

Náznaky rozšiřování problémového pole

■ Dílčí korekce budovatelské poetiky a utkání s divákem

Direktivně prosazovaný konstrukt budovatelského dramatu v žádném směru nenaplnil a fakticky ani nemohl naplnit velká očekávání na něj kladená. Byl totiž prostoupen vnitřním rozporem, jenž byl vlastní celé socialistickorealisticke koncepci umění a jenž poznamenával ve větší či menší míře i následný vývojový posun dramatické tvorby padesátých let. Jeho podstata spočívala v neřešitelném dilematu mezi ideově estetickým požadavkem postihnout „pravdu života“ a protikladným přesvědčením, že toho lze dosáhnout jen takovým nazíráním světa, v němž historie, současnost, společenský vývoj i individuální bytí člověka budou interpretovány výhradně prizmatem revolučního, utopistického modelu socialistického, respektive komunistického uspořádání společnosti a s perspektivou jeho budoucího celosvětového vítězství. Již v tomto základním rozporu tak byly zakotveny meze, které bránily postižení skutečné „pravdy života“ se vši jeho složitostí. Tvůrci a obhájci normy totiž nejen že nebrali v úvahu paradoxnost a ideologickou neredukovatelnost individuálních lidských osudů, existenciální rozměr a tragické stránky bytí člověka, ale nepřipouštěli si ani možnost, že by lidé, a tedy i dramatické postavy v novém systému mohli jednat, myslet a cítit jinak než podle naplánovaných schémat.

Střet normy a životní reality se bezprostředně promítl i do dramatické tvorby. Příkladem mohou být postupné proměny dramatu *Vysoké letní nebe* (rozmn. 1955; prem. Krajské oblastní divadlo Plzeň 13. 3. 1955), tedy třetí hry z tzv. *Vesnické kroniky* MILOSLAVA STEHLÍKA (1959). Autor v ní usiloval udržet časovost svých her o proměnách české vesnice a po okupační Mordové rokli a Jarním hromobití s tématem poválečné socializace vesnice se pokusil dramaticky zobrazit „zápas o lepší ves“ v letech 1952–54. Chtěl-li však zachytit historické dění reálně, nemohl se již tak jednoznačně opřít o ideologické schéma třídního boje mezi zastánci starého a nového způsobu života a hospodaření, v němž byla zemědělským družstvům přiřazena hodnota absolutního kladu a ideálu. Tématem jeho hry se naopak stala těžká krize, k níž většina zemědělských družstev dospěla nedlouho po svém založení a která vyvrcholila roku 1954 v souvislosti s měnovou reformou.

V kaleidoskopické sérii scén proto autor reflektoval nedostatek organizačních a hospodářských zkušeností i „dílní“ chyby a omyly stranických funkcionářů a z toho plynoucí chaos, nepořádky a finanční potíže družstev i četné spory a nesváry mezi družstevníky, které u mnohých vedly až ke snaze z družstva opět vystoupit a rozdělit si jeho majetek. Jakkoli se přitom snažil o pravdivý pohled, zároveň se pokusil naplnit normu, která žádala, aby umění a drama napomáhalo tento chaos a rozpad překonat. Hra ilustrovala potřebu přeměny menšinových družstev ve většinová, která se teprve stanou naplněným ideálem a přirozeně přitáhnou rozhodující masu středních rolníků (což tehdy bylo politickým úkolem vytyčeným komunistickou stranou a prosazovaným i mocenskými prostředky). Protože však Stehlík v realitě sám nemohl najít dostatečnou dramatickou pointu, která by jeho časové hře dávala dostatečně optimistický závěr, vypomohl si ve čtvrtém dějství její první varianty motivem návštěvy sovětských kolchozníků, kteří jsou zosobněním šťastné budoucnosti, jež české družstevníky teprve čeká. Přesto bylo drama Vysoké letní nebe kritizováno za nedostatek „odstupu“ a historické perspektivy, čemuž se autor pokusil vyhovět přepracováním, v němž více oddělil dobro od zla a dal řadě postav, zejména pak nepřátelům družstva, přímočařejší rozměr (prem. Městské oblastní divadlo Mladá Boleslav 29. 1. 1956). Naopak v atmosféře po roce 1956, kdy byly již výchozí premisy budovatelské poetiky neudržitelné, v knižním vydání Venkovské kroniky (1959) ze závěru hry mizí sověští kolchozníci a příběh je zakončen daleko méně jásavě, s náznakem složitosti věcí i lidských osudů. (Obdobně je tu upraven i závěr Jarního hromobití.)

Konstruktu budovatelského dramatu inicioval početnou dramatickou produkci, jejíž vlna kulminovala v letech 1952–53. Miloslav Stehlík, jeden z nejtalentovanějších a nejvýraznějších tehdejších dramatiků, však byl dokladem toho, že si autoři a kritici brzy začali uvědomovat, že nová dramatika nepřináší jedinečná díla, která by dokázala přesáhnout okamžik a pragmatický účel svého vzniku. Této dramatice se mimo jiné evidentně nepodařilo v divadlech oslovit diváky, a to dokonce ani ty, kterým byla adresována. Návštěvnická krize se naplno projevila a oficiálně byla přiznána roku 1953, novinky českého divadelního repertoáru přitom měly výrazně nižší návštěvnost než jiné inscenace.

Umělecká a divácká krize vyvolala dílní (a pro dnešního pozorovatele již takřka nepozorovatelné) posuny již v rámci poetiky budovatelského dramatu. Ty měly na jedné straně zvýšit uměleckou prestiž a na straně druhé vrátit diváka do divadel. Jednotlivé pokusy měly různé podoby, ale mířily v zásadě třemi směry.

První z těchto cest vedla ke snaze ještě zvýšit zábavnost a „přitažlivost“ her, tedy posílit vlastnosti, které měly být již od začátku součástí budovatelské poetiky a její inklinace k veseloherním žánrům. V mnoha případech mělo být tohoto cíle dosaženo volbou atraktivního titulu, jak to Miloslav Stehlík zpětně v roce 1956 na II. sjezdu spisovatelů charakterizoval slovy: „Divák se šel

podívat na ‚Černou milenku‘ a dověděl se, že je to milovaný důl. Byl zvědav, jaká to ‚Boženka přijede‘ a se vši slávou mu na jeviště přijela milovaná míchačka betonu. Tenhle kasovní nešvar se v našich divadlech dlouho provozoval, až po ostravskou ‚Horoucí lásku‘ železničářů k Říjnové revoluci“ (Literární noviny 1956, č. 19). Jindy byla volba atraktivního titulu, odkazujícího k jinému typu dramatu, součástí širšího záměru. JAN DRDA se takto ve hře o socialistické proměně vesnice, o boji mladých s kulakem a o lásce kombajnéra a svazačky, kterou nazval *Romance o Oldřichu a Boženě* (1953; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 31. 5. 1953), marně snažil skloubit budovatelská schémata se svým smyslem pro laskavou kresbu lidských typů i lidový humor a jazyk.

V zájmu zvýšení zábavnosti bylo dokonce někdy možné částečně korigovat odmítání i jinak „úpadkového“ umění, například operety. Pokusem o využití této odsuzované divadelní formy, respektive neúspěšným pokusem zachránit ji zpracováním politicky vítaného tématu (pracovní soutěž mezi dvěma slováckými zemědělskými družstvy) byla opereta JAROSLAVA ZROTALA *Zavinil to Ferkl?* (prem. Divadlo hlavního města Prahy, Karlín 16. 10. 1953, hudba Oldřich Flosmann).

