
DRAMA

Pro formování dramatu dvacátých let je příznačný rozpor mezi tradiční divadelní kulturou, jež v různé míře ovlivňuje většinu autorů píšících pro velké scény, a mezi postupně se uplatňujícími, rozvíjejícími a diferencujícími tendencemi protioficiálního divadla, v němž se prosazují pokusy o novou podobu dramatického textu, vyjadřující poválečný sociální pohyb. Tento rozpor mezi tradičním dramatem jako literárním žánrem založeným v podstatě na jednotě děje, psychologické motivaci jednání postav, kresbě charakterů a většinou ještě i na iluzivnosti zobrazení, a mezi novými projevy uvolněné divadelnosti zasahuje celou oblast dramatické tvorby této doby. Hledání nekonvenčních forem dramatického vyjádření, které se zvláště výrazně uplatnilo u autorů spjatých se socialistickým světovým názorem, určuje snaha převést v umělecký tvar především novou skutečnost kolektivních hnutí vyvolaných světovou válkou a revolucí. K vyjádření jejich smyslu směřují dramatické pokusy této doby prostřednictvím celé škály žánrových a výrazových prostředků: od sborově recitačního provedení básnických textů na jedné a pantomimických projevů na druhé straně až k literárně akcentovanému symbolizujícímu dramatu, ztvárňujícímu v obecně filozofické rovině konflikt mezi revolučním zástupcem a silným individuem.

Převládající úsilí přenést dramatický konflikt od problémů individua k vyjádření velkých dějinných střetnutí vede drama dvacátých let k vyrovnávání s psychologickou výstavbou dramatické postavy a z ní vyplývající podobou dramatické akce. V případech, kdy na psychologickou motivaci dramatického děje navazuje, pokouší se řada her naplnit tento model novým obsahem: zvláště častá byla například kontaminace tradiční rodinné činohry s konfliktem založeným na srážce protikladných sociálních a politických stanovisek. Obecná tendence k překonání a uměleckému popření psychologizujících významů charakterizuje nejružnější, stylově často protikladné dramatické pokusy dvacátých let: týká se jak forem dramatu vyjadřujícího kolektivní hnutí, tak filozofických a básnických her tíhnoucích k základním životním principům nebo noetickým otázkám lidské existence (Šalda, Vančura, Bartoš), dramatických utopií a moralit bratří Čapků stejně jako komediálních tendencí a směřování k revuální formě v dramatické tvorbě avantgardy.

Z hlediska tvárného úsilí se české drama dvacátých let vyrovnává s uměleckými proudy literatury z přelomu století, na které často navazuje: přejímá a modifikuje například některé postupy symbolismu, jehož tendence k obecnosti a nadosobnosti sdělení využívá ke konstrukci obrazu velkých kolektivních hnutí poválečné doby. Ještě podstatněji je drama dvacátých let zasaženo expresionismem, který se v situaci hlubokých společenských i morálních ořesů vyvolaných válkou a revolucí jeví jako umělecky neobyčejně plodný, a to zejména těmi svými rysy, které umožňují nadnesené dramatické gesto, vzdálené psychologické popisnosti. Expresionismus, chápáný ne jako vyhraněný umělecký směr, ale jako určitý repertoár výrazových tendencí schopných adekvátního postižení krizových rysů dobové skutečnosti, nacházel naplnění v původní české dramatické produkci i v jevištní tvorbě (zvláště v režii K. H. Hilara z počátku dvacátých let). Expresionistická poetika souzněla s rozporným pocitem tragické neřešitelnosti situace, v níž se octla lidská společnost, a stala se výrazem obecných stavů úzkosti vyvažované groteskním výsměchem stejně jako citově rozjitřeného vizionářství, realizujícího jak revoluční naděje, tak hrůzu z možné katastrofy civilizace. V tomto smyslu

ovlivnil expresionismus ve dvacátých letech davové drama i filozofující historickou tragédií, sociálně utopickou činohru i dramatickou grotesku.

