

Hledání dramatu ve sféře oficiálního divadla

V představách politických a kulturních funkcionářů a oficiálních kritiků se drama mělo aktivně podílet na „normalizaci“ režimu. S tím, jak byly klíčové dramatické osobnosti předchozího období odsunuty mimo prostor povoleného a jejich dílo odsouzeno či „zapomenuto“, byl před dramaturgy divadel položen úkol vyhledávat a uvádět taková dramata, která by podporovala cíle KSČ, jakož i díla stranicky angažovaných autorů. Opět přitom ožily teze o třídnosti v umění a jeho srozumitelnosti pro široké vrstvy, původní dramatická tvorba měla znovu být „celospolečenskou záležitostí a pomáhat řešit otázky socialistické výstavby a vytyčovat pozitivní cíle jejího vývoje“. V praxi to znamenalo návrat k budovatelské koncepci dramatu, která však již neměla být tolik spoutávána po tvarové stránce. Přijatelné bylo téměř vše, co mohlo posloužit politicky žádoucímu obsahu, respektive požadovanému působení na diváka. Řečeno slovy Vítězslava Ržounka, za rozhodující bylo považováno vše, „čím soudobé drama přispívá k prohlubování a upevňování socialistického morálního a společenského vědomí“ (Závazek českého dramatu, Rudé právo 11. 9. 1982).

Příznačné pro dobovou situaci – na rozdíl od let padesátých – ovšem bylo, že toto hlasité volání funkcionářů nacházelo jen minimální odezvu u samotných tvůrců a navzdory státní podpoře požadovaná dramatika nevznikala. Nastolovanou normu spontánně akceptovalo jen velmi málo autorů, navíc většinou nevybavených velkým talentem. Zbytkem těch, kteří se rozhodli působit ve sféře oficiálního divadla, však byla vnímána jako norma velmi úzká, svazující a omezující svobodnou tvorbu, kterou je nutné obcházet. Výsledkem byla absence původní současné dramatiky na repertoáru českých divadel v první polovině sedmdesátých let; například na repertoáru Národního divadla se původní dramatická novinka objevila teprve v roce 1977 (Mirko Stieber: Poslední prázdniny).

Absence původní české dramatiky byla také jedním z důvodů, proč se v repertoáru českých divadel nebývale zvýšil podíl soudobých děl slovenských dramatiků. Nejhranějšími autory první poloviny sedmdesátých let se stali například Ivan Bukovčan (Sníh nad limbou, Než kohout zazpívá, Luigiho srdce, Žebrácké dobrodružství, První den karnevalu), Ján Solovič (Expres Meridián, Střibrný jaguár) a Osvald Zahradník (Sólo pro bicí [hodiny], Přeskoč svůj stín, Zurabája aneb Epitaf pro živého) a další.

Prestižním žánrem bylo drama ze současnosti. To přitahovalo jak dramatičky angažované, tak i ty, kteří nechtěli být vysloveně hláskou režimu, a přesto chtěli vidět své hry na jevišti a jejich prostřednictvím podat zprávu o přítomnosti. Podstatné je, že většinou šlo o příslušníky nové generace autorů, která nebyla v očích režimu spjata s předchozím desetiletím a měla tedy relativně otevřený prostor. Ať již tito dramatici žili ve vědomé vnitřní opozici a svou tvorbou zkoumali hranice povoleného, nebo si rozporuplnost vlastní pozice neuvědomovali, při rozhodnutí napsat současnou hru pro oficiální jeviště museli řešit řadu úskalí. Patřil mezi ně především výběr „přijatelné“ tematiky a hledání způsobu, jak oslovit publikum, a přitom respektovat, že hra nebude povolena, pokud skutečně pojmenuje společenské kořeny zobrazovaných jevů. Za situace, kdy řada sociálních námětů, témat, problémů a způsobů jejich vyjádření a řešení byla předem tabuizována, tak bylo velmi nesnadné vystavět nosný a vnitřně pravdivý dramatický konflikt.