Druhá cesta, po níž se dramatici pokoušeli vydat, vedla ke snaze propojit budovatelské axiomy s ověřenými dramatickými formami. Od převážně reportážního, dokumentárního zachycení reality se tak drama postupně (a od roku 1952 pak výrazně) vracelo k tradičnější dramatické stavbě o pěti dějstvích. Ojeďiněle se objevily též pokusy o veršované drama. Z odstupu času sice tato snaha může působit pouze jako beznadějné úsilí oživit schéma alespoň vnějškovými prostředky, pro tvůrce a jim nakloněné diváky však hledání tradičnější stavby nemělo jen formální rozměr, nýbrž bylo spojeno i s nesmělou touhou přejít od dramatické ilustrace obecných pravd k reálnějšímu zachycení duševního světa jednotlivce, a tedy k individuálnějšímu pohledu na složitost nově se utvářejících společenských relací. V jednotlivých hrách se proto objevily i méně optimističtější odstíny a náznaky tragického vyhocení mezilidských vztahů, ovšem s tím, že stále musí být „přebity“ závěrečným happy endem odkazujícím k historické perspektivě. Tyto tendence se zřetelně objevovaly například již ve starších hrách Vojtěcha Cacha či Miloslava Stehlíka.

Specifickým případem byl pokus Jaroslava Zrotala vytvořit aktuální, socialistickou variantu k klasickému dílu českého divadelního repertoáru, k Maryše. Titulní hrdinku svého dramatu *Frona* (rozmn. 1955; prem. Vesnické divadlo 3. 3. 1955) autor staví do těžké osobní situace, velmi blízké té, v které byla hrdinka bratří Mrštíků. Rozdíl je však nejen v tom, že autor pracuje s řadou konvenčních motivů budovatelské dramatiky na téma združstevňování a boje proti kulakům, ale především se Fronina situace nakonec neukáže jako zcela bezvýchodná a hrdinka má – díky rodící se socializaci vesnice – možnost se svazující minulosti vzepřít.

Jako třetí, s oběma předchozími se často doplňující možnost (a – jak ukázala budoucnost – i nejperspektivnější) cesta, jak zvýšit uměleckou i diváckou hodnotu budovatelské tvorby, se nabízelo hledání nových či staronových látek, především ze soukromé sféry lidského života, případně i nových typů hrdinů: postav pocházejících z jiných sociálních tříd, vrstev a skupin, než byli dělníci, rolníci a mladí budovatelé. Po nedlouhé přestávce se tak do dramatické produkce postupně vracela koncepce, jež se konstitovala již kolem roku 1948 a jež vycházela z přesvědčení, že proces revolučních proměn společenských vztahů a ztotožnění s novou hierarchií hodnot je možné zachytit také prostřednictvím soukromého světa člověka, v osudech jednotlivců a jejich konfliktech.

Hry, které byly na počátku padesátých let hodnoceny jako vybočení z normy nebo případně jako její inovace, zpravidla opakovaly oblíbená schémata. Přesto však byly jakýmsi nesmělým zárodkem budoucí dramatiky, v níž dominance tématu práce, výroby či kolektivizace ustupovala do pozadí ve prospěch snahy o reflexi hlubších problémů. Tato díla zároveň dokládají, jak byla budovatelská norma úzká a jak málo stačilo k jejímu překročení; proto mohla být jako jeden z prvních zásadnějších průlomů do stereotypů budovatelské dramatiky přijata lyrická komedie *Dobrá píseň* (1952; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 30. 5. 1952). První hra mladého básníka PAVLA KOHOUTA zaujala ústředním tématem, osou děje, jíž učinila milostný příběh s nezvyklým typem hrdinů a vyrůstající z autorových osobních prožitků (situována je do prostředí svazáckého, převážně intelektuálního, a soustředěna je k příběhu manželské krize s motivem manželského trojúhelníku).

Hra upoutala i volbou veršované formy: Kohoutovy postavy tu v rýmovaných, nepřiliš složitě strukturovaných verších promlouvají nejen o svých osobních pocitech a strastech, ale rovněž politicky korektně řeší otázky vztahu individua a (svazáckého) kolektiva, poměr k práci a k budování nové společnosti, diskutují o potřebě boje za mír a aktuálně o korejské válce a procesu se Slánským. Třebaže s odstupem času tyto dialogy vyznívají jako groteskní poetizace politických frází, dobovými diváky a kritiky (tedy alespoň těmi, kteří s autorem sdíleli stejná ideová východiska a akceptovali budovatelskou normu) byla vnímána jako hra emocionálně, tematicky a tvarově působivá. Vlastní dramatický konflikt autor rozehrál do smírného vyústění, jež bylo zřetelně předurčeno ideologickou profilací charakteru obou soků (žárlivý a vůči manželčiným problémům zprvu málo citlivý redaktor posléze i v lásce vítězí nad úspěšným a přitažlivým hercem s duší měšťáka, jenž v lásce hledá jen nezávazné egoistické uspokojení). Přesto *Dobrá píseň* sehrála nezanedbatelnou roli v procesu otevírání nových problémových oblastí, v neposlední řadě i kritickým ostnem namířeným k postavě sucharského svazáckého protagonisty a vyhoceným téměř do karikaturní polohy v postavě svazáckého funkcionáře-zedníka. Ta dokonce vzbudila nelibost kritiky, připouštějící tyto vlastnosti (frázismus) jako vlastnost příznačnou sice pro intelektuály, nikoli však již pro dělníky (Sergej Machonin).

■ Satira

Významnou roli při hledání mezí povoleného a rozšiřování problémového pole dramatiky sehrála satira, žánr umožňující postupný přechod od limitované, povolené, ba vyžadované kritiky toho, co je „přežitkem minulosti“ a co je „socialismu cizí“, k podstatnějšímu pojmenování negativních stránek přítomného každodenního života i společenského systému.

Bezprostředně po únoru 1948 (po likvidaci Divadla satiry) satira mířící dovnitř konstituujícího se společenského zřízení a aktuálně reflektující jeho vnitřní rozpornost prakticky zmizela. Jedinými přípustnými cíli, na něž satirici mohli podle libosti útočit, se stali domácí a zahraniční třídní nepřátelé, případně váhavci, kteří dosud nepochopili vývoj a kterým satira měla pomoci najít správnou cestu. Takovéto pojetí žánru prezentoval především VÁCLAV LACINA a jeho útlá knížka scénických výstupů *Tři satiry* (1949), ideologicky účelových textů s obligátními tématy, zaměřená proti ženám v domácnosti, agrárním šmelinářům a proti české emigraci a západním demokratům.

První náznaky volání po návratu satiry se objevily v roce 1952, zvláště na jeho sklonku, kdy na stránkách sovětských tiskových orgánů Pravda a Komunist probíhaly – v návaznosti na doporučení XIX. sjezdu KSSS – diskuse o satirě jako účinné obraně proti společenským nešvarům a jako prostředku výchovy. Bezmála rok ovšem trvalo, než se na českém jevišti objevil první výrazný pokus prozkoumat hranice dosud zakázaného a střeženého. Estrádní scénické pásmo *Skandál v obrazárně* VÁCLAVA JELÍNKA (rozmn. 1953; prem. 23. 10. 1953) bylo v Burianově Armádním uměleckém divadle zprvu uvedeno jen na okraji repertoáru. Bylo vystavěno jako sled scén propojených aktuálními výstupy před oponou, které byly pojaty jako dialog jednotlivých postav s postavou autora. Cílem satirických „šlehů“ tu byl nový byrokratismus, kariérismus, lajdáctví, předstírání a zveličování přínosu nových metod, formálnost závazků, kulturních pseudobrigád a podobně. To vše české publikum v okamžiku uvedení vnímalo jako velmi odvážnou kritiku chyb a nedostatků společenského systému, takže divácký zájem posunul Jelínkovu hru do středu pozornosti a učinil z ní nejhranější, ale také nejdiskutovanější inscenaci sezony. Nejen tento úspěch posléze způsobil, že Jelínkova hra byla brzy stažena z repertoáru a rok po uvedení (3. listopadu 1954) na celostátní konferenci o satirě v hlavním referátu Václava Laciny tvrdě odsouzena.