Vedle vyhraněného směřování k nové podobě dramatu přežívala ovšem i v poválečné době ještě početná tvorba spjatá s popisným realismem a s psychologizujícím nebo žánrově drobnokresebným pojetím dramatických postav. Tato kvantitativně rozsáhlá oblast, ideově se často klonící ke konzervativnímu nacionalismu, postupně přecházela v konvenční dramatickou produkci. Texty tohoto typu — ať šlo o komedie z maloměstského života často založené na otřelých situačních schématech, o konverzační veselohry z vyšších kruhů nebo tezovitě konstruované „studie mravů“ ve vážných činohrách ze současnosti — se stávaly repertoárem rozšířeným mimo kamenná divadla zejména u kočujících hereckých společností a u ochotnických divadelních spolků (V. Mixa, E. Sokol, R. Jesenská, J. Štolba, V. Štech, J. Patrný, J. Pakosta, J. Hais Týnecký, A. Horáková, F. V. Krejčí, M. B. Böhnelt, J. Grmela atd.). Ostrou a komediálně neobyčejně živou kresbou charakteru ústředního hrdiny — despotického, cholerického maloměstského — vyniká v tomto množství po řemeslné stránce různě zvládnutých her dodnes zejména scénicky účinná a herecky vděčná veselohra F. X. SVOBODY *Poslední muž* (v. 1920, p. 1919).

Úsilí o dramatický výraz vyjadřující atmosféru současné doby se realizovalo ve dvou časově se do značné míry překrývajících etapách. V počáteční fázi se podílelo na široké vlně revolučnosti v literatuře prvních let po skončení války; v této souvislosti se objevila řada v divadle dosud nezakotvených forem (recitace, pantomimické živé obrazy a masové scény, drama zástupů, dramatické utopie atd.), předurčených snahou o adekvátní vyslovení pocitu nové kolektivity. Druhá fáze pokusů o radikální proměnu dramatického tvaru je předznamenána úsilím levé umělecké avantgardy vytvořit novou podobu jevištní poetičnosti, dramatického lyrismu a čisté komediálnosti.

POKUSY O PROTIKONVENČNÍ FORMY DRAMATICKÉHO PROJEVU

Bezprostředním výrazem poválečné atmosféry v Evropě bylo takzvané davové drama, útvar nasycený dobovou aktuálností, s jehož různými podobami a ohlasy se setkáváme i v české literatuře. Tlumočí pocity nové kolektivnosti přímo obrazem aktivity zástupů: kolektiv, jímž je lidová masa, je předváděn jako hlavní činitel děje, úloha jedince je představována jen jako pouhá složka síly zástupu. Vyjádření kolektivistického pojetí dramatického konfliktu je přitom redukováno na obecný spor ideových principů. V této významové poloze se uplatňuje souvislost s uměleckými prostředky symbolismu: v nejtypičtějším davových dramatech z počátku dvacátých let je dramatická postava především symbolem — nositelem nadosobního ideálu a jeho patetickým mluvčím. České pokusy o kolektivní drama jsou přitom ovšem rozdílné nejen co do stylové vyhraněnosti, ale i ideových východisek svých autorů.

Snaha o obdobu proletářské literatury v oblasti dramatické tvorby se realizovala s mnohem většími obtížemi než v poezii a v próze a zůstala v podstatě omezena na hledání různých forem divadelnosti schopných vyjádřit revoluční kolektivitu. Pokusný ráz těchto prvních realizací proletářské dramatiky, negujících pevně vypracované dramatické formy, je příznačný; proto byly také programově odmítány dosavadní tradiční podoby dělnického divadla, jak je pěstovali zejména sociálně demokratičtí divadelní ochotníci.

Do popředí zájmu vstoupily namísto celovečerního dramatu s jednotným dějem krátká aktovka, pásmo recitací a scének, sborový recitační projev, alegorické mimické scény. Odliv poválečné revoluční vlny, kdy ztrácela svou uměleckou podnětnost sama představa davovosti a kolektivního pohybu, spolu s nedostatečnými hmotnými podmínkami vedly k tomu, že se dramatika nerozvinula do širší proletářské poezie a prózy a že nevytvořila většinou ani umělecké hodnoty s nimi srovnatelné. Nejbezprostřednější formou revoluční dramatiky bylo v této době takzvané divadlo-mítink: uplatněním rozsáhlého komparsu statistů, zmonumentalizo-

