

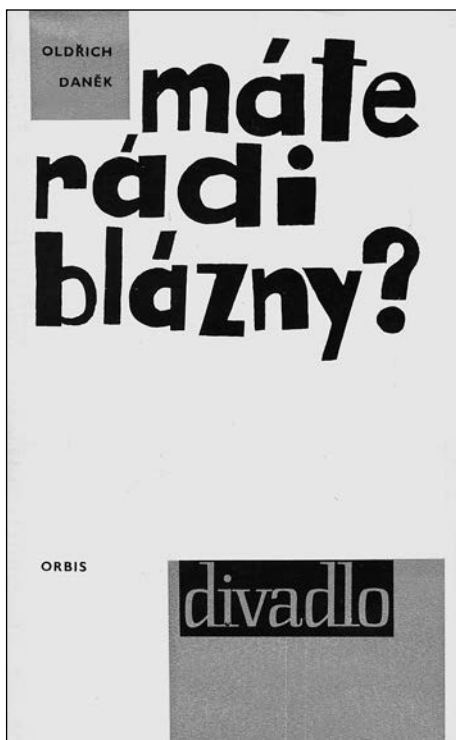
# Drama jako kulturně-politický fenomén

## ■ Rezidua budovatelské koncepce dramatu

Drama přelomu padesátých a šedesátých let nadále aspirovalo na významnou společenskou roli. Za cenu mnoha omylů, zákrutů a slepých uliček se však postupně vymaňovalo z tlaku politických direktiv a svazujících literárních norem, aby směřovalo k nové formulaci svého poslání: představit svět kolem sebe jako otázku k řešení, jako prostor pro hlubší reflexi společenských problémů, životního stylu a myšlení současníků.

Výrazným projevem posunu byla proměna tematické a žánrové struktury dramatické tvorby. Mizely žánry spjaté s budovatelským pojetím role literatury a divadla, tedy žánry dříve prestižní, jako bylo drama výrobní, kolektivizační a špionážní a drama s tématem mezinárodního boje za mír a socialismus. Do pozadí ustoupilo rovněž tradiční historické drama s dominancí národní a sociální tematiky.

Proměny neprobíhaly zcela přímočaře a jednosměrně. Na přelomu desetiletí se objevilo několik pokusů oživit žánry budovatelské dramatiky dílčími inovacemi původní poetiky. Na dramata s příznačným tématem konfrontace „tábora míru a socialismu“ se „světem válečných štváčů“ navázala – s využitím prvků a motivů sci-fi – hra ZDEŇKA L. DUFKA *Jmenuji se život* (rozmn. 1958), a to postavou šíleného kapitalisty, který málem zničí svět novým typem bomby. Na poli historického dramatu tyto pokusy reprezentovaly hry JANA DRDY *Jsou živí, zpívají* (rozmn. 1961; prem. Jihočeské divadlo, České Budějovice 13. 5. 1961; Divadlo československé armády, Vinohrady 19. 5. 1961) a JIŘÍHO PROCHÁZKY *Hvězda zvaná Pelyněk* (rozmn. 1964; prem. Východočeské divadlo, Pardubice 30. 4. 1964). Zatímco první hra navazuje na autorovo oblíbené téma květnového povstání a propojuje třídní a politickou charakterizaci postav se snahou o postižení individuálních osudů jednotlivých „lidí v revoluci“, Procházka hra o rumburské vojenské vzpouře z května 1918 v podstatě jen ilustruje ideologické schéma: porážku vzpoury prezentuje jako výsledek pacifistických iluzí a nejednoty, vyrůstající z nedostatečného třídního uvědomění českých vojáků a z jejich neschopnosti opřít svůj boj o – německou – dělnickou třídu.



Obálka Ladislava Svatoše, 1962

Dílčí pokusy inovovat prestižní žánr výrobního dramatu vedly na počátku šedesátých let dokonce k úvahám o renesanci tohoto žánru a tematiky lidí práce a přerodu člověka ve výrobním procesu. Vedle debutů **MIROSLAVA MRÁZE** *Myši a hvězdy* (1961; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 30. 11. 1960) a **SLAVOJE BLECHY** *Tisíc schodů* (rozmn. 1960; prem. Státní divadlo Ostrava 30. 4. 1960) se tímto směrem ubírala i tvorba starší generace dramatiků, usilujících vyvázat se ze schematických norem a reagovat na měnící se realitu. **MILOSLAV STEHLÍK** se vrátil k tematice ostravských hutí a hru *O korunu a lásku* (1962; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 9. 11. 1961) pojal jako reportáž o brigádě socialistické práce, jejíž kolektiv prochází řadou pracovních a morálních zkoušek. Touhu po inovaci tu promítl již do podtitulu,

označujícího hru jako *Besedu s divákem*, tedy gestem, které mělo naznačit, že toto drama již není pouhá prezentace daného, ale dialogická rozvaha nad problémem. Stejnou funkci tu přitom měla i tematizovaná postava Autora, který děj epicky komentuje a hodnotí. Přímější návaznost na budovatelskou poetiku měla hra **OLDŘICHA DAŇKA** *Máte rádi bláznů?* (1962; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 12. 1. 1962). Motivickou osu dramatu, situovaného do malé továrny, utvářejí potíže při zavádění nové techniky a nových výrobních metod, její ideové těžiště pak spočívá ve střetu a pozdějším sblížení dvou kladných „bláznů“: zkušeného ředitele-praktika, bránícího se novotám, a mladého „fanfarónského“ inženýra, který při potížích ztrácí energii a bez pomoci ředitele nedokáže své nové záměry realizovat. Společným rysem těchto her je posun od čistě výrobní problematiky k soukromému životu protagonistů a někdy i k hlubšímu prokreslení charakteru postav.

Přechod mezi dramatikou padesátých a konce šedesátých let byl postupný, realizoval se v rámci pokračující aspirace na velké české drama, které mělo realisticky ztvárnit současnost, a v rámci ideologických limitů daných původním konceptem komunistické revoluce. Naprostá většina her měla ve své tvarové a významové rovině zakódován střet těchto limitů s životní praxí,

kteřá se začínala ideálu vzdalovat. Léta 1958–63 tak byla obdobím, kdy před publikum předstupovala řada dramát, která byla na pozadí dobového paradigmatu současníky vnímána jako výraz kritičtějšího postoje k soudobé společenské situaci.

## ■ Objev všednosti

České drama přelomu padesátých a šedesátých let realizovalo pohyb do značné míry shodný s tím, co již dříve do české poezie vnesli básníci Května, když „objevili“ kouzlo všedního dne. Jestliže budovatelská koncepce světa a umění s všedností prakticky nepočítala, v druhé polovině padesátých let bylo již těžké od všednosti abstrahovat; jednotlivé hry začínaly stále více tematizovat nesoulad mezi každodenní životní praxí a původním cílem a ideálem revoluce. Dramatici reflektovali kariérismus a touhu lidí po majetku a hmotném zabezpečení v nové společnosti, které nejenže neodumřely, ale nabyly nových podob, původní patos revoluce se v jejich očích ztrácel, nadšení a sebeobětování ustupovalo pragmatismu.

Dokladem autorské nespokojenosti s tímto společenským pohybem je drama MILOSLAVA STEHLÍKA *Konečně marná sobota* (rozmn. 1964; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 12. 10. 1964), v němž problém, zda má jedna z členek brigády socialistické práce právo rozbít manželství své nadřízené, přerůstá v diskusi osmi „rozhněvaných žen“ nad praktickým uplatněním hesla „socialisticky pracovat – socialisticky žít“. Příznačnou je tu v podstatě kladná postava vedoucí Vlasty, která se navzdory naprostému nezájmu spolupracovnic donkichotsky snaží udržovat budovatelský ideál brigády jako pospolitosti vychovávající dělníky v práci i soukromí, a než by se smířila s jejím faktickým rozpadem, raději si vymýšlí její fiktivní kroniku.