Stažení *Skandálu v obrazárně* znovu odkrylo, jak úzký byl prostor, kterým oficiální stranická místa a kritika limitovala satiru a její rozvoj. Na jedné straně se sice vedly rozsáhlé diskuse o potřebě satiry, na straně druhé byly ostře hlídány meze povoleného a byly tabuizovány celé tematické oblasti. To vedlo – spolu s totalitním ovládnutím a řízením všech oficiálních médií – k tomu, že literatura a divadlo začaly suplovat jiné komunikační okruhy, a tedy ke vzniku specifické umělecké situace, kdy adresáti začali očekávat, že alespoň

NOVÁ SATIRA byla dlouho nejen potřebou, ale také problémem našich dnů. A přece, přesto všechny nesnaze a překážky našli si svoui cestu také na naše jeviště. Vlastně to byl postřeh, že vzhledem k složitosti svých úkolů Václav Jelinek ještě ani nezapomněl, když před nedávnými ještě ležel nastol svoji první veslouhu vrh z hornického života „A kdo je víc“, že po své další dramatické práci z československo-sovětským přátelství „Z jednoho kraje“ napíše první soudobou satiru, která bude průlomem dosavadních zvyklostí a forem nové, socialistické kritiky.

[illegible]

a obětavým pracovníkem ve všech podobách svého přání. O věci, desítek a budoucnost. Tuto postaviť Jelinkova „Skandulu v obrazárně“ nemůže se přirozeně omezit pouze na městská prostředí, někdy také na venkov — a nannozé právě zde — je zapotřebí nastavit satirická zrcadla, aby se v nich odrazila nejhorší lidská nelibost. Protože pásmo Jelinkova „Skandulu v obrazárně“ všimá si veřejného a hospodářského života, nejen ve městech, ale i na venkově, soustředí jsme se především k těmto obrazům ze zemědělského života a k životu venkovské společnosti. Blízkost města venkovu jako městu. Navíc pak místo obrazu vnanovaného výhradně prostředí průmyslové výroby a obchodu doalini autor svůj „Skandulu v obrazárně“ pro účely Vesnického obrazového společenství. To z prostředí venkovského.

Budou vám jistě blízké tyto obrazy, jež promlouvají o chýbách našeho života s humorem a vtipem, které vám snad připadné velmi odvězný. Ano, je tomu tak, ale čím silnější jsou prostředky a úspěchy pokrokového vývoje, tím důraznější a otevřenější je kritika, která má o musí dalším úspěchům pomáhat. Budou-li pak mezi vámi ti, které bude „Skandál v obrazem“ zlobit, připomeňte jim slova N. V. Gogola:

„Nexlob se na zrcadlo,
máš-li křivou hubu!“

54 08 2087



VÁCLAV JELÍNEK:

SKANDÁL V OBRAZÁRNĚ

Satirické pásmo o dnešních nešvarech.
Osm veselých obrazů a čtyři komické mezikresby.

Režie: Jarošlav Pleva Výprava: Karel Šálek
Hudbu složili: E. F. Burian, Oldřich Daneš a Vlastimil Pinkas.

umělci se odváží veřejně vyslovit či ezopským jazykem naznačit pravdu, tedy formulovat, publikovat či z jeviště pronést slova, věty, názory a postoje, které jinak byly vyslovovány pouze v soukromí. Paradoxem je, že v dynamicky proměnné realitě padesátých let se po jistém uvolnění v kulturně-politické atmosféře, které nastalo po Stalinově a Gottwaldově smrti, hranice povoleného a zakázaného, tj. co se (ještě) nesmí a (už) může, velmi rychle proměňovaly a postupně uvolňovaly a souběžně se posouvaly i neurčité hranice, za nimiž byla satira považována již za ostrou, a kdy se naopak v očích čtenářů a diváků již měnila v satiru konvenční a neprůbojnou, ba státotvornou. Netrvalo proto dlouho a Jelínkovy satirické výpady ztratily svou původní razanci a ukázaly se velmi krotkými, čímž ovšem ještě více vynikla nesmyslnost administrativního zákazu inscenace. Přesto Skandál v obrazárně poněkud posunul normu a měl pro další vývoj žánru a dramatu iniciační význam. Jeho ozvuky (a paradoxně daleko odvážnější varianty) lze pozorovat v tzv. konstruktivní a komunální satíře, která byla spjatá (od podzimu 1953) s řízeným rozvojem zábavných estrád a měla humorně, výchovně a ovšem také neškodně poukazovat na odstranitelné nedostatky v životě a práci jednotlivců, kolektivů i nižších správních orgánů.

369

života v socialismu a ideály spojovanými s komunismem. V roce 1954 tak byla rozmnožena aktovka **RADOMÍRA HRABÁKA** *Chytrák týdne*, satirická parodie na kádrováka (v závěru patřičně potrestaného), který osobní zájmy nadřazuje zájmu podniku. Pro žánr i dobu bylo příznačné, že tyto a další pokusy měly podobu jednoaktovek či pásma scének a byly určeny pro okrajovější divadelní aktivity. Humorista **FRANTIŠEK JANURA** dokonce své neinscenované pásmo krátkých satirických scének *Sedm pater* (1955), v nichž zkarikoval organizační chaos v neustále se stěhujícím podniku, byrokratismus úředníků, nabubřelost a frázovitost úředního jazyka, pojal jako loutkovou hru pro starší mládež. Stejného adresáta měla i divácky úspěšná inscenace hry **RADOVANA KRÁTKÉHO** *Bylo-nebylo* (rozm. 1956; prem. Divadlo Spejbla a Hurvínka září 1955). Pásmo o sedmi obrazech, propojených navzájem postavami protagonistů, navazovalo na tradiční poetiku Divadla Spejbla a Hurvínka s jeho specifickým situačním a slovním humorem, satiricky aktualizovalo témata a motivy klasických pohádek a útočilo na byrokratismus, kariérismus, bytovou politiku a podobně. V méně známé satirické hře **JAROSLAVA JANOVSKÉHO** *Spejbl na Venuši* (prem. 31. 12. 1956) prožije hrdina sen, během něhož se na Venuši stane vysokým a neschopným funkcionářem v kultuře, zdravotnictví a tělesné výchově. V linii satirických pásem pokračovala také hra **PAVLA HANUŠE** *Nešel tudy mladý člověk* (rozm. 1956; prem. počátek ledna 1956). Komédie, usilující o sevřenější tvar s jedním ústředním tématem, předvedla galerii různých typů kulturních činovníků, redaktorů, organizátorů zábav a do karikatury vyhrotila jejich jazyk a oblíbené slogany („najeli jsme na zábavy a radostný život“). Předmětem kritiky se tu staly požadavky a normy umělecké kritiky, její kritéria (co je a není přípustné, avantgardní, zastaralé apod.).

Satira na byrokrata, který dělá kariéru v instituci „řídící“ umění, vedla v roce 1956 – po několika zkouškách v Ústředním divadle československé armády (na Vinohradech) – k rozhodnutí neinscenovat hru **PAVLA KOHOUTA** *Chudáček*.