vaného mimického gesta a pohybu i sborově přednášeného jednoduchého textu navazovalo na tradice velkých masových podívaných. O lidovém „divadle zástupů“, které se rozvinulo v porevolučních podmínkách, se naši divadelníci dozvídali z prvních reportáží o sovětském Rusku; u nás bylo realizováno jen několik pokusů, například slavnostními scénami k dělnickým tělocvičným vystoupením prvních spartakiád (zejména Honzlovo libreto s textem Karla Schulze pro Maniny roku 1921, Horova scéna pro brněnskou spartakiádu v roce 1922 a pozdější libreto pro zakázanou spartakiádu v Brně roku 1928, na jejímž textu se podílela Helena Malířová). Obsah těchto dramatických projevů je soustředěn k symbolizujícímu vyjádření síly revolučního zástupu; na rozdíl od pojetí davu jako temného nespoutaného živlu, které se opakovalo v řadě poválečných dramát, je zde zástup představován jako nositel životodárné moci a tvůrce nové krásy po vítězné revoluci. Pokusy o proletářskou dramaturgii z prvních let dvacátých spojuje programově zdůrazňovaná „nedivadelnost“, která je protikladná předvádění fiktivních obrazů: spartakiádní pantomimické scény nejsou například prezentovány jako divadlo, ale jako organizované vystoupení skutečných proletářů. Také zdůrazňovaná protikonvenční neprofesionálnost se v této době proletářským divadelníkům jevila jako cesta k novému divadelnímu projevu: nejvýznamnější z jeho teoretiků Jindřich Honzl tehdy vytyčil hesla jako Opusťte divadlo, Nepočítejte s herci, Nechtějme ochotnictví, Nehledejme v dnešní divadelní literatuře.

Vedle scén spjatých s tělocvičnými vystoupeními se do popředí zájmu dostala recitace, jeví se zejména ve své sborové modifikaci jako forma vzdálená hereckému profesionalismu, která — podobně jako tělocvičný pantomimický projev — poskytuje mnoho možností interpretům nehercům. Vlastní proletářské drama bylo tak v počátcích dvacátých let suplováno úpravami starší poezie pro scénickou recitaci, nebo novými dramatickými librety určenými k recitování. Nositelem tohoto „nedivadelního“ repertoáru se stala zejména skupina dělnických amatérů Dědrasbor, založená Jindřichem Honzlem a Josefem Horou v říjnu 1920 při Dělnické akademii v Praze. Upravené básnické texty proletářské poezie i starších českých básníků, ukázky z Verhaerenova Svítání i verše sovětských básníků (Majakovskij, Bědnij a zvláště Blok se svou poemou Dvanáct) v překladech J. Seiferta, St. K. Neumanna a J. Weila se v interpretaci Dědrasboru stávaly divadelním libretem vyjadřujícím — střídáním kolektivního projevu a sólových výstupů — vztah mezi lidovou masou a vůdci revolučního hnutí. Pro Dědrasbor vznikaly i původní práce, jako například *Velká scéna* od JAROSLAVA SEIFERTA (Proletkult 1922), symbolická apoteóza revoluce a síly svobodné práce. Seifert zde vytvořil obdobný text, jaký sloužil v RSFSR za literární podklad „davových“ revolučních inscenací. Repertoár masových výzev k boji a pateticky nadnesené revoluční agitace recitujícího chóru zůstal v podstatě omezen na dva roky tvorby Dědrasboru, který skončil činnost sborového tělesa v prosinci roku 1922. Ostatní dramatické pokusy, uskutečňované hlavně v Proletkultu — zejména aktovky navazující na dramaturgii dělnických ochotníků a v podstatě opakující schémata starší sociální literatury — nepřekračovaly většinou umělecky bezradnou snahu zaplnit repertoárový nedostatek dělnických kulturních večerů.