Z hlediska poetiky znamenal počátek sedmdesátých let návrat „před absurdní divadlo“, neboť tabuizováno bylo vše, co s ním bylo spojováno, zejména slovní a situační explikace a zobecnění pocitů životní nesmyslnosti, grotesknosti a odcizenosti a pojmenování konfliktu mezi individuem a odosobněnými společenskými mechanismy. Nepřijatelné byly obecnější, modelové myšlenkové konstrukce, drama se vrátilo k principu „obrazů ze života“.

Dramatici tak mířili do relativně bezpečné sféry privátního, k předvádění epizod ze všedního života a k situační nebo charakterové tragikomedii lidských figurek. Příznačně přitom favorizovali zejména ženské hrdinky a starší lidi, neboť v jejich osudech a vnitřním světě cítili potenciální dramatickosti bytí. Jednotlivé příběhy vyrůstaly z tematiky rodinných krizí, generačních konfliktů či vnitřních morálních dilemat. Pokud neměly za cíl přímo oslavit život v socialismu, směřoval jejich kritický osten nejčastěji proti obecně pojatému „maloměšťáctví“ a takovým jeho projevům, jako je honba za majetkem, žárlivost, nevěra, rozvodovost, pomlouvačnost, netolerance, špatná pracovní morálka, zlodějina, protekcionismus a podobně. Takováto kritičnost byla totiž pro obránce režimu přijatelná, neboť mohla být interpretována jako odsudek „přežitků minulosti“, které jsou překážkou na cestě za budoucností. Teprve ve druhé polovině osmdesátých let se objevila i závažnější problematika, například téma ekologické či korupce. Politicky se drama ze současnosti pohybovalo mezi přitakáním režimu a jeho více či méně skrytým odsudkem, žánrově pak ve velmi širokém pásmu, jehož jeden pól utvářela dramatika navazující na Hrubínovo pojetí lyrického dramatu, střed utvářely „dobře napsané konverzační hry“, nejednou odvozené i od televizních inscenací, a druhý pól morality s etickým poselstvím.



Jan Jílek

■ Znovuoživení budovatelské poetiky

Drama ze současnosti mělo podle projektantů socialistické literatury zobrazovat všednodenní „zápas za socialismus“ a komunistického hrdinu, jenž měl být věrohodným člověkem a zároveň ztělesněním socialistických ctností.

Takovýmto ideálním didaktickým typem hodným následování měla být například postava předsedy městského národního výboru v konverzační pracovně-budovatelské komedii herce, dramatika a filmového scenáristy JANA JÍLKA *Dvojité tep srdce* (rozmn. 1977; prem. Jihočeské divadlo, České Budějovice 12. 11. 1977). Zápletku hry tvoří srdeční choroba, které obětavý funkcionář při své náročné práci využívá

k tomu, aby snadněji ovládal spolupracovníky a protivníky. Třebaže touto svéráznou taktikou riskuje vlastní život, prosadí mnoho dobrého a odstraní různé malichernosti, jimiž ostatní funkcionáři ztěžují život sobě i lidem v obci. V závazně optimistickém závěru hry se pak před ním otevře nejen možnost sňatku s lékařkou, ale na její radu i možnost operace, jež ho nepochybně vyléčí.

Vážení diváci.

Když jsem poprvé začal pracovat na tématu hry, kterou dnes uvidíte, netušil jsem tenkrát, že roku 1969 udělí prezident Československé republiky Řády práce a vysoká státní vyznamenání předním organizátorům veterinární služby za to, že během osmi let byl splněn úkol, o jehož realizaci se téměř sto let marně pokoušely poslední tři generace veterinárních lékařů Evropy i světa.

Byly zastaveny nevyčísitelné ztráty na lidech a nepředstavitelné hmotné ztráty.

Metody československého ozdravovacího programu jsou mezinárodně uznávány a vysoce hodnoceny všemi vyspělými kapitalistickými státy. Jsou využívány rozvojovými zeměmi. Byly uznány a doporučeny Světovou zdravotnickou organizací a FAO v Římě.

Vymýcení brucelózy a typu zárodku tuberkulózy přenosné ze zvířat na člověka znamená v našem státě prakticky vymazání těchto onemocnění z rejstříku lidských chorob.