Prvky satirické reflexe inovoval svou poetiku též **MILOSLAV STEHLÍK** ve hře *Selská láska* (1956; prem. Zájezdový soubor Ústředního divadla československé armády 18. 2. 1956, Divadlo S. K. Neumanna 18. 3. 1956). Děj hry vychází z typických motivů venkovské linie budovatelského dramatu: předmětem posměchu je tu záškodnictví kulaků, jejich (zesměšněná) láska k majetku a penězům a potrestaná nenávist vůči režimu. Zápletka hry, podobně jako v satirické komedii **FRANKA TETAUERA** *Ženich* (rozm. 1953; prem. Vesnické divadlo 7. 2. 1954), byla patrně inspirována Gogolovým Revizorem. Dva uprchlí trestanci, kapsář a sňatkový podvodník, kteří se vydávají za diverzanty organizující odboj proti komunismu, tu k vlastnímu obohacení využívají kulackou rodinu a její zášť ke komunismu. Tato dějová osa je však rozehrána do řady lehce komických až groteskních scén, které karikují a do krajnosti dovádějí hloupost jednotlivých členů sedlácké rodiny a dávají dramatikovi příležitost

pro kresbu lidských typů, vtipnou situační a slovní komiku. V závěru satira přechází do vážného tónu – postavy jsou odhaleny a nečekaně konfrontovány s činností skutečného diverzanta a smrtí nevinného děvčete. Stehlík tak hru vyladil do tragického závěru, který jako by zpětně přehodnocuje komickou perspektivu a včleňuje ji do linie společenskokritických děl.

Do smířlivého závěru ladil Ota Šafránek satirickou hru *Pohádka z Kamy* (rozmn. 1956; prem. Státní divadlo Liberec 18. 1. 1957), v níž je kritické ostrí tlumeno idylickou atmosférou života pražské Kamy a jejích figurek. Autor se snažil navázat na poetické báchorky Tylovy a jejich prolínání reálného a pohádkového světa a vyfabuloval „současnou“ variantu příběhu o vodní víle zrazené člověkem: vodnická dcera Vltavka tu dá před nesmrtelností přednost lásce a životu po boku svazáka. Na rozdíl od tradičních podob tohoto syžetu (Malé mořské víly, Ondiny či Rusalky) však Šafránkuv příběh nekončí tragickým návratem víly od lidí do vodního živlu. Třebaže i zde se z milého vyklube kariérista nešťtící se v zájmu osobního úspěchu i zrady, Vltavka dále věří v manželovu nápravu a odmítá se vrátit do pohádkového světa v přesvědčení, že lidský svět i s jeho bolestmi je krásný.

Jako dílo, které se vymanilo z žánru scénických pásem a satirický pohled na nešvary doby promítlo do dramatického tvaru jako svár dobra a zla v člověku i ve společnosti (kde vítězství zákonitě náleží dobru), byla kritikou přijata hra *Já nejsem on* (rozmn. 1957; prem. Realistické divadlo Zdenka Nejedlého 13. 1. 1957). Její autoři, PAVEL PÁSEK a LEO SPÁČIL, ji postavili na – v klasické literatuře dosti frekventovaném – motivu dvojníka, rozvíjeném jako rozdvojení osobnosti. Ústřední postavou tu je úředník, jehož druhé „já“ ztělesňuje jeho ambiciózní touhu po vzestupu a jiném životě a nejrůznějšími cestami také dosahuje cíle. Příběh ve shodě s komediálním žánrem po řadě náhod a nečekaných záměn spěje k varovnému prozření, kdy je v momentě naprostého fiaska hrdina vysvobozen náhlým probuzením a zjištěním, že vše bylo jen snem.

■ Návrat básnického dramatu a dramatického podobenství

Původní budovatelská norma byla velmi vyhraněná i v rovině tvarové a ostře oddělovala „socialistickorealistickou metodu zobrazení skutečnosti“ od postupů a prvků této metodě cizích. Proces rozšiřování významového pole českého dramatu proto neprobíhal pouze cestou objevování a detabuizace aktuálních témat, ale souběžně také jako objevování „nových“ postupů a žánrů, či přesněji jako návrat k výrazovým prostředkům vnímaným jako pozapomenuté, problematické nebo zcela zapovězené. Obrana tvůrců a kritiků proti dogmatickým zastáncům normy přitom pracovala s argumentem, že užití takovýchto prostředků umocňuje emocionalitu výpovědi, a tudíž i ideové vyznění díla. Rozsáhlou diskusi na téma emocionálnosti a ideovosti tak již počátkem padesátých

let, na přelomu let 1952/53, vyvolala na stránkách Literárních novin Frejkova inscenace Nezvalovy Schovávané na schodech. V polovině padesátých let byla tato diskuse aktualizována Burianovými pokusy uvést na scénu své starší poetické inscenace a využít principů poetického divadla při inscenování Topolova veršovaného dramatu *Půlnoční vítr*. Znovu se pak vrátila v souvislosti s Radokovou inscenací Nezvalova dramatického podobenství *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*.

Dramatický debut JOSEFA TOPOLA *Půlnoční vítr* (rozm. 1955; 1956), uvedený 1. března 1955 v režii E. F. Buriana Ústředním divadlem československé armády (na Vinohradech), byl přijat jako překvapení sezony, a to nejenom díky užití veršové formy blankversu. Mladý dramatik se inspiroval Kosmovou a Jiráskovou pověstí z českého dávnověku a napsal hru o lásce, válce dvou kmenů a střetu tří mužů: expanzivního a dravého luckého knížete Vladislava, mírumilovného knížete Neklana a statečného Tyra, který tu příznačně zosobňuje sílu lidu a také – na rozdíl od Neklana – schopnost a odhodlání v jeho zájmu jednat. Třebaže se přitom opřel o schéma srážky mezi dobytčnými útočníky a spravedlivými, kteří musejí se zbraní v ruce bránit mír (v historických dramatech budovatelské éry oblíbené), ve výsledku se jeho veršované drama výrazně lišilo od dobových apoteóz revolučních bojovníků za sociální spravedlnost. Topol je v duchu shakespearovské poetiky, nebo spíše z její inspirace, pojal jako drama o střetu protikladných sil, v němž se hodnoty dobra a zla relativizují silným prvkem náhody, dobovou kritikou označovaným jako prvek neústrojný. Toto uvolnění hodnotové kauzality přitom charakterizuje jak samotný zápas o moc, tak i rovinu milostného příběhu, jehož dominanci v struktuře dramatu vyjádřil jeden z kritiků názvem svého referátu *Život je mořem sil, leč vévodí mu láska* (J. Z. Mölzer, *Zemědělské noviny* 16. 3. 1955).