Pokusem o novou formu dramatického vyjádření bylo i dramatické úsilí soustředěné kolem *Revoluční scény* EMILA ARTURA LONGENA (1888–1936), která vznikla v roce 1920 v sálku pražského hotelu Adria a ve své původní podobě se udržela přes rok. Také tento typ divadelního projevu, v němž se rovněž projevovala odezva agitačních tendencí proletářské literatury a s níž jsou mimo Longena autorsky spojena především jména E. E. KISCHE, JAROSLAVA HAŠKA a ANTONÍNA MACKA, vycházel z negace oficiálního dramatu; stál pod vlivem rodícího se filmu a zřetelně navazoval i na silnou tradici žánru kabaretního umění z předválečných a válečných let. Ve vytříbené, umělecky náročnější podobě se tyto malé formy realizovaly v textech JIŘÍHO ČERVENÉHO (1887–1962), EDUARDA BASSE, JOSEFA MACHA, OTAKARA HANUŠE (1890–1940), RUDOLFA JÍLOVSKÉHO (1890–1954) aj. — v šansonových a kupletových textech, parodických proslovech, drobných sólových i dialogických výstupech a aktovkách, vznikajících pro repertoárové potřeby kabaretu Červená sedma (po desetiletí amatérské činnosti působila v letech 1918–1922 jako profesionální skupina na scéně v hotelu Central).

Revoluční scéna byla vyhoceně protiměšťácká a její opoziční ostří vyrůstalo ještě z ovzduší předválečné pražské bohémy spjaté s anarchismem. Longenův repertoár rozvíjel zejména dědictví kabaretní parodie a satirických výstupů v tragikomických scénkách, plných časových narážek na revoluční události a výpadů proti buržoazní republice, proti politickým čachrům a zejména proti spojení vládnoucího aparátu se starým rakušáctvím. Těmito rysy se vyznačovaly i pokusy o větší scénické útvary, k nimž v repertoáru Revoluční scény patřily zejména první dramatizace HAŠKOVA *Švejka*, LONGENOVA symbolická aktovka *V přítmi svatyně* (1920) nebo hra *Dáma a vrah* (1920) od ANTONÍNA MACKA. Současně uváděl Longen na scénu i řadu aktovek a výstupů modifikujících tematiku blízkou ještě předválečnému anarchismu, zejména téma individuální vzpoury proti soudobé morálce; v těchto dramatických textech se pracovalo s expresionisticky nadsazeným výrazem v dialogu i dramatickém textu. Vývojový přínos E. A. Longena jako dramatického autora prvních poválečných let spočíval v osobitěm uvolnění dramatické zápletky, ve snaze po záměrně volné formě, jež by byla jevištní obdobou reportážního žurnalistu a poskytovala předpoklady pregnančně vyjádřit politický radikalismus. Tomuto repertoárovému zaměření k často senzačním žurnalistickým faktům odpovídaly i opakující se dramatizace KISCHOVÝCH reportáží. Pro Revoluční scénu napsal Longen v tomto duchu řadu scének z poválečné bíd, naplněných hořkým sociálním protestem; po roce 1923, kdy začal spolupracovat s divadlem Vlasty Buriana, se pak obrátil ke grotesknímu skeči, ovlivněnému vzorem amerických filmových crazy-komedíí (*C. k. polní maršálek*, v. 1930, p. 1929).

DRAMA VELKÝCH SOCIÁLNÍCH KONFLIKTŮ

Snaha vyjádřit strhující patos velkých davových hnutí se na počátku dvacátých let realizovala v nejrůznějších podobách. Ovlivnila zejména řadu symbolizujících básnických dramát, jejichž společným poutem byly morální otázky, ať už se týkaly přímo revolučního kolektivu nebo vztahu individuálního vyžití a nadosobních společenských zájmů, respektive oběti osobního štěstí revoluční myšlenky. Rysy dramatické básně odehrávající se v neurčitém čase a prostoru charakterizují jak dramatické pokusy představitelů poválečné poezie Jiřího Wolkra, tak dramata příslušníka generace devadesátých let F. X. Šaldy.

