývaly – v souhlase se starší konvencí – knižně publikovány v edicích pro ochotníky. Ať již jejich autoři hledali inspiraci v každodenním životě, nebo v žánrových obrazech z historie, šlo o texty tematikou i poetikou v mnohém korespondující s předválečným a protektorátním komerčním filmem. V některých případech se tato inspirace a shoda zdá být bezprostřední, jindy je spíše volnější a pramení ze společné touhy pobavit a zaujmout příběhem. FRANTIŠEK HAVÍŘ takto publikoval komedii z prostředí krachujícího předměstského holičského krámu (*Další pán, prosím*, 1947); FRANTIŠEK JANURA tři situační aktovky o tyranském otci, bohatci a jeho obratných dědicích a o manželském trojúhelníku (*Nic se nestalo*, 1948); ZDENĚK ENDRIS konvenční veselohru o stárnoucím dramatikovi, jehož manželství oživí chvilkové okouzlení půvabným mladým děvčetem (*Setkání s Evou*, 1947); herec RUDOLF DEYL zápletkovou veselohru s ústřední postavou velkého tragéda (*Domečky z karet*, 1948). Historizující anekdotou o tulákovi, jenž se za každou cenu chce dostat do vězení, a o soudci, který mu v tom brání, je komedie KARLA RUDOLFA KRPATY *Talár v městečku* (1947). Na jeviště z her tohoto typu pronikla komedie KARLA POLÁČKA *Otec svého syna* (1946; prem. 12. 10. 1946): rozmarná hříčka vznikla úpravou autorovy prózy Vše pro firmu; vybudována je na motivu převrácených rolí groteskních postav rozmařilého otce a usedlého syna, který musí napravovat jeho hříchy. V Divadle kolektivní tvorby bylo uvedeno i žánrově pojaté humoristické pásmo *Haškův poslední podnik*, sestavené podle vzpomínek Franty Sauera na Jaroslava Haška (rozm. 1953; prem. 17. 5. 1946).

Jako tematický a tvarový návrat zpět byla přijímána rovněž dramatika žánrových obrazů a pokusy o dramatickou baladu. Atmosféra pražské chudinské čtvrti Na Františku z poloviny 19. století vytvářela ve hře PAVLA KYPRA *Pražská balada* (1947) pozadí pro romantický příběh s motivy přátelství, lásky, milostného trojúhelníku, smrti a obětování. Zhruba

stejná doba a obdobný motivický okruh charakterizuje také Endrisovu vesnickou zemitou baladu *Vlčí skála* (1946), v níž je rytmus života na starém osamělém mlýně narušen příchodem neznámého. Cizinec z rodu obchodníků s deštěm zde vzbudí lásku ve dvou ženách, toužících uniknout ze světa pověr a konvencí, a v mladé vdově a její umírající nevlastní dceři uvolní bouři smyslnosti a vášní. V melodramatu ALŽBĚTY PACOVSKÉ *Milovaný majetek* (1947; prem. Národní divadlo 10. 10. 1947) jsou postavy ovládány kořistnictvím, touhou po bohatství a citovou prázdnotou, což milostný trojúhelník ženy, jejího manžela a nevlastního syna dovádí až ke tragickému konci. V dobovém kontextu byl tento autorčin pohled „zpět“ interpretován jako odsudek nedávné – kapitalistické – minulosti.

K „návrátům“ patřila rovněž laskavá komedie FRANTIŠKA LANGRA *Jiskra v popelu aneb Pocta Shakespearovi* (1948; prem. Národní – Stavovské divadlo 31. 1. 1948), kterou autor začal psát již před válkou a pojal ji nejen jako poctu alžbětinskému dramatikovi, ale i celému hereckému řemeslu. Setkání nadšené adeptky hereckého umění s kdysi slavnou tragédkou a s trojicí dalších stárnoucích divadelníků je variantou pygmalionského syžetu o výchově mladé dívky. V duchu poetiky předválečné čapkovské, pragmatické generace s její inklinací k problémové dramatice analyzující životní realitu z perspektivy různých pravd tu Langer ve veseloherní rovině klade otázku, zda se lze od starých něčemu naučit, a naopak, zda mladá generace má právo na svůj názor, herecký styl odpovídající novému životnímu pocitu.