Téma každodennosti a všednosti jako protipólu a korektivu velkých cílů bylo pro poetiku českého dramatu od přelomu padesátých a šedesátých let příznačné. V protikladu vůči budovatelské poetice dramatici, dramaturgové i kritici objevili člověka, který je, který není proto, aby pracoval, ale pracuje proto, aby opravdu byl. Tématem tu proto začíná být člověk mimo svět práce, ve svém volném čase: naprostá většina tehdejších her se odehrává v čase od sobotního odpoledne do nedělní noci, často navíc umocněném nějakou slavností (zábava, lampionový večírek, hody, masopust apod.). Současně se mění i charakter postav, produktivní začíná být více či méně negativní postava člověka, který se v každodennosti socialismu zabydlel, aniž by se ptal, „proč a k čemu to všechno je“ (Karel Kraus).

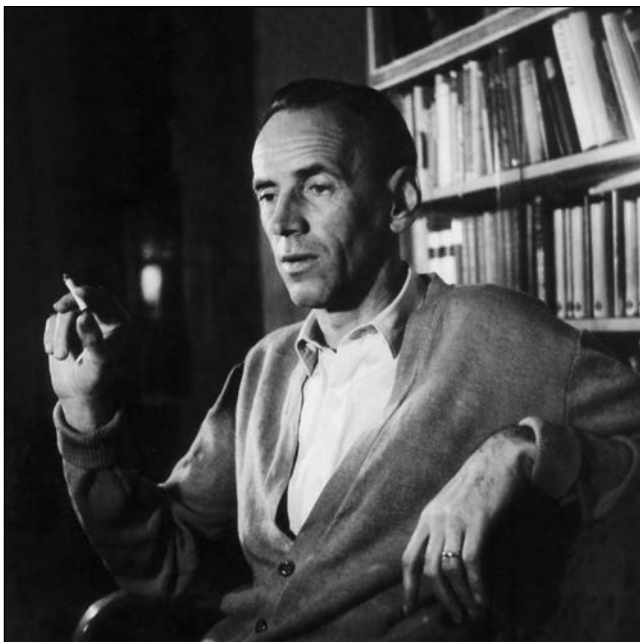
## ■ Čechovovská inspirace: Srpnová neděle a Jejich den

Okamžikem proměny byly divadelní sezony 1957–58 a 1958–59, kdy československými jevišti procházela vlna děl, vnímaných jako nástup nového a produktivního typu dramatiky. Tento vpád měl přitom dvojí podobu a realizoval se dvěma vzájemně se prostupujícími cestami, které naznačila již dvojice her Pavla Kohouta, úspěšně uvedená na sklonku roku 1957: *Sbohem, smutku a Taková láska*. Zatímco první a jednoznačně dominantní cesta směřovala po čechovovském vzoru k evokaci životního pocitu a atmosféry prostředí, k introspekci, která staví na spodním proudu textu, druhá, spíše doplňková, naopak akcentovala problémové rysy přítomnosti a vyhrocovala je ve znepokojivé otázky, kladené dramatikem publiku.

Dílem, které navedlo české drama na první z těchto cest, byla *Srpnová neděle* FRANTIŠKA HRUBÍNA (1958), básnické drama představující osobitou analytickou sondu do života současníků, proslavenou i díky úspěšné Krejčově inscenaci na jevišti Národního – Tylova divadla (prem. 25. 4. 1958). Hra se odehrává v roce jejího vzniku (1957), ve větší vsi na Třeboňsku v průběhu jedné letní neděle, jejíž atmosféru dotváří prostředí letoviska a taneční zábavy s lampiony. Postavy tu v podstatě zosobňují různé společenské typy tří generací: měšťáky spjaté s kapitalistickou minulostí (manželé Váchovi), měšťáky současné (Mixová), zatrpklého intelektuála (Morák), angažovaného stoupence socialismu (Poštmistr) a rebelující mladou generaci, která brojí proti všemu zkostnatělému (Zuzka, Jirka, Míla, Hanka). Toto výchozí schéma ideového a generačního rozvržení je přitom dramatikem znejasňováno: děj a názorové střety ustupují důrazu na impresionistickou evokaci atmosféry a záměru přivést na jeviště nezjednodušený obraz současníků, vykreslit rozpornost a složitost charakterů i mezilidských vztahů tak, jak se projevují v běžných situacích, rozhovorech a velmi často také v monologických promluvách. Ve spojení s Hrubínovým lyrickým naturelem a smyslem pro dialog tak vznikla básnická hra přerůstající ve vícerozměrnou výpověď o tom, co se skrývá pod povrchem všednosti: „za maskou“ zdánlivě banálních, ve skutečnosti však mnohovýznamových slov a situací.

Hrubín nepředstavuje lidi v činech nebo dramatických názorových střetech. Hru buduje na napětí mezi prvky lyrickými, odkazujícími k básnickému naturelu autora, a prvky dramatickými, jejichž vzájemné prolínání znejasňuje kontury děje i postav. Dominuje tu téma vztahů mezi lidmi (náhodných i hlubších), jejich životního pocitu a citového i morálního profilu, jež nabývají kontur v nezávazné konverzaci, v druhé, jakoby skryté významové rovině vypovídající skrze masku všednosti o lidském míjení a neporozumění. Dialog tu v podstatě přerůstá v dialogizovaný monolog („Vy mě neposloucháte ani mi nerozumíte! Dneska lidé mezi sebou hovoří tak, že jeden druhého neposlouchá [...]. Doba monologů“).

František Hrubín



Postavy a charaktery tak dostávají ambivalentní charakter, který otevírá prostor pro divákovu vlastní hodnocení. To je zřetelné zejména v případě ústřední postavy redaktora Moráka, jehož příjezd do letoviska a postupně odkrývané rozhodnutí ukončit milostný poměr s ženou přítele utvářejí dějovou osu hry. Morák tu reprezentuje typ zatrpklého intelektuála, který vlastní vinou nenašel cestu k nové společnosti a utíká do vnitřní emigrace. Sám sebe charakterizuje jako rozdvojenou osobnost, která na veřejnosti vystupuje jako „čínský kuli“, zatímco svou pravou tvář skrývá „za hradbičkou“. Přesto však pro autora není jednoznačně diskvalifikovanou postavou a tvrdé odsudky vůči morálnímu stavu soudobé společnosti, které pronáší, mají ve hře svou platnost. Je to dáno i tím, že Morák zřetelně nese autobiografické rysy. Srpnovou neděli je možné interpretovat i jako projev Hrubínovy sebereflexe, snahu vyjít z vnitřní izolace kritickým pojmenováním vlastní životní a tvůrčí krize.

Rozhodující podíl na definitivním tvaru Srpnové neděle měla dramaturgická spolupráce, či přesněji důsledné vedení dramaturga Karla Krause a režiséra Otomara Krejčí, kteří Hrubínův původní text několikrát „nemilosrdně rozlámali a rozdrtili, až nezbylo nic“. Díky jejich vlivu se proměnila nejen postava Moráka, ale i celková tvarová a ideová stylizace hry. Původní symbolistní pohádka o vztahu staršího muže a mladé dívky se překlátila v drama, které chtělo mnohovýznamovostí obrazu všedního života překonat schematicnost starší dramatiky a „kladný vztah k nové společnosti“ vyjádřit nikoli přímočarým přitakáním, nýbrž zachycením jejího reálného stavu.