Jednoaktová hra JIŘÍHO WOLKRA *Hrob* (1921), vizionářskou silou obraznosti snad nejúčinnější z jeho dramatického díla, je patetickou, expresionisticky vzrušenou oslavou statečného individuálního činu — oběti vykonané pro blaho lidu. Zatímco autorova o rok mladší, v podstatě lyrická aktovka *Nemocnice* navazuje náladovým ovzduším vánočních legend o smíru a vykoupení na maeterlinckovské tóny jeho básnických prvotin a tvoří dramatický pandán lyrismu Hosta do domu, pokouší se Wolker v *Hrobu* o hru založenou na velkém dramatickém konfliktu. Stylově navazuje na principy expresionistické dramatické tvorby extaticky vzrušeným tónem promluv blížících se hymnickým vyznáním i pojetím postav jako obecných, všeobecně pojmenovaných neindividualizovaných typů, symbolizujících základní postoje ke světu (Slepec — životní iluzionismus a kvietismus, Generál — titánský individualismus, Lékař — čínorodý vztah k životu podněcovaný vědomím souznělosti s trpícími atd.). Ve Wolkrově hře je dav předváděn jako subjekt historických dějů; symbolický obraz jeho aktivity tvoří však jen pozadí k vlastnímu mravnímu dramatu hlavního hrdiny v jeho „těžké hodině“, v níž vyspívá v zachránce trpícího lidstva. Patos vnitřního morálního konfliktu spojuje tuto symbolickou dramatickou báseň s následující Wolkrovou aktovkou *Nejvyšší oběť* (v., p. 1922). Její hrdinka prožívá obdobnou zkoušku oddanosti revoluci, tragédie jejího individuálního osudu však vyznívá optimistickou katarzí, představou proměny lidského života v novou, vyšší a morálnější podobu. Stylově tu Wolker přešel od abstraktní expresionisticky konstruované vize k reálně pojatému konkrétnímu příběhu z dělnického hnutí, situovanému řadou detailů do ruského politického podzemí; dramatická technika díla se blíží typu konverzační hry, konflikt dramatických postav v podstatě zakládá na intimní psychologii lidských vztahů.

Úsilí o vyšší srozumitelnost, o přiblížení dramatu širšímu publiku a o „nový realismus“, v němž byl spatřován předpoklad zlidovění umění, poznamenal i vývoj F. X. ŠALDY od knižního básnického a filozofického dramatu *Zástupové* k optimistické satirické komedii *Dítě. Zástupové* (v. 1921, p. 1931) vznikali v letech 1919–1920 pod dojmem revolučních převratů ve světě jako bezprostřední obraz nejaktuálnější současnosti: v českém dramatu představují první pokus o zvládnutí velkých dobových otázek, o kolektivní drama přímo pojaté jako konflikt třídních sil. V dedikaci Otokaru Březinovi je Šalda označil za „píseň sociální naděje“; otázkou po vztahu jedince a kolektivu na křižovatce dějinných epoch a poměru tvůrčí osobnosti a hromadnosti jsou přitom *Zástupové* Šaldovým dílem co nejosobnějším, projevem bolestně prožívané subjektivní snahy o vymanění z individualistické izolace. Představují tragédii jedince toužícího splynout beze zbytku s revolučním lidem, ale neschopného vzdát se absolutní hodnot morálního přesvědčení. Šaldův hrdina Lazar chápe své postavení v revoluci jako důsledek objektivního směřování sociálních dějů: tragika jeho situace, z níž je vykoupěn až anonymní smrtí v poslední bitvě proti starému světu, vzniká však tím, že nemůže opustit pozici vědouceho a stát se bezejmennou součástí zástupů.

V jednotě s patetickým pojetím dramatické akce volí Šalda i tvárné postupy rozvíjející dědictví symbolismu: postavy dramatu, ztělesňující vždy jednu určitou myšlenku, mají symbolickou platnost, základní konflikt je vyjádřen v symbolicky zobecněné polaritě vůdce — zástup, místní i časová lokalizace klade příběh všeobecně na pomezí „Západu a Východu“, mezi „Dnešek a Zítřek“. Symbolistní traktování představ o sociálním osudu lidstva, jak je v dramatu zahájilo na konci devadesátých let Verhaerenovo *Světání*, umožnilo i Šaldovi vyslovit s monumentální nadsázkou sen o lepším zítřku a ztvárnit obecnou situaci převratné doby syntetizujícím obrazem. Vyhrocené filozofické zaměření přibližuje dílo podobě jakéhosi dialogického eseje; ve vývoji poválečného dramatu představují *Zástupové* vyhraněný typ knižní dramatické básně se stylizovaným jazykem tíhnoucím k abstraktním výrazům, aforismům, patetické biblické periodě a monologu, který se tu objevuje ve funkci rozsáhlých meditací a úvah.