Nejen lidé, mezinárodní zdravotnické a veterinární organizace, ale i nejmodernější západní počítače vyhodnotily ozdravovací program Čechoslováku jako nejefektivnější ve světovém měřítku.

Jan Jílek

Slovo autora hry *Rafani* v programu k její inscenaci v Divadle na Vinohradech, 1985

Jestliže během normalizačního období nevzniklo mnoho divadelních her plně odpovídajících stranickým představám o angažované dramatičce, lze to vysvětlit i tím, že autoři, kteří tento program přijali za svůj, soustředili svou pozornost především na film, rozhlas a televizi. Důvodů bylo několik: kromě oficiálního požadavku působit na publikum prostřednictvím masových médií hrálo svoji roli i nesrovnatelně vyšší finanční ocenění. Důležité ale bylo také to, že filmová, rozhlasová a televizní dramaturgie mohla být k dílům politicky angažovaným – a tudíž diváky nepřilíživě oblíbeným – vstřícnější než dramaturgie divadelní, neboť měla menší zpětnou vazbu a byla méně spoutávána nebezpečím prázdných sálů. Vznikl tak nový, specifický jev: valná část her s angažovanou tematikou vznikla přednostně pro televizi (případně i rozhlas) a teprve dodatečně byla přepracována pro divadlo.

To je také případ Jílkovy televizní inscenace *Rafan* (tv. 1972, rež. Antonín Dvořák), která byla po více než desetiletí přepsána na drama *Rafani* (rozmn. 1985; prem. Divadlo na Vinohradech 19. 3. 1985). Klasický půdorys výrobního dramatu, spočívající v zápasu o pracovní výkon a nastolení společenské harmonie, je zde přetaven do heroického boje mladého, obětavého zvěrolékaře s tuberkulózou skotu. Vítězný boj s přírodními silami je umocněn hrdinovým vnitřním konfliktem, svárem soukromého a profesního života a také střety s konformním okolím, jež rutinně setrvává na starých pozicích a aktivnímu idealismu hrdiny klade překážky.

Nejhranějším původním českým dramatem sedmdesátých let byla Jílkova hra *Silvestr* (rozmn. 1974; in *Silvestr; Diamantová kluci; Já chci žít znovu*, 1988; prem. Divadlo na Vinohradech 6. 2. 1975), která byla uvedena šestnácti československými divadly (naposledy v roce 1987). Bylo to výsledkem kombinace společensky angažované tematiky, která musela být v repertoáru divadel přítomná, s divácky přijatelnou formou zábavné konverzační komedie. Hra rozvíjí leonovovské téma: přesto, že jsme již dosáhli hmotného blahobytu, nelze ani v reálném socialismu zapomínat na existenci primárních lidských vztahů a potřebného přirozeného citového zázemí. Morálním ponaučením z příběhu osamělého podivínského venkovana, který se zdánlivě ztřeštěně rozhodne k adopci opuštěného dítěte, čímž jednak deklaruje svou věrnost dávným ideálům, jednak usvědčuje ty druhé z pokrytectví a citového zplnění, je teze, že člověk slíbí ne tím, co od společnosti dostává, ale tím, co jí dává a jak jí dokáže být prospěšný.

Vítězství zájmů celospolečenských nad soukromým sobectvím, obětavého jedince nad lhostejnou většinou, komunistického idealismu nad měšťáckým pragmatismem a obětavého mládí nad rezignujícím stářím, které se ostatně posléze také přikloní na správnou stranu, byly základní principy konstrukce dramatického konfliktu, na kterých stála budovatelská dramatika. Jílek se jimi řídil i ve hře *Já chci žít znovu* (rozmn. 1986; in *Silvestr; Diamantová kluci; Já chci žít znovu*, 1988; prem. Divadlo na Vinohradech 20. 3. 1986). Výchovná

hra tradiční stavby obhájí souvislost mezi pracovní morálkou, lidskou ctí a osobnostní celistvostí: jaký má lidský jedinec vztah k práci, takovým je i tvorem společenským a soukromým. Příběh milostného vztahu jeřábnice a soustružníka směřuje k moralizujícímu zobecnění, v němž se láska a práce doplňují – avšak jen tomu, kdo je dokáže brát stejně vážně, lidsky a občansky poctivě a kdo je také umí ve správnou chvíli od sebe oddělit.