Obdobnou dramaturgickou proměnou prošla také Hrubínova druhá hra *Křišťálová noc* (1961; prem. Národní divadlo 22. 4. 1961), původně rovněž koncipovaná jako drama lásky stárnoucího muže a mladé ženy, která se stává obtížnou lidsky i umělecky, s motivem vystrážlivění, které dívku dohání k sebevraždě. Pod Krejčovým a Krausovým vedením metamorfovala do podoby dramatu všedního dne, ve kterém není místa pro tragická gesta. Je tedy opět koncipována jako obraz dvaceti čtyř hodin (během pouti od sobotního do nedělního letního večera) na soudobé středočeské vesnici, do které zajel z Prahy na dovolenou k příbuzným stárnoucí spisovatel se svou druhou ženou. Z toku všedních dialogů a událostí vystupují dvě dějové linie: první je utvářena nezadržitelným rozpadem hrdinova manželství, druhá pak komplikovaným vztahem mezi dvěma bratry a půvabnou ženou ze sousedství, která tu zosobňuje odvahu žít po svém, poctivě a navzdory předpoklům okolí. Dráždivá neobvyklost a provokativnost autorovy předchozí hry tu však ustoupila do pozadí, což si uvědomovala kritika i diváci, kteří hru vnímali jako autorův relativní neúspěch.

Otomar Krejča a Karel Kraus měli na podobu české dramatiky přelomu padesátých a šedesátých zásadní vliv – ať již jako přímí spolupracovníci jednotlivých autorů, nebo jako následovatelé vhodný vzor. Podíl jejich dramaturgické dílny na konečné podobě díla je výrazný i v případě JOSEFA TOPOLA a jeho hry *Jejich den* (rozmn. 1959; 1962; prem. Národní divadlo 4. 10. 1959). S Hrubínem Topolův text spojuje stejný důraz na poetiku všednosti, na podtext a nedoslovenost; obdobná je technika výstavby hry, která je rovněž dějově situovaná do krátkého časového úseku necelých čtyřadvaceti hodin a je pojatá jako básnický výsek všedního života, pod jehož všednodenní tváří se však skrývají hlubší střety a spory. Analogickou funkci tu má též motiv slavnosti, navozující emocionální atmosféru chvíle (tentokrát taneční zábavy a školní akademie). Od sobotní noci, kdy končí taneční zábava, do nedělního večera, kdy z městečka odjíždějí dvě ústřední postavy, se obnažují citové a morální konflikty několika postav různého věku, temperamentu a pohledu na svět. Shodně se Srpnovou nedělí tu vystupuje význačná postava vyhaslého umělce, z odstupu glosujícího lidské hemžení.

Jestliže obě hry obsahují motiv střetu stáří se sympatickým a drzým mláďem, hra Topolova je hrou jednoznačně generační, jíž dominuje problematika mládí: jeho protestů, vzpour, rozpaků a především vášnivého hledání vlastní cesty a životního poslání. Ztělesňují je jednak postava mladého klavíristy, který se vzepré otcovu pragmatismu a rozhodne se jít svou cestou a studovat hudbu, jednak postava vojáka, jehož mravní a citová krize (pramenící mimo jiné z nespokojenosti s matčinou volbou nového partnera po smrti otce) zbraňuje odvahy k lásce. Proti tomuto zápasu o vlastní místo a vlastní hierarchii hodnot staví Topol typy generace „hotové a zkušené“, zařazené, společensky a politicky konformní. Tam, kde do úst klavíristova otce vkládá slova strachu z umělecké fantazie a z poezie, nabývá tato postava až rozměru karikatury:

hloupého odporu nejen proti modernímu umění, ale i proti jakékoli tvořivosti. (Generační vyhocení tématu však znepokojilo část dobové kritiky, která požadovala jiný, méně konfliktní obraz mládí a jeho vztahu ke společnosti, a to přesto, že autor *Jejich dne* hledal rovnováhu, která by spojila společenskou kritičnost se zachováním víry v perspektivy socialistické společnosti.)

### ■ Morální vyhocení problému: Vratislav Blažek

Cestu k dramatické, která akcentovala konfliktní rysy přítomnosti a vyhocovala je ve znepokojivé otázce, otevírala pohádková hra VRATISLAVA BLAŽKA *Třetí přání* (rozmn. 1958; 1959). Hra vznikla na základě zakázaného filmu *Tři přání* (rež. Ján Kadár, Elmar Klos, výroba 1958, prem. 1963). Uvedena byla na sklonku stejné sezony 1957–58 (prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 5. 6. 1958) jako Srpnová neděle a během sezony následující se stala skutečným československým divadelním hitem: hrána byla ve dvou desítkách divadel.

Na rozdíl od dramatiků čechovské orientace Blažek, dramatik satirického naturelu, nesměřoval k vyslovení životního pocitu, navození atmosféry a mnohoznačnosti smyslu dramatické výpovědi, ale naopak k racionálnímu pojmenování a vyhocení problémů. Překvapivá a nápaditá aktualizace tradičního pohádkového syžetu mu dala možnost nahlédnout přítomnost všedního, každodenního života socialistické společnosti ze satirického odstupu, přímo ji tematizovat a vyhrotil problém do morálního apelu. Hrdina hry uvolní v tramvaji místo kouzelnému dědečkovi, který mu za odměnu slíbí splnit tři přání. Zatímco první dvě promarní na hlouposti, třetím jeho přáním je mít to, co chtějí „miliony lidí“ a co je základní: byt, auto a plat, „aby to



Rudolf Hrušínský v inscenaci hry Vratislava Blažka *Třetí přání*, 1958

všechno uživil“. Splnění tohoto přání ovšem hrdinu šťastným neučiní. Zatímco jeho pragmatická žena vše bere jako samozřejmost, která ji smiřuje s režimem, hrdinu trápí nepřejícnost ostatních a nutnost lhát, aby své náhlé bohatství věrohodně vysvětlil. Nejvíce je však zasaženo jeho svědomí komunisty: na čí úkor to vlastně je? V třetím dějství jsou pak hlavní hrdina Petr, jeho rodina a diváci autorem postaveni před klíčové morální dilema: zda se postavit za přítele propuštěného z práce za kritický politický postoj k systému a za pomoci kouzelného dědečka ho zachránit – ovšem za cenu ztráty získaného majetku a postavení. Konec ponechává autor otevřený; zatímco rodina se nad kouzelným zvonkem rozhoduje, hru uzavírají dědečkova slova: „To jsem sám zvědavej. Zazvoní – nebo nezazvoní?“

V kontextu dobové dramatické produkce bylo Třetí přání hrou výjimečnou, a to zejména odvážným položením problému hodnotových kritérií; hrou, která již na váhu nekladla odpovědnost člověka vůči společnosti, straně, idejím, nýbrž tu nejzákladnější hodnotu: osobní statečnost a lidskou slušnost. Hra tak odkryla, nakolik „objev“ běžného života obyčejných lidí a jejich běžných tužeb vnesl do dramatiky a společnosti pochyby, hodnotové znejistění a morální rozpaky. Dobové publikum hra pobavila satirickým zpodobením lidských slabostí zbohatlíků, byla však vnímána i jako ostrý kritický výpad, jako atak proti některým charakteristickým rysům soudobého života, zejména pak proti nespravedlivému zacházení s lidmi, kteří se odváží říci nepohodlnou pravdu („Až bude všude na vedoucích místech jenom ten, kdo tam patří, tak si všichni budeme žít jako v ráji“) a proti běžné praxi obsazovat vedoucí místa „straničnými kádry“.

Přesto i tato hra byla významově ambivalentní a vedle roviny kritické obsahovala výrazné stopy dobového myšlení a komunikačních strategií, které jsou o to evidentnější, o co precizněji se autor snažil problém formulovat. V danou chvíli mohla být uvedena jen díky tomu, že její ústřední hrdina byl charakterizován jako komunista, pro něhož je malá, všední a soukromá spokojenost individua, které se chce mít dobře a také chce vlastnit, ve své podstatě nepřijatelná, neboť – jak naznačuje kouzelný dědeček ztělesňující nadosobní pravdu – lidé by neměli chtít spokojenost malou pro sebe, ale velkou pro všechny „a něco pro to dělat, aby byla tady“. Na což sice Petr sám odpovídá: „Nechodte na mne s ideologií, dědečku [...], nechtějte mi namluvit, že k velkým cílům se nedá dojít jinak než pěšky,“ když však vystřízliví z prvotního poblouznění, poznává, že se mýlil.