Pojetí obrodné úlohy lidu inspirovalo Šaldu i dále; po dramatické básni o spáse jedince v davu napsal hru jakoby přímo určenou lidovému kolektivu diváků, optimistickou komedii *Dítě* (v., p. 1923). Jevištní živost tohoto díla nepramení jen z přesunutí dramatické akce z oblasti filozofických meditací do všední každodennosti, ani z nemilosrdného, komediálně účinného karikování měšťácké morálky, na něž bývala jednostranně převláděna. Zdrojem básnické působivosti je zde i uvědomělá programová lidovost, která souvisí nejen s dobovým úsilím o nové lidové umění v proletářské literatuře, ale i s básnivě pojatou představou lidovosti v počátcích poetismu. V jejím duchu chce Šalda vyjít vstříc v podstatě naivní psychologii a nelomené citovosti prostého diváka, uspokojit jeho touhu být dojat i pobaven předváděným dějem a konečně uspokojen vítězstvím dobra a spravedlnosti. V banálním příběhu hodné služby je mnoho pohádkového oparu, povznášejícího komedii nad žánrový obraz reálné skutečnosti: na jeho poetickém kouzlu se stejně podílejí hyperbolicky zjednodušená kresba záporných typů jako postava pohádkové čisté Františky symbolizující životadárnou sílu chudých a prostých, vědomě zjednodušené rozvržení dobra a zla i téměř zázračně působící dějové zvraty (například uzdravení a proměna charakteru zakřiknutého Alše).

Cestou subjektivně prožívaného překonávání individualismu prošel ve svých poválečných dramatech, tvárně ovlivněných expresionismem, i OTOKAR FISCHER. Jeho hry s mytologickými i současnými náměty ztělesňují rozpolcenost intelektuála vztahu k revoluci (*Herakles*, v. 1919, p. 1920; *Orloj světa*, v., p. 1921), přičemž jejich problematika neustále přesahuje do roviny obecných filozofických či dějinných sporů (násilí a svoboda, Západ a Východ, moderní titanismus a křesťanství, atd.). Rysy symbolizujícího zástupového dramatu nabývají u Fischera podoby dějinného mýtu o revoluci. V hlavním díle tohoto typu (*Otroci*, v., p. 1925) promítá Fischer dobový neklid do monumentálně koncipované filozofické tragédie z historie antického Říma (spartakovské povstání); obraz revoluční vzpoury je v ní však — na rozdíl od Šaldových *Zástupů* — provázen pojetím vývoje lidstva jako bludného kruhu, představou tragické dějinné bezperspektivnosti.

Prvky dramatu zástupů se promítly i do tvorby ARNOŠTA DVOŘÁKA, soustředěné k historickému dramatu a usilující až dosud postihnout ducha minulých dob analytickým podáním vnitřních rozporů ústředního, dobově typického hrdiny. V mezích tohoto psychologizujícího pojetí historických postav a jejich konfliktů se v autorově poválečném vývoji začínají uplatňovat tendence k davovému dramatu. V nejvýznamnější hře tohoto typu, historické fresce *Husité* (v., p. 1919), slučuje Dvořák koncepci dějin jako vzájemně se prolínajících nadosobních ideových sil, vyjadřujících kolektivní vědomí, s výraznou charakterovou individualizací jednotlivých postav. Po pokusu o „modernizující“ parafrázi antického tématu v tragédii *Nová Oresteia* (v., p. 1923), který spočíval v nahrazení osudové motivace tragického děje příčinami kotvícími v individuální psychologii ovládanou lidskou vášní, se Dvořák vrátil k „ideové tragédii“ z národních dějin: v dramatu *Bílá hora* (v., p. 1924) se umělecký záměr přiblížit minulost dnešku vykreslením složité souhry prolínajících se konkrétních lidských osudů kontaminuje se scribovskou koncepcí o malých, osobních příčinách velkých historických dějů. Hra, která se tak přiblížila konvenčnímu zobrazování národní historie v českém dramatu a působila jako oficiální projev upevňující ideologii mladého státu, znamenala oproti předchozí autorově tvorbě umělecký pokles.