Jako generační bilance života komunistických nadšenců v rozmezí téměř čtyřiceti let vyznívá Jílkovo drama *Diamantovi kluci* (rozmn. 1982; in *Silvestr; Diamantovi kluci; Já chci žít znovu*, 1988; prem. Divadlo na Vinohradech 1. 3. 1982, hráno též s tit. *Hledání*). Hrdinou a vypravěčem příběhu symbolicky situovaného do výroby umělých diamantů a tematizujícího hledání „diamantu v nás“ je padesátník Tomáš: jím sepišovaný autobiografický román vytváří dva časové plány hry, tedy současnost a vzpomínkami zpřítomňovanou minulost. Vlastním posláním výpovědi, silně zatížené patosem, sentimentem a mentorským moralizováním, je ovšem oslava věrnosti komunistickému snu a společenskému řádu.

Velmi agilním propagátorem komunistické politiky a budovatelské poetiky byl VOJTĚCH TRAPL. V žánru dramatu ze současnosti je prezentoval hrou *Novo-světská* (rozmn. 1976; prem. Krajské divadlo Příbram 21. 2. 1974), v níž vylíčil pracovní i soukromý život poctivého, leč váhavého stavbyvedoucího a jeho utkání o vedoucí funkci v podniku s kariéristickým náměstkem. Hra vznikla přepracováním televizní inscenace *Jeden za všechny* (tv. 1972, rež. Alena Procházková). Na základě televizní inscenace (tv. 1974, rež. Vojtěch Trapl) vzniklo i naučné výrobní drama *Komu zahrát sólo* (rozmn. 1976). Jejím hlavním hrdinou je havířský kolektiv, brigáda socialistické práce, která hledá cestu ke zvýšenému pracovnímu výkonu prostřednictvím poznání mezilidských vztahů na pracovišti.

Jedním ze smutných vrcholů pronormalizační dramatiky bylo Traplovo drama *Tobě hrana zvonit nebude* (rozmn. 1972; prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 23. 2. 1973), které bylo jako „nejvýznamnější“ dramatický počín v průběhu sedmdesátých let uvedeno v mnoha českých a slovenských divadlech. Dočkalo se rovněž filmového zpracování (f. 1975, rež. Vojtěch Trapl; oceněno na filmovém festivalu v San Sebastianu 1975 a hlavní cenou na festivalu neorealistických filmů v italském Avellinu roku 1979). Jedná se o přímočaře propagandistický příběh prokurátorky, která navzdory zmanipulované většině neohroženě prokáže zločinné skutky antikomunistických aktivistů z let 1968–69 a přivede je před soud. Dvě dějové linie (soudní proces a rekonstrukce skutečného jednání osob) postupně směřují k pointě, tedy k odsouzení tzv. krizového vývoje na konci šedesátých let.

Traplova hra stála na pomezí mezi dramatem ze současnosti a historickým, které představovalo další žánrový typ, k němuž se upínaly pokusy o obnovení budovatelské poetiky. Úkolem takto pojatého historického dramatu měla být prezentace dějinných vzorů a také varování pro socialistickou přítomnost.

U příležitosti XVII. sjezdu KSČ vznikla na motivy televizní inscenace Romana Hlaváče (tv. 1971, rež. J. Novotný) hra *Zvláštní řízení* (prem. Národní divadlo 13. 3. 1986). Její autoři, dramaturg RADOŠLAV LOŠTÁK a režisér VÁCLAV HUDEČEK, pojali historické téma – osud pokladníka ilegálního ÚV KSČ Emila Ševčíka, jenž na gestapu nepromluvil, odolal mučení a tři a půl roku předstíral šlenství – jako optimistickou tragédii. Prolínání přítomné a retrospektivní dějové linie bylo i konfrontací dvou životních principů: heroické oběti a všehoschopného zla, které musí být nakonec poraženo.