K příznačným rysům Blažkovy dramatiky (a scenáristiky) patří autorova schopnost využít typických emblémů dobové poetiky a propagandy a zároveň je ironizovat, převracet, přehodnocovat a problematizovat. Výrazně to dokládá následující komedie *Příliš štědrý večer* (1960; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 9. 6. 1960). Ve středu hry stojí jako její ideové těžiště generační konflikt, na rozdíl od Hrubína a Topola pojatý jako konflikt



jasně vyhocený. Drama je situováno do rodiny dělnického ředitele, který sám sebe ironicky klasifikuje jako kladného hrdinu. Při štědrovečerní večeři se dozvídá, že jeho dcera se musí vdávat, ale i to, že její budoucí manžel (v textu příznačně označovaný jako Dvacetiletý) je pomocným dělníkem a nemá „kladný vztah k lidovědemokratickému zřízení“. Ostrá hádka s mladým buřičem, který ví své, otce jako komunistu a budovatele socialismu znejistí a vyžene do noci. V sérii jeho setkání s lidmi, kteří mladíkův osud poznamenali, jsou před divákem rekonstruovány a také obhajovány příčiny jeho šokujícího životního postoje: talentovaný mladík se stal „problémovým“ jen díky své čestnosti, pravdomluvnosti, neschopnosti přijmout byť i malý kompromis a přizpůsobit se společenskému pragmatismu a hlouposti. Toto poznání otce s Dvacetiletým smiřuje a silně mu problematizuje jeho dosavadní jistoty. Zároveň se mu však stává i výzvou k boji za spravedlnost.

### ■ Dramatika obhajoby komunistického ideálu před realitou života

Poetika, kterou přinesly hry Hrubínovy, Topolovy a Blažkovy, se ukázala v následujících letech velmi produktivní a vytvořila pevné hodnotové a syžetové vzorce. Pod jejich vlivem nabyly v soudobé dramatičce převahy hry s tematikou revoltujícího mládí, které je zároveň příslibem budoucnosti. Jestliže však dramata výše jmenovaných autorů na sklonku padesátých let působila více či méně provokativně a jim nakloněné publikum je vnímalo jako díla narušující schéma, produkce jejich soupeřů a následovníků již měla většinou od ideologických schémat daleko menší odstup a centrem dramatického dění činila zpravidla konflikty ideologicko-politické povahy.

Většina dramatiků se snažila být velmi aktuální, zachycovat a řešit naléhavé společenské problémy. K tématu výrazně politickému se obrátil LUDVÍK AŠKENAZY ve hře *Host* (1960; prem. s tit. *Noční host*, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 29. 2. 1960; přeprac. Divadlo československé armády, Vinohrady 14. 10. 1960). Dějovou, dramatickou osu hry situované do hotelu u mezinárodní silnice tvoří náhodné setkání dvou lidí se zcela odlišnou životní zkušeností. Číšník – komunist a bývalý koncentračník – je v ní autorem postaven proti hostu: západnímu, respektive sudetskému Němci, za jehož nadutostí a arogancí (danou i provokujícím rozdílem mezi životní úrovní v Československu a v Německu) zřetelně prosvítá nacistická minulost. Vzájemná antipatie obou protagonistů přitom postupně přerůstá v přímou srážku dvou odlišných světů, která vyvrcholí v okamžiku, kdy Němcova arogance vyprovokuje číšníka k výstřelu z pistole. Aškenazy tu pracuje s hodnotovým paradoxem: třebaže spontánní, impulzivní střelba na člověka musí být vyšetřena a potrestána, ve skutečnosti jsou střelec a jím personifikovaný společenský řád morálními vítězi nad těmi, kteří mají špatné svědomí.

Sjednocujícím prvkem takovéto politizující dramatiky, soustředěné především k „domácím“ problémům, bylo propojení výšečí z denního života společnosti s didaktizující tendencí: předvést, jak mladá generace přes všechny omyly a vzpoury nachází kladný postoj k socialistické myšlence a k ideji její realizace. Proto je i poznání rozdílu mezi „naším“ a „jejich“ systémem v Aškenazyho dramatu adresováno především postavě sedmnáctileté nonkonformní české dívky, která sice do hotelu přijela s Němcem, avšak konfrontace názorů jí napomůže k tomu, aby ze svého omámení „pozlátkem Západu“ procitla.

Obdobný záměr je čitelný rovněž z dramatu *Zápas s andělem* FRANTIŠKA PAVLÍČKA (rozmn. 1961; 1963; prem. Národní – Tylovo divadlo 9. 6. 1961), hry čechovovsko-hrubínovského ladění, která se odehrává během jednoho maturitního dne a noci na konci června. Prolínají se v ní dvě dějová pásma, z nichž první je sled situací spojený s postavou mladé redaktorky, která volí mezi manželem-dogmatikem starého ražení, který je přesvědčen, že pro stranu se musí i lhát, a ukřivděným kritikem a kverulantem, který pouze haní „vše, co bylo dosaženo“. Hrdinčino dilema přitom ústí v poznání, že boj za lepší příští začíná každý den znovu, přičemž je nutné nepodlehnout ani jedné z obou krajností a kráčet přímou cestou. V druhé dějově linii je rozvíjen generační motiv, spjatý s postavou hrdinčina bratra, mladíka konfliktního a nepřizpůsobivého, v jádru poctivého, odmítajícího jakoukoli protekci. Třebaže již musel absolvovat převýchovu na stavbě přehrady, v okamžiku, kdy jeho spor s ředitelem školy vyvrcholí v trestní delikt, se dobrovolně přizná a je ochoten přijmout trest.

Motiv mládí, které si je vědomo svých předností, ale sebekriticky také hranic svých možností, rozvíjí – v konfrontaci s generací otců – hra PAVLA KOHOUTA *Říkali mi soudruhu* (prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 7. 1. 1961). Ústřední postavou „příběhu jednoho pondělí“ je dříve poctivý komunista, jehož pocit nedocení přivedl až k defraudaci. Když je v den jeho čtyřicátých narozenin, který je ve hře datován (3. května 1960), prozrazena nejen zpronevěra, ale také jeho manželská nevěra, snaží se tento – slovy Kohouta – „dezertér z boje za komunismus“ za každou cenu vyhnout trestu a ve své zbabělosti nepřímo zaviní smrt přítele a spolupracovníka. Funkci hrdinova morálního protipólu tu přitom má i vedlejší postava jeho dcery – mladé herečky, která si je vědoma nedostatečnosti svého talentu, a než aby nečestně získala místo v Praze, raději jde do oblastního divadla. Herecké téma mladých divadelníků těžko sladujících umělecké ambice a zejména společenské ideály s realitou oblastního divadla dalo vzniknout hře *Dvanáct* (1963; prem. Disk 9. 3. 1963), napsané Kohoutem pro jeden z hereckých ročníků DAMU.