Řada prvků spojovala *Půlnoční vítr* s dramatickým podobenstvím VÍTĚZSLAVA NEZVALA *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (1956; prem. Národní – Tylovo divadlo 23. 3. 1956). Patří k nim nejen užití verše (u Nezvala hexametru) a inspirace pověstí, tentokrát antickou bájí o Atlantidě, jak ji zaznamenal Platon v dialozích *Timaios* a *Kritias*, ale i motiv nutnosti obrany míru a vlasti vůči agresorům a motiv střetu mezi postavou vládce zosobňujícího touhu po moci a boji a postavou vládce mírumilovného. První rovinu Nezvalova podobenství tak utváří obrana Athénanů proti Atlanťanům, kteří jim – za cenu ztráty svobody – vnucují vyšší civilizaci, blahobyt a svou nadvládu, druhou pak symbolický střet mezi postavami dvou bratrů: nebezpečným atlantským tyranem Vladářem, pošlapávajícím základní práva občanů, a mírumilovným a vědymilovným Gadeirem, jenž personifikuje ideál osvíceného státníka-myslitele, který dokáže vyburcovat svou vlastní malou obec a její lid, ale – neschopen razantního činu – tragédii Atlantidy již nezabrání. Všechny tyto motivy byly – i díky autorovým četným anticipacím a anachronismům – v dobovém ideologickém klíči snadno interpretovatelné a převoditelné na politický střet mezi „námi“ (Československo,

tábor míru a socialismu) a „jimi“ (USA, západní kapitalistické země). Tímto klíčem byl ostatně interpretovatelný rovněž ústřední motiv válečného zneužití přírodních sil, jenž ve hře vede k zániku Atlantidy a jenž se jednoznačně vázal na tehdy aktuální problematiku závodu v atomovém zbrojení. Podařilo-li se přesto Nezvalovi takto úzce ideologický výklad soudobého světa zčásti překonat, bylo to díky jeho zkušenosti a umu, s nímž dokázal jednotlivé motivy i celou výpověď zbavit přímočaré významové jednostrannosti. Otázkám lidské svobody, odpovědnosti, zvůle tyрана a důsledků ovládnutí přírodních sil tak básník a dramatik dal v této hře poněkud obecnější morální a humanistický rozměr a vytvořil dramatický útvar, který jeho adresáti přijímali jako aktuální varovné poselství k současnému světu, navazující na podobenství Čapkova, na čemž se výrazně podílela také tvarová složka Nezvalova „utopistického mysteria“. Hra uvolněné dramatické stavby s řadou dějových odboček se nevázala bezprostředně na mimoliterární realitu, ale vytvářela si vnitřní, jazykově a básnický svěbytný svět, v němž autorovo vědomé rozlišování řečového kódu významnilo střetávání prostého se vznešeným a skutečného s vysněným. Antický monumentální základ, v expresivně deklarativních pasážích zdůrazněný též hexametrem, se tu srážel s moderní fantaskností, féeriečností a s prozaickými, civilnějšími výstupy figur a figurek lidí práce, kteří tu jsou prezentováni nikoli postavami dělníků, ale – pro příslušníka avantgardní generace příznačně – postavou umělce-sochaře a jeho věčně hudrující ženy.

Třebaže poetika Nezvalovy Atlantidy nesplnila naděje do ní vkládané a ne našla pokračovatele, hra sama v druhé polovině padesátých let patřila v českém divadle k často uváděným titulům. Ještě výraznější roli však sehrála na stránkách (nejen) literárních periodik jako výrazný impuls pro pokračování sporu o další směřování obrody dramatické tvorby: zda jít výhradně cestou hledačství tematického a problémového, jehož hodnota je verifikována realitou a pro něž jsou estetické výboje druhořadé, nebo také cestou formotvorné aktivity, hledáním adekvátních výrazových prostředků, nevyjímaje postupy moderní dramatiky jako předpokladu, aby drama aktivizovalo nejen rozumovou, ale i emotivní sféru diváka již samotnou výpovědní strukturou textu, nikoli pouze inscenačními divadelními prostředky.

Básnivost jazyka a snaha o vytříbenost formy byla příznačná i pro poslední práce dvou starších dramatiků, kteří se ve znovu otevřeném prostoru pokusili navázat na meziválečné směřování historického dramatu, jejichž hry však ve změněných podmínkách přes veškerou snahu zůstaly v podstatě mimo dobový kontext. Souvislost s meziválečnou dramatikou byla patrná zejména v dramatu STANISLAVA LOMA *Prokop Holý* (rozmn. 1950; 1957; prem. s tit. *Prokop Veliký*, Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 7. 5. 1960), jímž chtěl autor navázat na svá starší dramata o velkých vůdčích osobnostech. Děj hry se počíná odvíjet po Žižkově smrti, navazuje tedy na závěrečnou scénu autorovy historické tragédie Žižka (1925), s níž má společný i základní dramatický konflikt: otázku,

zda je v lidských silách unést absolutní postuláty víry. Prokop Holý v čele radikálního křídla husitských vojsk svůj boj za sociálně a mravně obrozenou společnost prohrává, neboť jeho požadavky jsou přílišné a ocitají se v zásadním rozporu s obecnou lidskou povahou. Přes značnou aktualizaci historické látky a tendenční analogie – motivy mírového soužití, důraz na vylíčení sociální nerovnosti tehdejší společnosti a na Prokopův revoluční odkaz budoucím generacím – předložilo toto podobenství k řešení obecný problém schopnosti a připravenosti lidí přijmout absolutní revoluční ideály.

Heroicko-lyrickou obřadnou bájí z předhomérského světa, básnickým podobenstvím o válce a míru je *Bronzová rapsodie* FRANTIŠKA LANGRA (rozmn. 1958; 1962). Drama, odehrávající se na agoře nepřátelskými vojsky obleženého města, patřilo mezi ojedinělé pokusy přivést zpět na jeviště škálu silných charakterů a skutečně tragický, morálně vyhocený konflikt. Město Pleuron je zachráněno před vyhladověním tím, že obětuje starce, život obce je vykoupen jejich odchodem a smrtí, naléhavost fyzického přežití národa je konfrontována s cenou, kterou bylo nutné zaplatit, a s úvahou o smyslu oběti ve světě, jenž se nepoučen žene do dalších výbojů. Monumentalizována je zde postava slepého pěvce Diomeda, svým životem spojeného s osudem národního společenství, který v hexametrech komentuje děj a věci nahlíží z úhlu věčnosti a nezpochybnitelných hodnot. V závěru hry se pak sám, aby zabránil dalšímu krveprolití, odhodlává k činu a dopouští se vraždy. (Dobovému úzu byla zcela podřízena adorace mládí: po odchodu dospělých mužů na válečné tažení se vlády ve městě ujmou chlapci a pod záštitou olympských bohů uspořádají pro hochy ze zneprátených řeckých měst sportovní hry, během jejichž trvání musí být zachován mír.)

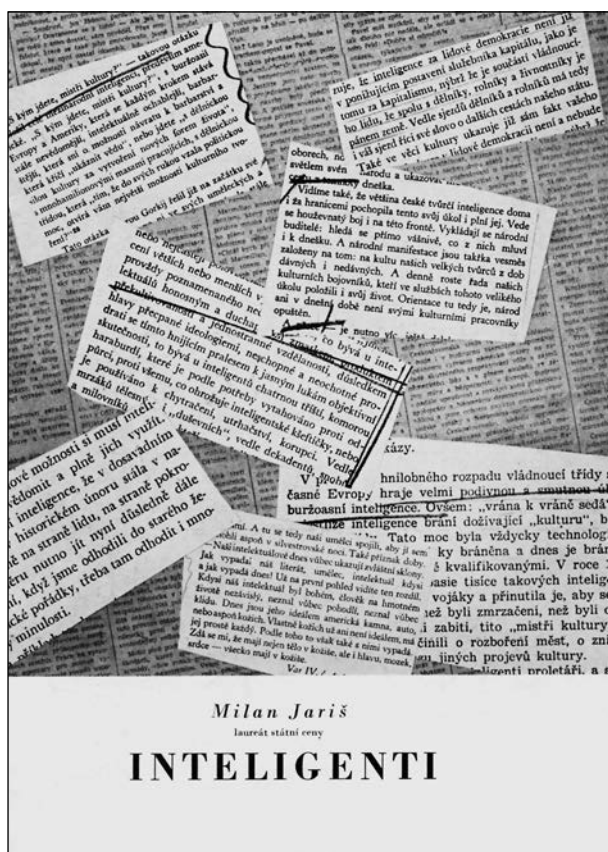
■ Dramatika etického znejistění a selhání

Postupně se rodící poznání, že každodennost života a chování lidí v totalitním systému se neshodují s patosem proklamovaných komunistických cílů, jakož i mírné kulturně-politické uvolnění, které nastalo po smrti Stalina a Gottwalda, vytvořily širší prostor rovněž pro vznik dramát, v nichž byl svár reality a ideálu vyjádřen v rovině etické, jako průmět společenských deformací do jednání a myšlení jedinců a do jejich osudů. Tuto linii české dramatiky, která zákonitě přinesla i nové typy dramatických postav a nové typy dramatických konfliktů, zahájily tři hry inscenované během sezony 1955–56.