O drama historického faktu se pokusil také filmový a televizní režisér ANTONÍN KACHLÍK. Jeho tvarově značně rozvolněná hra *Cesta* (prem. Krajské divadlo Příbram 16. 2. 1978) na příkladu rodiny předáka sociálnědemokratické strany ukazovala diferenciaci české společnosti od konce války po únor 1948. Jednotliví členové rodiny v ní prožívají své osobní drama a pokouší se najít vlastní místo v životě, současně však zastupují vyhraněné společenské i politické typy, ty, které umějí najít tu správnou cestu, i ty, které bloudí či škodí.

Jestliže v padesátých letech k prestižním žánrům budovatelské poetiky patřilo vesnické drama s tematikou kolektivizace a třídního boje s kulaky a dalšími nepřáteli, v pozdějších pokusech o obnovu této poetiky se téma venkova již prakticky neobjevovalo. (Na rozdíl od normalizační prózy, v níž bylo téma socialistické proměny vesnice velmi frekventované.) V sedmdesátých letech na tuto linii české dramatiky prakticky navázala jediná hra. Národní

Program k inscenaci
Traplovy hry
v Divadle
Vítězného února
v Hradci Králové,
1973



divadlo si k třicátému výročí Vítězného února objednalo divadelní úpravu televizní inscenace **KARLA ŠTORKÁNA** *Střelej oběma rukama* (tv. 1977, rež. Evžen Sokolovský). Stejnojmenné drama (rozmn. 1978; prem. 10. 2. 1978), na kterém spolupracoval **JIRÍ BEDNÁŘ**, vykresluje na pozadí historických událostí rozpad selské rodiny. Klasická dramatická situace, kdy se syn obrátí proti svému otci, je tu transponována v příběh o mladém sedlákovi, jenž odmítne se zbrani hájit svůj statek, neboť díky lásce k chudé děvečce poznává nutnost revoluční přeměny a združstevňování. Dramatičnost je stupňována motivem vraždy místního funkcionáře, kterého zabijí hrdinova teta, žena, kterou celoživotní psychické i fyzické týrání a ponížení pokřivilo do stavu zruďné chamtivosti a fanatismu. Ve finále dramatu se rodinná tragédie prosvětluje apoteózou života v nastávajícím socialismu: vizí hrdinova šťastného života v manželství a jeho setkáním se ztracenou matkou, která také kdysi volila mezi svazujícím majetkem a svobodou.

Navzdory přízni oficiálních kruhů stála obdobná dramatika mimo hlavní proud českého divadla a v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se dostávala do stále větší izolace. Jakkoli byla psána a uváděna z povinnosti u příležitosti různých výročí, tvořiví divadelníci se jí vyhýbali a hledali raději jiné cesty, jak vyhovět povinnosti uvádět „ideově angažované“ inscenace. Po roce 1985 se pak již taková díla prakticky nehrála.

Některé pokusy o angažovanou dramaturgii tak vůbec nepronikly na jeviště. Patří k nim i *Dialogy s Julkem*, které napsal **JIRÍ PROCHÁZKA** k 60. výročí založení KSČ jako parafrázi Fučíkovy Reportáže psané na oprátce (úryvek vyšel v pátém čísle Literárního měsíčníku v roce 1981). Dramatické pásmo pracující s chórem, zastupujícím současnou mládež, propojuje předlohu s řadou intertextuálních motivů (Goethův Faust, Evangelia) i s projekcí obrazů Hieronyma Bosche. Je pojato jako scénické oratorium o lidské oběti a zmrtvýchvstání, které přináší „lepší zítřek“, v němž se odkaz tragického hrdiny naplní. Uvedeno nebylo také historické drama Vojtěcha Trapla *Mistr Jan: Neodvolám!* (rozmn. 1987), které mělo ilustrovat tezi o husitech jako předchůdcích komunistů. Dramatický konflikt je v něm zastřen vlasteneckým nacionálním sentimentem vypjatých gest i dlouhými deklamativními monology.