Někteří autoři se k minulosti obraceli s nadějí, že v ní objeví pevný bod a kritérium, kterým budou moci přeměřit přítomnost. Tak je tomu v „hrubínovské“ komedii MILANA JARIŠE *Šerif se vrací* (1961; prem. Divadlo československé

armády, Vinohrady 23. 1. 1961). Hra využívající koloritu trampingu a trampských písní proti sobě postavila minulost a přítomnost skupiny předválečných komsomolců-trampů, kteří se po pětadvaceti letech opět na víkend sejdou na místě bývalé osady na břehu slapské přehrady. Skupinka je autorem komponována jako společenský vzorek: manželé dělníci, úspěšný lékař, bývalý příručí a dnes vedoucí obchodního domu, montér často pracující v cizině, bývalý bojovník ze španělské i východní fronty, dnes funkcionář. Jejich schůzka se pak stane demonstrací rozdílných životních postojů, zkouškou charakterů i testem, kdo z nich zůstal věrný bývalým snům a ideálům. V kontrastu k těmto „starým“ do hry vstupují postavy reprezentující nepokojné mládí, zejména pak postava syna bývalého šerifa osady a uznávaného vzoru celé osady, který zahynul v koncentračním táboře. Tento mladík jako by byl reinkarnací svého otce – na rozdíl od otcových zpohodlnělých vrstevníků je však příslibem, že boj bude pokračovat.

Téma přímé konfrontace přítomnosti s minulostí, srovnání, které je vedeno z pozice „tenkrát to bylo všechno (tj. nepřítel a cíl) jasné, kdežto dnes si socialismus představuje každý jinak“, určilo hru *Pohled do očí* s podtitulem „Včerejškem zkomplikovaná moralita z dneška o třech dějstvích“ (rozmn. 1961; prem. Státní divadlo v Brně 8. 10. 1959). OLDŘICH DANĚK v ní vedle sebe položil pinožení zklamaných a skeptických současníků a život otce jedné z postav, který zosobňuje vysokou morální normu. Řada retrospektiv zpřítomňujících osudy komunisty a revolucionáře, který z předválečné republiky utekl do SSSR, bojoval ve Španělsku a nakonec zahynul v koncentračním táboře, tak míří k otázce, zda se my, malí, můžeme vůbec podívat do očí našim předkům a zda jsme zůstali věrní jejich snu.

Metoda retrospektivy rozrušující realisticko-iluzivní dramatický model je vlastní i hře Pavla Kohouta *Třetí sestra* (rozmn. 1960; přeprac. 1961; prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 3. 1960), jež propojuje evokaci všednosti (včetně dílčí motivické inspirace Čechovovými Třemi sestrami) s brechtovskými postupy a songy, autorskými promluvkami a s motivem mrtvé matky hovořící s potomky. Ve značně komplikovaném příběhu tří sester hledajících – každá svého – otce nabývalo téma vztahu přítomnost – minulost – budoucnost bezděčně groteskní podoby. V konfrontaci s životním a politickým postojem, který zosobňuje právě její otec, dospívá každá z dívek k poznání a ke správné cestě: nejstarší ovlivní setkání s dělníkem, jenž je postižen svým předválečným proviněním vůči KSČ. Prostřední přijde o iluze o otcí, předválečném salonním komunistovi, který se v nové době vyvinul v maloměšťáka a kariéristu. Nejinspirativnější setkání s otcem je pro dceru nejmladší a nejproblémovější, neboť její otec je veskrze kladnou postavou. Autor jej vykreslil jako sympatického stranického funkcionáře, napůl Rusa, který bojoval ve válce a který je stejně postižený a stejně vitální jako Alexej Meresjev, legendární postava z románu Borise Polevého Příběh opravdového člověka. Pod jeho vlivem se dívka vzdá kariéry modelky a jde na brigádu do chemického kombinátu.

Jako propojení etické problematiky s tematikou mládí, které se zbavuje předsudků a přežitků starších generací a stává se potenciální oporou společenského systému, bylo v dobovém kontextu vykládáno rovněž drama **BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO** *Nebezpečný věk* (rozmn. 1961; 1962; prem. Divadlo bratří Mrštůků, Brno 13. 5. 1961; Divadlo československé armády, Vinohrady 4. 6. 1961), přinejmenším proto, že takto bylo možné hru vyložit tak, aby byla pro dobovou publicistiku, ale i cenzurní praxi přijatelnější.

Dramatický konflikt autor rozvíjí na – v té době ojedinělém – motivu politického vězně, který se po dvanácti letech vrací domů a stává se (aniž by jako jediná postava vstoupil do děje) katalyzátorem morální profilace tří generací jedné rodiny. Nejstarší, dědeček, který se nesmířil s politickým uspořádáním, návrat zetě vítá; syn a jeho žena ho odmítají, bez skrupulí se zaštiťují politickými frázemi a propuštění vězňů odsuzují jako „humanitářskou plesnivinu“. Návrat se stává problémem pro manželku, která si našla nového partnera, i pro dceru, která musela překonávat překážky, zabraňující jí ve studiu, a otcovým návratem se cítí ohrožena natolik, že utíká z domova.

Závěr Březovského hry je ambivalentní, byl napsán tak, aby umožňoval i takovou interpretaci, která jej v doslovu a metodické příloze knižního vydání hodnotila jako vítězství nového světa nad světem starým, vítězství nad předsudky, falešnými iluzemi, zastaralými a nepravdivými názory a sentimentalitou. Z odstupu času je však evidentní, že pro Březovského nebyl závěr kladným rozřešením problému a repliky, které postavy v závěru pronášejí, jsou prostoupeny silnou ironií problematizující tradiční emblematický motiv nového života. Právě ve chvíli, kdy se Olga rozhodne manžela opustit, cituje na své ospravedlnění učebnicovou frázi: „Žijeme v takovém světě, kdy život není nikdy ztracen. Člověk může vždycky začít žít plně nový život. V každé situaci má znovu nové možnosti a příležitosti. To je socialismus a komunismus.“ Drama tak v osobní i ideové rovině vyústilo do tragicky bezvýchodné situace a jednoznačného morálního odsudku lidského sobectví, který daleko překračuje dobový kontext. Možnost interpretace Březovského textu jako zastírané, nicméně dosti vyhrčené polemiky přinejmenším s některými rysy „nové doby“ dává i poslední replika hry, kterou příznačně pronáší nejmladší člen rodiny, typická postava problémového mladíka Honzíka. Ten sice žije stylem zlaté mládeže a bez rozpaků zneužívá postavení svých politicky vzorných a lidsky pokřivených rodičů, nicméně pod touto maskou skrývá citlivé srdce a schopnost vidět život kolem sebe v jeho reálném rozměru. Jako jediný si proto uvědomuje etický dosah toho, co se v rodině stalo, a vynáší tento verdikt: „Příště pro nás nikdo nehne ani prstem. To byla naše poslední příležitost.“

Možnost takovéto interpretace potvrzuje i Březovského pozdější ironická komedie *Všechny zvony světa* (rozmn. 1967; prem. Divadlo na Vinohradech 16. 6. 1967), postavená na „šrámkovském“ příběhu abiturientského večírku v malém městě. Setkání po desetiletích

demaskuje charaktery a kariéry bývalých spolužáků. Výsměšnou shodou okolností se však během něho nepodaří rehabilitovat toho, koho sice všichni mají za vyvrhele třídy, kdo ale jako jediný po celý život kráčet svou poctivou cestou – byť i za cenu častých střetů s nechápající společností.

## ■ **Metamorfóza čechovovského modelu: Majitelé klíčů, Konec masopustu a Kočka na kolejích**

Antiluzivní postupy a motivy v hrách Blažkových, Daňkových a Kohoutových (Příliš štědrý večer, Pohled do očí, Třetí sestra), jakož i v té době četných dramatických prozaických předloh naznačují, že dominující koncepce realistic-ko-analytického dramatu se ve vlastní dramatické tvorbě začala záhy prolínat s vlivem protichůdné koncepce divadla, která již netrvala na principu iluzivnosti pracující s principem „čtvrté stěny“. Pronikání retrospektivních postupů a dalších způsobů vstupu interního autorského subjektu do dramatického textu (zpřítomněné „sny a vidiny“, tematizace autora, publika a divadla jako hry, dialogy s mrtvým) posilovalo od druhé poloviny padesátých let i znovuoživení autority Bertolta Brechta a jeho koncepce epického divadla. Brecht na přelomu desetiletí začal být vnímán jako nová a překvapivě jiná možnost divadla; možnost sice odlišná od koncepce Stanislavského, přesto však – jak tvrdil sám Brecht a jak bylo v divadelní publicistice zdůrazňováno – zcela vlastní ideálu společensky se angažujícího umění

Snahy o překročení čechovovsko-realistické dramatiky a dramaturgie, spojené zejména s Krejčovým a Krausovým působením v Národním divadle, se ubíraly různým směrem a nabývaly rozmanitých podob.