První z nich, drama OLDŘICHA DAŇKA *Umění odejít* (rozmn. 1955; 1956), mělo premiéru v Krajském oblastním divadle v Hradci Králové již na sklonku sezony předchozí (3. 5. 1955), pražské Realistické divadlo ji pak uvedlo v listopadu 1955. Hra „o lidech tvůrčích, povrchních a kariéristech“ s podtitulem *Komedie z dneška* narušila dobovou normu: do centra děje nepostavila dělníky

či zemědělce, ale postavy vědeckých pracovníků. Ústředním sporem je tu střet mezi starým poctivým profesorem a mladým docentem, jemuž ohnivá propagace sovětských zkušeností a jejich frázovitě omílání a mechanické uplatňování slouží k budování vlastní kariéry a také – což bylo vnímáno jako velmi odvážný motiv – k „likvidaci“ odpůrců. V postavě starého profesora autor vytvořil v podstatě pozitivní typ intelektuála, který je (na rozdíl od oblíbených postav inteligentů-škůdců nebo váhavců) katalyzátorem dramatického dění. Tříbení a vyhraňování charakterů tu ovšem nadále napomáhá především autorita strannického tajemníka, postavy sice poněkud zlidštěné jedinečnými rysy a dílčími vadami, nicméně nadále plnící obligátní funkci rozhodčího, který jako jediný má právo spor rozsoudit a navrhnout jeho konečné řešení.

Hluběji do problematiky soudobé společnosti zasáhl MILAN JARIŠ hrou *Intelligenti* (rozmn. 1956; 1957; prem. Ústřední divadlo československé armády, Vinohrady 4. 11. 1955). Její přínos byl pociťován v tom, že dramatikovo gesto spíše než k jednoznačnému řešení dramatického konfliktu směřovalo k problematizaci obrazu světa, ke kladení těžko řešitelných otázek, což byl



Program k inscenaci
Jarišových *Intelligentů*
v Ústředním divadle
čs. armády, 1955

Obsazení inscenace
Jarišových Inteligentů,
1955

MILAN JARIŠ
laureát státní ceny
INTELENTI

Drama o pěti dějstvích

Osoby a jejich představitelé:

Profesor Martínek		Bedřich Prokoš, laureát státní ceny
Zdeňka Kalistová	}	Vlasta Chramostová
Jiří Kalista		Lída Votrčilová
František Kabeš	lékaři	Oldřich Lukeš, laureát státní ceny
Antonín Vávra		Josef Bláha
Helena Šrůtková		František Hanus
Viktor Vitíšek		Libuše Freslová
Marie, vrchní sestra		Nina Popelíková
Jana, ošetrovatelka		Svatopluk Skládal
Karel Sehnout		Soňa Neumannová
Nemasta	pacienti	Věra Budilová
Šebelík		Vlastimil Brodský
Děda		Bohuš Rendl
Uklízečka		Miloš Liška
Mladá uklízečka		Josef Vošalík
Zřízenec		Nina Popelíková
Muž SNB		Světa Svozilová
		Libuše Pospíšilová
		Hynek Němec
		Jaroslav Moučka

Sestry a lékaři.

Děje se v současné době, v průběhu čtyřia dvaceti hodin.

Režisér

národní umělec JAN ŠKODA, laureát státní ceny

Asistent režie Ivan Šarše

Výtvarník

FRANTIŠEK TRÖSTER

Představení řídí Otto Tutter. Text sleduje Božena Lincová.

*

Hlavní přestávka po třetím dějství.

postup přímo protikladný předchozí dramatičtější odvození otázky od hotových výsledků. Hra situovaná do atraktivního lékařského prostředí v jedné ze svých dějových linek klade otázku individuální odpovědnosti (má chirurg operovat udavače?), v druhé pak staví problém odpovědnosti kolektivu za tragický osud člověka, který byl bez vlastní viny vtažen do soukolí byrokratické kádrové politiky. Poněkud melodramatický příběh lékařky, která se nedokáže vyrovnat s návratem manžela-emigranta a špiona právě ve chvíli, kdy se jí po letech znovu nabízí možnost pracovat v oboru, a raději volí sebevraždu, je tu vyhocen v hledání morální viny lhostejné společnosti. Toto je v závěru zdůrazněno též deklarativní výzvou k divákům: „A co vy, přátelé? Vy máte vždycky čas, když vás potřebuje člověk?“

Do jaké míry působila setrvačnost ideologických modelů a stereotypů, jež stanovovaly politické mantinely kritickému pohledu na problémy společensko-politického života, dokládá ve své době velmi úspěšná hra *Záříjové noci* (1956; prem. Ústřední divadlo československé armády, Vinohrady 16. 12. 1955). Její autor PAVEL KOHOUT si zvolil oblíbené prostředí armády, pokusil se jej však nově pojmout jako problém pracovního a lidského selhání velitele. Děj je soustředěn do několika dnů života vojenského útvaru, kdy nazrávají konflikty, nahromaděné řadou omylů a chyb hlavního protagonisty, bývalého dělníka, jenž ve své funkci dává přednost formálnímu udržování chodu jednotky před řešením skutečných problémů. Jeho odmítnutí dovolené poručíkovi, jenž musí řešit vážné rodinné záležitosti, a následné poručíkovo nedovolené opuštění posádky tu demaskuje vše, co bylo skryto pod povrchem předpisového, avšak stroze byrokratického řízení, postrádajícího porozumění pro individuální problémy lidí. Nutnost na incident reagovat vyjevuje charaktery jednotlivých postav: od těch, kteří z přítelova přestupku těží, přes zbabělce až po jedince usilující o nápravu chyb. Také Kohoutův pokus prorazit do oblasti dosud tabuizovaných témat měl ovšem své hranice, které opět vyjevilo závazné řešení konfliktu „shora“ příslušným nadřízeným orgánem. Tím tu je moudrý plukovník s charakteristickým jménem Sova, který najde sílu povznést se nad osobní vztahy a city a – dříve než může dojít k tragickým důsledkům protagonistova činu – chybujícího přítele z funkce odvolá.



Z inscenace Kohoutových *Záříjových nocí* v Ústředním divadle čs. armády, 1955



Václav Havel ve vojenské „ochotnické“ inscenaci Kohoutových Zářijových nocí, konec 50. let

■ Od konverzačních komedií k analytičtějšímu pohledu na individuální bytí člověka

Ve vzrušené atmosféře politického uvolnění po XX. sjezdu KSSS v únoru 1956 se dožívající budovatelská koncepce socialistického realismu rychle hroutila a kritické hodnocení minulého období zanedlouho vykrytalizovalo do vyhroceného odsouzení veškeré dramatické tvorby tvořené v jeho jménu jako „jepičí mršiny rádobyumění“. Nově vznikající dramatika se však s touto normou ještě dlouho vyrovnávala, byť nyní již převážně v rovině antiteze. Po období, kdy člověk směl být zobrazován pouze jako účastník společenských a výrobních procesů a intimní rozměr jeho života mohl tyto procesy pouze dokreslovat, se hlavní oblastí, k níž se po uvolnění prostoru upřela pozornost dramatiků, stala tradiční sféra dramatiky, témata soukromého života jedince, generačních konfliktů a krizí manželských, rodinných a milostných.