Divadelní opozici představoval tvůrčí program, který ve Státním divadle v Brně prosazovali Bořivoj Srba, Miloš Hynšt a Evžen Sokolovský a jehož součástí bylo i uvedení hry LUDVÍKA KUNDERY *Totální kuropění* (rozmn. 1961; 1962; prem. Státní divadlo v Brně 24. 6. 1961). Hra byla přímou – a v jedné ze scén dokonce tematizovanou – polemikou s dramatikou psychologických podtextů. Kundera, opírající se o vlastní prožitek z okupace a totálního nasazení, hru pojal nikoli jako tradiční drama, ale jako „divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzbandem“. Jako překladatel a propagátor Brechta použil formy epického pásma o osmnácti kapitolách, prostoupeného jazzovými songy a šansony a využívajícího různých metafor (obrovské holinky zastupující nacistickou moc) a zcizujících efektů, včetně tematizovaného vstupu diváka do hry. Hra nese mnohé rysy, které ji spojují s ostatní dobovou dramatickou produkcí. Patří k nim nové pojetí války: proti patosu literatury zachycující hrdinství odboje autor staví obraz všedního života, snů a také umírání mladých mužů a žen zavlčených za války do Německa. Důraz klade autor na polaritu přítomnosti, minulosti a budoucnosti, a to nejen v refrénu závěrečné písně



Ukázka scény ze hry Milana Kundery *Majitelé klíčů*, Národní divadlo, 1962, scénografie Josefa Svobody

(„Budovu budoucnosti postaví však řádně jen ten, kdo minulost až na dno zná“). Hra, která se vrací k událostem a dějům minulým, je zpřítomňována prostředky tematizace doby v okamžiku napsání, respektive uvedení, v první inscenaci zdůrazněné tím, se postavy byly svěřeny hercům starším, kteří válku prožili jako mladí.

Tak vyhraněně brechtovské drama bylo ovšem zpočátku spíše výjimkou, běžnější cesta vyrovnávání se s čechovovským modelem byla jeho transformace pod tlakem tématu a autorovy ideové a literární koncepce. Tak tomu bylo například v případě prvního dramatu MILANA KUNDERY. „Hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi“ *Majitelé klíčů* (1962) byla poprvé uvedena v dubnu 1962, a to nejprve v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (14. 4.), v ostravském Divadle Petra Bezruče (17. 4.) a poté v brněnském Divadle bratří Mrštůků (20. 4.). Autor sám ale za premiéru považoval až uvedení v pražském Národním – Tylově divadle (29. 4.) a režiséru Otomarovi Krejčovi – jako „tvůrci první inscenace“ – připsal knižní vydání hry.

Již toto spojení naznačuje blízkost *Majitelů klíčů* s čechovovskou Krejčovou dramaturgií. Drama se odehrává v jedné maloměstské (vsetínské) rodině během necelých devadesáti minut všedního nedělního rána, během nichž se protnou dva zdánlivě nesouvisející světy: malý a do sebe zahleděný svět maloměstské rodiny a velký svět tvůrců dějin. Malý svět rodiny Krůtů – složené z otce, jeho ženy, nevlastní dcery a nemilovaného zete Jiřího – je svět všednosti a každodennosti. Charakterizují jej zejména banální boje o dvojce klíče od bytu, které Krůta chápe jako symbol pořádku a majetku, jako potvrzení svého vlastnictví, ale i jako příležitost ke střetu se zetěm, jehož životním postojům odmítá rozumět. Tato rodina průměrných, vzorných a přizpůsobivých občanů se snaží žít mimo čas a mimo souřadnice „velkých dějin“.

Drama začíná v okamžiku, kdy stereotyp rodinných nedělních svárů naruší nečekaný příchod prchající odbojáčky, bývalé přítelkyně Jiřího, a kdy obavy z jejího prozrazení přinutí Jiřího k zabití domovníka-konfidenta. Kundera přitom hru záměrně konstruuje tak, aby se Jiří musel rozhodnout, zda zůstane s ostatními členy rodiny, nebo zda má on sám právo utéci a nechat Krůtovy napospas jisté smrti. Významnou roli v rámci stavby dramatu tak hrají antiiluzivní scény vizí, které ve čtyřech klíčových momentech rozhodování Jiřího divadelně explikují varianty, z nichž volí, i ideové postoje, které jeho rozhodování ovlivňují. Pro vyznění hry je přitom důležité, že toto rozhodování neprobíhá jen na „nižší“ úrovni odpovědnosti vůči ostatním členům rodiny, ale i na vysoké rovině odpovědnosti vůči světu velkých činů a akcí. Jiřího protihráčem se proto v těchto vizích stává na straně jedné postava důstojníka gestapa jako představitele zla a na straně druhé muž v dělnickém obleku s dobově charakteristickým dělnickým jménem Toník, jenž tu symbolizuje nejen boj proti fašismu, ale i nezbytnost boje za společenský pokrok.

Třebaže v okamžiku uvedení Majitelů klíčů byl jejich autor pro literární veřejnost především básníkem, již samotný nástin děje hry naznačil, že – na rozdíl od Hrubína – neusiloval o drama básnické imprese, nýbrž vnější čechovovskou formu vědomě modifikoval do zpodobení víceméně modelové situace, která je vyhrocena do provokativního groteskního paradoxu a současně mu umožňuje přesvědčivě demonstrovat apriorní tezi o neslučitelnosti lidské malosti a velikosti. Majitelé klíčů jsou podle autorského záměru (formulovaného v doslovu ke hře) „mýtem o lidské malosti, která se dala na pochod a každého, kdo se jí namane do cesty, se snaží uchvátit a uvláčet ve svém strašném boji o nic – a zároveň mýtem o nutné zkáze těchto vojáků malosti, kteří – žijíce v sebeklamu, ‚vidíce pouze do blízka‘ – zmírají nakonec vždycky nevědouce proč, zašlápnuti botou, o níž ani nevědí, na čí noze byla obuta“. Jestliže tedy ve starší české čechovovské dramatice všednost a každodennost působila zčásti jako autentičtější obraz soudobého života, zčásti jako protiváha k patosu boje a dějin a často také jako problém, který je třeba řešit, u Milana Kundery je terčem zcela zásadního odsouzení. Měšťák, na něhož hra provokativně útočí, je kolektivist a se smyslem pro pořádek, který nenávidí individualismus. Je to tedy měšťák současný, respektive nadčasový, schopný se přizpůsobit jakékoli době. Válečné realie pak autorovi jen utvářejí věrohodné pozadí pro jeho ostrý odsudek.