Náznaky této antiteze se objevily již dříve, souvisely s dílčím kulturně-politickým uvolňováním od roku 1953. V rámci tzv. boje proti schematismu tu vznikala dramata, která navzdory úzkému sepětí s dobovou ikonografií neměla za úkol formulovat a řešit obecnější a lidsky závažné problémy, nýbrž „jen“

znovuobjevovat možnosti nezávazných a svou apolitičností divácky přitažlivých konverzačních komedií a veseloher. Takto je pojato téma manželského soužití ve hře OTY ŠAFRÁNKA *Kudy kam?* (rozm. 1954; 1955; prem. Divadlo S. K. Neumanna 6. 12. 1954). Konverzační hra „o bojích a lásce v domácnosti“ (jak zněl název jedné z četných recenzí), hraná též s titulem *Dáma se rozvést*, je založena na motivu emancipace naruby (za svá práva tu musí bojovat muž) a zejména vtipně rozvíjené anekdotě: soudce (bývalý dělník), který má rozvést pár, neschopný se dohodnout o rozdělení domácích prací, se rozhodne jej smířit tím, že mu předvede své manželství. Během této ukázky se však odhalí jako pohodlný a opečovávaný manžel. Hra je v duchu žánru uzavřena smířlivě: uznáním práv každého na vlastní seberealizaci.

MARIE TESAŘOVÁ a ALFRÉD RADOK věnovali manželským problémům hru *Stalo se v dešti* (rozm. 1955; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 24. 11. 1955). V poloze konverzační hry pro dva herce je pojednáno téma nudy a stereotypů, jež se vkrádají do manželského soužití a které jsou demaskovány poté, co náhodná záměna telefonních hovorů rozkryje mimomanželskou autostylizaci obou partnerů a jejich touhu po změně. Obligátní smířlivý závěr je vlastní též nenáročné veselohře VLASTY PETROVIČOVÉ *Slamník* (rozm. 1956; prem. Vesnické divadlo 5. 6. 1956), příběhu krátkého soužití dvou párů – manželského a mileneckého – v bytě rozděleném slamníkem. V sérii drobných výjevů je tu konfrontován prozaický život manželského páru s lyrickou rozevlátostí milenců, pod jejichž vervním idealismem a patetickými deklaracemi občas vzlínají docela praktické zájmy. Satirický tón se ozval v zápletkové veselohře JIŘÍHO HRONKA *Host do domu* (rozm. 1955; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 6. 1. 1956), v níž je přerod opuštěné staré panny z účtárny mezi dělnicemi spojen s náznakem kritiky kádrováka, kariéristy manipulujícího s lidskými osudy.

Byl-li odklon od veřejného, společensko-politického kolbiště a vstup dramatu do prostoru „čtyř stěn“ projevem snah vymanit se z tlaku ideologických schémat a nadvlády ideových kritérií v nazírání a hodnocení společenské reality, z této tendence poněkud vybočilo několik her o rodinných krizích, pojatých jako průmět společenských proměn do sféry citové i intelektuální.

EMA ŘEZÁČOVÁ v rodinném psychologickém dramatu *Jana* (1956; prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 9. 5. 1955) pojala generační konflikt, ústící v pokus o sebevraždu hlavní protagonistky, jako ideologicky motivovanou srážku nového, tj. mládí, se starým světem měšťáckým, ztělesněným bigotní matkou. Propracovanější psychologie postav charakterizuje dramatickou morálitu KARLA STANISLAVA *Dům na rozcestí* (rozm. 1957; 1959; prem. Divadlo S. K. Neumanna 19. 6. 1957), pojednávající o rozpadu rodiny „lepších lidí“. Drama je dějově situováno do jediného prostoru, vily bývalého četnického důstojníka, jejíž poklidnou měšťáckou idylu narušuje příchod podnájemníka. Tento reprezentant nového světa a nové morálky tu je katalyzátorem drama-

tického dění, v němž se rozkrývá povaha vzájemných vztahů a vyjevují charaktery jednotlivých postav. Z nich se od dobového kánonu nejvíce odlišují dvě ženské postavy – postava cynické, inteligentní a emancipované nejstarší dceřry-lékařky, která rodinu zajišťuje rozsáhlou andělíčkářskou praxí, a obětavé matky Kortanové, která se chce změnit, ale není s to unést, že už ji v rozpadlé rodině nikdo nepotřebuje. Její smutek relativizuje jinak běžně optimistický závěr hry.

Nejdále v kriticko-analytickém pohledu na současný život v polovině padesátých let došlo rodinné psychologizující drama *Domov je u nás* (rozmn. 1956; prem. Slovácké divadlo Uherské Hradiště 25. 3. 1956, Divadlo S. K. Neumanna 20. 4. 1956). Jeho autor ILJA PRACHAŘ v něm zůstal věrný prostředí vesnice a s jistou odvahou spojil téma rozpadu rodiny s tématem lidského a morálního selhání komunisty, tedy postavy, která byla v dobové ikonografii dosud závazně kladná. Selhání funkcionáře tu ovšem není jádrem dramatického konfliktu – k němu došlo dříve, než se zvedla opona – a Prachařovo drama „posledního aktu“ míří spíše k jeho důsledkům, promítá toto selhání do lidských osudů jeho nejbližších a do obrazu rozkladu rodiny. Ve zřejmém úmyslu navázat na realistické venkovské drama devatenáctého století autor dodržuje jednotu místa a příběh situuje do prostoru jediné světnice, do jejíž dusné atmosféry život zvenčí dolehne jen nepřímo a občas. Děj hry se rozvíjí od okamžiku, kdy muž, bývalý domkář a železničář, opouští rodinu, které se odcizil poté, co se stal ve městě stranickým funkcionářem, a která mu je nyní pouhou přítěží. Má obavu, aby nespořádaný rodinný život nepoškodil jeho kariéru: jeho žena je nemocná, syn je uvězněn pro rvačku a lehkomyšlná dcera nechce pracovat a zahání svého muže-slabocha k alkoholu. Tím, kdo má morální sílu se tomuto rozkladu postavit, je (po vzoru žánru tragédie) jeho umírající žena: jako matce se jí podaří ze zasutých rodinných pout a citů vrátit dětem domov.

Se zřetelnými rozpaky, spíše jako nápad a vtipná lyrická konverzace, pouhá náládovost a citovost bez nosné ideje, byl o rok později kritikou přijat také další Prachařův pokus o inspiraci starší a úspěšnou dramatickou poetikou. Přesto bylo jeho *Intermezzo* (rozmn. 1957; prem. Divadlo S. K. Neumanna 26. 5. 1957) důležitým krokem na cestě k hrubínovským dramatům vzpoury mládí proti měšťáctví. Základní dramatická situace a atmosféra hry, v níž hlavní roli hraje symbolický prostor rozkvetlé zahrady plné vůní, je inspirována Šrámkem a Čapkovým Loupežníkem: jde o jednu z variant příběhu, v němž do ustáleného pořádku věcí a hotových představ o životě a lásce vtrhne skutečná láska v postavě Neznámého. Ten dosavadní poklidný život a jeho hodnotovou hierarchii naruší a obrátí naruby, přičemž – na rozdíl od Loupežníka – vyhrává, neboť dramatik před zajištěnou, dávno dopředu známou „seriózní“ a nudnou existencí dává za pravdu lyrickému pocitu okouzlení a nejistotě.

Ve stejném roce, v rozmezí jednoho měsíce spolu s *Intermezem*, byly na jeviště uvedeny dvě hry PAVLA KOHOUTA, které se staly událostí divadelní

sezony 1957/58 a byly vnímány jako nástup nového typu dramatiky: *Sbohem, smutku!* (rozmn. 1958; in *Tři hry*, 1958; prem. Městské oblastní divadlo v Plzni 14. 9. 1957, Divadlo československé armády, Vinohrady 8. 11. 1957) a *Taková láska* (rozmn. 1957; 1958; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 10. 1957). Každá z her přitom představuje dvě zcela odlišné dramatické realizace námětové oblasti intimních manželských vztahů, vztahů milostných a manželských trojúhelníků.

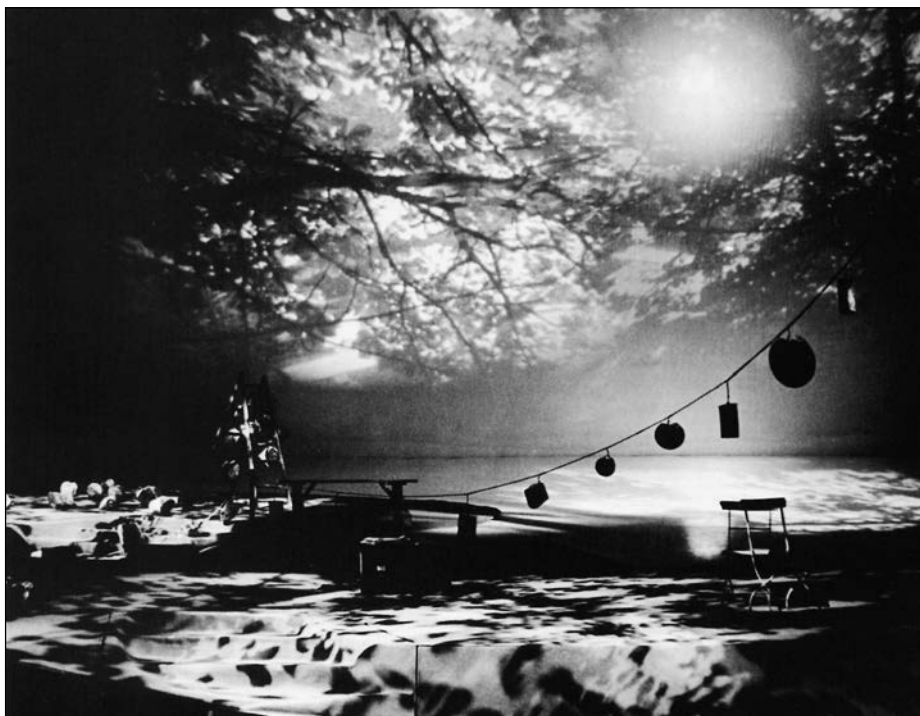
Tříaktová hra *Sbohem, smutku!* je dramatem inklinujícím k psychologické introspekci: spíše než na jednání postav staví na principu rozkrývání jejich charakterů, osobních vztahů a atmosféry prostředí. Příchod filozofujícího lékaře Šťastného

do rodiny armádního důstojníka tu odkrývá a uvolňuje nespokojenost hrdinky s vlastním a manželovým životem, její touhu po seberealizaci i po plné lásce. Volbou prostředí zapadlého posádkového městečka, jehož nudný život nikoho neuspokojuje, motivem naděje na odstěhování do hlavního města a také laděním celé hry, jež vyznačuje snaha vytvářet spodní proud textu, tak dílo připomíná dramatiky čechovovskou. I Kohoutova hrdinka prožívá vnitřní trauma a boj, aniž by, opět podobně jako u Čechova, vyústil v obrat v jejím osudu. Na rozdíl od Čechova však drama končí snadným optimistickým happy endem: hrdinka poznává relativnost tzv. velké lásky, plně se ztotožní s manželem preferovanými společenskými hodnotami a v jejich znamení spolu s ním odjíždí do ještě zapadlejšího městečka.

Kohoutova dramata z padesátých let se vždy znovu vracela k tématu odpovědnosti a charakternosti v lásce a k jejím společenským vazbám. Ústředním se toto téma stalo ve hře *Taková láska*, prvním českém poválečném dramatu, jehož ohlas překročil západní hranici republiky – záhy po svém vzniku bylo inscenováno nejen v patnácti evropských zemích (vedle socialistických států i v Belgii, Dánsku, Finsku, Rakousku, Řecku a Západním Německu), ale i v Argentíně, Brazílii a Izraeli. Osud ženy, která tragicky umírá, neboť v bezcitné společnosti nedokáže unést svou vinu za lásku, patří k tradičním dramatickým látkám. V případě *Takové lásky* ovšem zaujal zcela nový způsob, jímž autor toto téma dramaticky ztvárnil a významově vyhrotil. V zřetelné



Obálka programu Kohoutovy hry,
Ústřední divadlo čs. armády, 1957



Scéna Josefa Svobody pro inscenaci Hrubínovy Srpnové neděle v Národním divadle, 1957

návaznosti na českou meziválečnou problémovou dramatikou je totiž drama koncipováno jako pomyslný soudní proces, jenž má určit vinu za milostné vzplanutí a tragickou smrt hrdinky. Zpětně je tu rekonstruován příběh lásky k člověku, jenž jí nebyl hoden. Zúčastněné osoby jsou v předscéně podrobovány výsledku Pána v taláru, který zkoumá jejich činy a myšlenky, aby tyto skutečné činy byly vzápětí v retrospektivních scénách a výstupech předvedeny. Prolínání dvou časových rovin – přítomnosti (pomyslný soudní proces) a minulosti (reálný čas děje) – vytváří nejen prostor pro konfrontaci charakterů jednotlivých postav, ale i možnost proniknout hlouběji do zákrutů hrdinčina vnitřního života a logiky jejího konce. Zproštuje-li Pán v taláru – a spolu s ním i autor – hrdinku viny, zároveň ji přisuzuje těm, kdo svou lhostejností, necitlivostí a preferováním sobeckých zájmů přispěli k tragickému konci: na pranýř tu tak poprvé v českém socialistickém dramatu není postaven chybný nedokonalý jedinec, ale společnost.

Kohoutovo drama nemohlo (ostatně stejně jako všechny autorovy hry z padesátých let) nevzbudit četné diskuse, zvláště pak v době opětovného utužení společensko-politického klimatu po zasedání ÚV KSČ v červnu 1958, kdy byl znovu nastolen požadavek těsného, nedílného sepětí ideovosti a „uměleckého mistrovství“ (jak znělo hlavní téma rozsáhlé kampaně, která probíhala od

dubna do června 1959 před Sjezdem socialistické kultury). Taková láska se tak stala příležitostí k ostré kritice „nové vlny“ v dramatické tvorbě. Kritizován byl odklon dramatiků od problematiky kladného společenského činu a společenské aktivity směrem k problematice intimní, jejich relativismus, jenž je schopen klást jen otázky, ale nikoli dávat odpovědi.

Snaha politiků a některých kritiků opět spoutat umění, literaturu, drama a divadlo ideologickými direktivami, byť o něco širšími než na počátku desetiletí, však již na sklonku padesátých let neměla k dispozici dostatečnou sílu, kterou by svou vizi dokázala vnutit dramatikům. Ti totiž již ztratili víru v pravdivost původních budovatelských dogmat a ve snaze o kontakt s publikem, toužícím po vyslovení svých životních pocitů, nacházeli odvahu a prostor ke stále upřímnějším a pravdivějším uměleckým výpovědím.

Taková láska se tak stala bezprostřední předzvěstí nové vlny her, reprezentované díly Františka Hrubína, Josefa Topola, Vratislava Blažka, Jaroslava Dietla a Jiřího Suchého.