Při uvedení v Národním divadle Kunderova hra překvapila tím, nakolik vybočovala z domácího kontextu. Byla přijata nadšeně a jako zásadní přínos pro drama nejen české. Zanedlouho se však rozhořel spor mezi jejími kritiky (Dušan Pokorný), kteří neakceptovali výchozí body Kunderovy dramatické konstrukce a odmítali Jiřího závěrečné rozhodnutí, a jejími obhájci, kteří se naopak s logikou Kunderovy konstrukce ztotožňovali (Jaroslav Vostrý) a poukazovali na to, že Jiří za dané situace jiné řešení volit nemohl. Tyto diskuse

se věnovaly především technické a fabulační stránce hry, tedy tomu, jestli Jiří měl, či neměl jednat, zda měl, či neměl Krůtovy varovat, nebo jak měl autor jeho rozhodnutí lépe psychologicky motivovat. Jejich skutečné pozadí bylo ovšem ideové, úzce svázané s hodnotovými východisky jednotlivých mluvčích, jejichž postoje se odvíjely od odpovědi na základní otázku, zda lze svět lidí vůbec ideologicky dělit na svět malý a svět velký a zda ten, kdo se hlásí k velkému světu, má právo odsuzovat ty malé, případně obětovat jejich životy ve jménu boje za velký cíl.

Směrem k modelové výpovědi posunula hrubínovsko-čechovovskou dramatickou poetiku také další hra z dramaturgické dílny Krejči a Krause, drama JOSEFA TOPOLA *Konec masopustu* (1963). Hru psanou pro Národní divadlo vpusťilo jeho tehdejší vedení (již bez účasti Krejči) na tuto scénu až v listopadu 1964 (prem. 14. 11.), tedy více než rok poté, co se podařilo prosadit její uvedení v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (prem. 27. 4. 1963, rež. Jiří Svoboda a Otomar Krejča) a co prošla řadou dalších divadel. Podíl na tomto zpoždění měly především rozpaky, zda hra „politicky adekvátně zobrazuje naši přítomnost“. Na rozdíl od Kunderovy vědomé konstruovanosti, která jednoznačně přitakává dějinnosti, pokroku a velkým idejím, je Topolův *Konec masopustu* dramatem záměrně významově otevřeným, sémanticky využívajícím ambivalence motivů, symbolů a divadelních postupů, ideově pak je dramatem malých a zavržených, přes jejichž životy se valí dějiny.

Motivicky a stavebně přítom Topol rovněž vyšel z typické perspektivy tzv. básnických dramát tak, jak je prezentuje jeho starší hra *Jejich den* – i s jejich motivikou střetu mládí a stáří a milostného mínění, všednosti koncentrované do několika málo okamžiků slavnosti a volného času, v tomto případě masopustní



Z inscenace dramatu Josefa Topola *Konec masopustu* v Národním divadle, 1964



veselice. Zdánlivě bezkonfliktní tok jednotlivých scén a dějů postupně odkrývá politické a generační střety, motivace jednání řady jednotlivých postav, jejich charaktery, vzájemná citová mínění i silné animozity. Tragický rozměr hry autor nechal postupně vykryštalizovat z řady dílčích epizod evokujících atmosféru socializující se vesnice a proplétajících se osudů jejích obyvatel. Do centra dramatického dění tu vystupují zejména postavy příslušníků rodiny posledního samostatně hospodařícího sedláka Krále, postava Rafaela (problémového, ale lidsky čistého studenta z Prahy), Smrtáka (místního holiče, organizátora a manipulátora) a také skupina maškar vedená agresivním mladíkem s maskou Husara. Příznačné pro dobovou poetiku je, že individuální osudy jednotlivců jsou autorem vnímány na pozadí historického času konce epochy, kdy téměř dokončená kolektivizace utváří zlom mezi tím, co bylo, je a bude; mezi novou dobou, která nastupuje, a starou dobou, která odumírá. Trojici základních dějových os utvářejí nátlak politických orgánů (stranického tajemníka) a samotných vesničanů na Krále jako na toho, kdo svým bytostným lpěním na půdě a tradici vybočuje z řady, Rafaelův nevydařený milostný vztah ke Králově dceři Marii, která otcův svět pocituje jako omezující, a konečně rej maškar a jejich skrytý záměr zmanipulovat k masopustní veselici bezelstného a mentálně částečně zaostalého Králova syna Jindřicha. V okamžiku, kdy se tyto tři dějové linie prolnou, groteskní souhra náhod postaví proti sobě Jindřicha a Rafaela a Rafael se bez vlastní viny stane vrahem. Závěrečnou scénou, kdy se vyšetřování ujímá Předseda, který na rozdíl od předpojatého Tajemníka chce zkoumat skutečný podíl všech („Nevím, kdo z vás má podíl na tý vině“), je využito motivu inscenovaného soudu, který jako by se obracel proti vesnickému kolektivu i divákům („Čeho se bojíte? Nikdo tomu nemůže utýct“).

Významový rozměr hry zásadním způsobem umocnilo polyfunkční využití tradice lidových obřadů a lidového divadla, tedy inspirace, kterou Topolovi zřejmě přinesla jeho starší spolupráce s E. F. Burianem. Masopustní zvyky, využití masek a chóru maškar hře vtisklo kolorit lidové slavnosti a vneslo do hry též řadu variací na motiv smrti, neboť začleňovalo skutky postav do periodického času přírodního ročního koloběhu, vztahovalo je k řádu přírody a jarním rituálům zabíjení starého krále a zrození nového života. Zároveň však je tento masopust i karikaturou sebe sama v okamžiku, kdy se stává ornamentem a ztrácí vnitřní obsah: vesničané převlečení za maškary jsou i lidmi své doby, kolektivem, kterému anonymita masky dává příležitost ke kruté hře s odlišným individuem.

Konec masopustu je hrou o jedinečném lidském osudu, který není redukovatelný na politickou či ideovou tezi, současně však přerůstá i v mnohovrstevnou výpověď o neporozumění, tragickém morálním rozkladu a ztrácejícím se řádu. Smrtí Králova syna a dědice se uzavírá nejen masopust, ale i jedna epocha – a jakkoli se autorovi zdá vítězství nové doby nevyhnutelné, není triumfem, ale tragédií. Z autorovy skeptické perspektivy to znamená i ztrátu

autenticity venkova jako protiváhy města, ztrátu životní celistvosti a možnosti navázat nejzákladnější lidské vztahy.

Nejzazším krokem na Topolově (a nejen Topolově) cestě za dramatickou výpovědí, která staví na neuchopitelnosti mnohorozměrného života a potížích mezilidské komunikace, byla jeho následná „hra o třech situacích“ *Kočka na kolejích* (rozmn. 1969; prem. Divadlo za branou 23. 11. 1965). Toto drama nemá děj v běžném slova smyslu, je pojato jako jediná scéna, již do tří variujících situací rozděluje několik výstupů skupinky pronásledujících se mladíků. Jde vlastně o jednoaktovku, o dialog dvou postav: milenců Évi a Vény, kteří se uprostřed noci, během čekání na vlak na malé železniční zastávce, pokoušejí vyslovit svůj komplikovaný vztah i své životní pocity. Tento rytmizovaný lyrický dialog je zcela konkrétním, trýznivým rozhovorem dvojice, dvou jedinečných lidí opačného pohlaví i rozdílného naturelu. Současně ale nabývá i dimenze nadosobní, symbolické a existenciální. O svých postavách a jejich dřívějších osudech dává autor divákovi jen velmi málo informací, tato záměrná nedořečenost, nedourčenost a sémantická mnohoznačnost, ba mnohdy až nesrozumitelnost motivací se tu přitom stává významovou hodnotou, umocňující působení textu. To dotvrzují i slova, kterými režisér Krejča popsal autorovi své vnímání hry: „Moc se mi to líbí. Asi všemu docela nerozumím, ale vůbec mi to zatím nevadí. Čtu to, jako se poslouchá muzika. Pořád dál. Přece se nebudu vracet kvůli nějakému porozumění. Místy mě to bere na duši, jako by mi to na ní dělalo uzlíky, na nich to pak všechno drží“ (Josef Topol a Divadlo za branou, 1995).

Autorova schopnost vystavět dialog, jehož nedourčenost adresáta provokuje k hledání klíče, k domýšlení a ke konfrontaci svého vnímání života s postoji postav, vtahuje tohoto adresáta do trýznivého bytí Évi a Vény a nechává ho s nimi prožít okamžiky lidského setkání a míjení. (Na takovémto působení hry se při jejím prvním uvedení nepochybně podílela i herecká dvojice Tříška – Tomášová.) Polarita abstraktního významu a konkrétního činu gradovala v závěru hry, který scénu, v níž se partneři semknou v oběti a uprostřed kolejí čekají na rychle přijíždějící vlak, umožňuje interpretovat jako náznak jejich sebevraždy, ale i jako obecnější, existenciální výraz ohrožené pozice člověka v moderní době.

Topolovou dramatikou české drama čechovovské inspirace vyvrcholilo (a zároveň i překonalo samo sebe) a otvíralo cestu k tvarovým výbojům soudobé evropské dramatiky.

## ■ Humoristická dramatika

Proměna poetiky dramatu zasáhla na sklonku padesátých let také dramatikou humoristickou, která rozvíjela tradiční formy zápletkové, situační a konverzační

veselohry, od třicátých let v těsném kontaktu s filmem. Velmi produktivní byl tento typ v období budovatelského dramatu, kdy byl považován za zábavnou lidovou formu přístupnou širokým diváckým vrstvám, která může sloužit jako vhodný nástroj propagandy, názorné předvedení aktuálního politického či společenského problému a také způsobu jeho správného řešení. Dozvuky tohoto pojetí však lze pozorovat i později, kdy takto pojaté veselohry byly již vytlačeny na okraj dramatické tvorby. Příkladem může být VOJTECH CACH a jeho veselohra *Moje teta – tvoje teta* (rozmn. 1959; 1960; prem. Horácké divadlo, Jihlava 31. 10. 1959; Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 15. 11. 1959), kterou napsal poté, co přešel od historických témat z dějin dělnického hnutí k humoristickému žánru. Hra je přiznanou parafrází Shakespearova *Romea a Julie*: láska mladých tu překoná vzájemnou zášť předsedů dvou úspěšných zemědělských družstev, napomůže ke zrušení záhumenků a přechodu k pokrokovějším formám kolektivního hospodaření. V komedii *Kateřina* (rozmn. 1961; prem. Státní divadlo Ostrava 14. 10. 1961) pak má pracovní prostředí dolu už pouze funkci ornamentálního pozadí, dekorace, v jejíž prostorách se řeší osobní problémy postav.

Většina této dramatiky na přelomu desetiletí však – po vzoru Třetího přání Vratislava Blažka (prem. 1958) – usilovala o kritičtější a problémovější pohled na přítomnost a přecházela i do satirických poloh, přičemž kritičnost byla často vyvažována ideově „správným“ zakončením. To je případ hry JAROSLAVA JANOVSKÉHO *Je libo cigaretu?* (rozmn. 1962; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 11. 1. 1962), pojednávající o zmatcích, které mezi funkcionáři vyvolají cigarety fungující jako droga pravdy a zejména postava poctivého mladého dělníka, který dokáže, že skutečný komunista mluví pravdu i bez této drogy.

Hra OLDŘICHA DAŇKA *Svatba sňatkového podvodníka* (rozmn. 1961; 1962; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 8. 11. 1961), živá situační fraška, navazující na langrovskou tradici komedie z městské i společenské periferie, může být příkladem toho, že dramatika tohoto typu ojediněle překročila svým dobovým diváckým ohlasem i obvyklý dosah žánru. Na hře srovnávající kapitalistickou minulost se socialistickou přítomností diváky i kritiku zaujal živý dialog a zápletka točící se kolem nalezených peněz a příkladu bývalého sňatkového podvodníka, který se vypracoval na zdatného dělníka.

Jako zásadní posun ve veseloherním žánru byly přijaty dramatické počátky JAROSLAVA DIETLA. Velkou popularitu získal bujarou „fraškou z blízké vesničky“ *Nepokojné hody svatě Kateřiny* (1959; prem. Divadlo S. K. Neumanna 28. 11. 1958), jejíž zápletka se odvíjí od motivu příznačného pro řízené a plánovité hospodaření: vedení zemědělského družstva se snaží – marně – zatajit před nadřízenými z okresu, že při hodech porazili místo jednoho povoleného vepře dva. Již v této hře se přitom projeví vlastnosti, které v budoucnu budou doprovázet celou autorovu tvorbu: smysl pro časové téma a adekvátní formu, cit pro působivou situaci, humorný dialog a přesně odpozorovaný životní,

realistický detail. To vše mu dohromady umožňovalo přetvářet všední životní situace v divácky přitažlivé příběhy.

Moralistní rovinu Dietlova autorského nadání naznačila hra *Pohledte, pokušení!* (rozmn. 1959; 1960; prem. Divadlo S. K. Neumanna 23. 10. 1959) o mladém dělníkovi, který se z lásky zaplete do boje o pozice v malém podniku. Dietlovu schopnost rutinně produkovat další a další texty a dramatické příběhy pak prokázalo několik řemeslných komedií vzniklých rychle za sebou: *Čtyři z velkoměsta* (rozmn. 1960; prem. Městská divadla pražská – Divadlo komedie 17. 3. 1960), *Byli jednou dva* (rozmn. 1960; prem. Divadlo ABC 4. 11. 1960), *Etuda s kontrabasem* (rozmn. 1961), *Baron Kaplan* (rozmn. 1961) a *Senohrabské grácie* (rozmn. 1962; prem. Divadlo S. K. Neumanna 30. 6. 1961).

Nový zájem kritiky i publika tak Dietl získal až hrou *Nehoda* (rozmn. 1963; 1964; prem. Divadlo československé armády, Vinohrady 17. 5. 1963), v němž dal příběhu situovanému mezi ministerské úředníky dramatický tvar zřetelně odvozený od francouzské hry Féliciena Marceaua Vajíčko (tehdy mimořádně populární díky inscenaci Městských divadel pražských v hlavní roli s Václavem Voskou), tedy formu volného, v čase plynoucího epického vyprávění ústředního hrdiny, které je zpřítomňováno a ilustrováno jednotlivými dialogickými scénami. Tematicky se tu pak Dietl dotkl aktuálních motivů společenské conformity, strachu vystoupit proti nadřizeným a mocnějším i problému osobní lidské odvahy, která však hrdinu nepotopí, ale absurdně pozdvihne na vyšší pozici a zapojí do mechanismu moci.

Dietlův talent psát „příběhy ze života“ se prosazoval souběžně na divadle i v televizi. Ta jej naplno objevila zejména při jeho spolupráci na populárním seriálu o současné socialistické vesnici *Tři chlapi v chalupě* (autor dal seriálu i stejnojmennou divadelní podobu, 1963; prem. Divadlo S. K. Neumanna 9. 5. 1963) a v následujících desetiletích jej téměř zcela absorbovala (→ s. 571, kap. *Literatura v masových médiích: film, rozhlas a televize*).

Případ Jaroslava Dietla a některých dalších dramatiků (Otty Zelenky a zčásti také Oldřicha Daňka), kteří se v průběhu šedesátých let nebo v následných desetiletích přiklonili k televizi, poodkrývá jednu z příčin ústupu tradičních veseloherních žánrů. Jestliže se totiž tyto žánry z nově vznikající české dramatiky téměř ztratily, nebylo to pouze „vinou“ rozvíjejícího se hnutí divadel malých forem, které pro diváky a tvůrce představovaly progresivnější možnosti, jak v lehčím a divácky přístupném tvaru nastolovat časovou problematiku. Svůj podíl na tom měla i diferenciací funkcí mezi divadlem a televizí jako médii, které se v tomto období stalo specifickým fenoménem masové kultury a které je již svou povahou vstřícnější časovým dramatickým dílům realistické stylizace. To uvolnilo prostor pro hledání specifčnosti divadelní výpovědi.