Filozofující historická tragédie ovlivněná expresionismem stala se formou vyjádření společenských vizí a koncepcí i u představitelů krajního individualismu FRANTIŠKA ZAVŘELA. Konzervativní společenské stanovisko, založené na bezmezném obdivu k projevům individualistické zvůle a politického despotismu, se v jeho díle — vedle několika nevýznamných her ze současnosti — realizovalo zejména v typické podobě patetického dramatu oživujícího postavy silných jedinců (*Boleslav Ukrutný*, v. 1919, p. 1920; *Král Přemysl Otakar II.*, v. 1921, p. 1929; *Napoleon*, 1925); ideově byly tyto hry poplatné teoriím o nadčlověku, výrazově těžily z účinku expresionisticky křečovitého gesta.

UTOPICKÉ PODOBENSTVÍ SOUČASNÉHO SVĚTA

Vzmach kolektivních hnutí a vědomí pohybu bezejmenných mas ovlivnilo podobu českého dramatu v celé jeho šíři. Nová umělecká perspektiva se promítla i do dramatu takzvané pragmatistické generace, jež do literatury vstoupila těsně před válkou. Zejména celkové zaměření her KARLA A JOSEFA ČAPKA psaných na samém počátku dvacátých let je možno chápat jako osobitou obměnu dobových tendencí ke kolektivnímu dramatu a jako překonávání individuálně psychologického základu dramatické formy vůbec: i hry bratří Čapků usilují synteticky vyjádřit osudy lidstva prostřednictvím alegorizujících obrazů (ve hře *Ze života hmyzu*) nebo kolektivní utopie (v *RUR*).

Dobový problém nalézt východiska z rozporů společnosti, vystupňovaných válkou a revolucí, se u Čapků objevuje v jiné podobě: formou utopických her, které varují v duchu humanistické víry před zbožštěním techniky a před zmechanizováním lidského života a vyjadřují úzkost z jeho uniformování a odlidštění v moderní civilizaci. Karel Čapek se k filozofující utopii na divadle dostal od lyricky hravé básnické komedie *Loupežník* (v., p. 1920), jež byla v původní podobě koncipována (s bratrem Josefem) už v předválečných letech a jež se pak stala jeho prvním dramatickým úspěchem. V oslavném obraze nespoutaného, vlastní silou okouzleného mládí, bouřícího se proti zaprášené pseudomoudrosti starých, Čapek navázal na tóny anarchistické vzpoury ve jménu eruptivní životní síly, kterou však zároveň ukázal jako hodnotu svůdnou a věčně opojnou, ale pomíjivou. Romantický tón okouzlení přírodním a přirozeným stavem člověka, jenž tvoří jeden z pramenů poetičnosti této hry, se stal v další Čapkově dramatické tvorbě zdrojem životní a ideové jistoty, těžce hledané uprostřed tragických společenských katastrof.

Romantickým ideálem návratu k životní přirozenosti se Čapek pokoušel čelit děsu ze zneužití technické civilizace člověkem ve hře *RUR* (v. 1920, p. 1921), v níž využil utopických motivů převratných vynálezů

k hluboké kritice společenských vztahů. Ztvárnění ústředního konfliktu — člověk proti technice, katastrofa z rozporu mezi ustrnutím společenského vývoje a rozmachem techniky — znamená i pokus vrátit drama, po údobí psychologismu a soustředění k intimním citovým a morálním konfliktům, k zobrazení velkých, osudových společenských střetnutí, které mu poskytne i silnou dramatickou akci. Děj hry je budován na využití zázračného prvku (umělý člověk), který přenáší příběhy dramatických postav do roviny symbolizující osud celého lidstva. Mravně zostřené prožívání srážky mezi civilizačním úsilím a společenskou nedokonalostí dospělo ve společném díle obou bratří, scénické moraliťe *Ze života hmyzu* (v. 1921, p. 1922) až k obrazu absurdity lidského světa a k hlubokému pesimismu v jeho výkladu. Čtyři samostatné obrazy, spojené ústřední postavou tuláka — svědka a myslitele, předvádějí dramatickou alegorii současného světa a lidstva v perspektivě věčné tragédie života a smrti. Deskriptivní, statický, v podstatě protidramatický ráz hry, který vystihla i soudobá kritika (například Otokar Fischer), znamenal umělecký výboj, byl radikálním popřením dramatické konvence individuálně psychologického dramatu. Hra *Ze života hmyzu* byla významným experimentem, v němž došlo k syntéze filozoficko-moralistického obsahu (putování poutníka alegorickým labyrintem lidských mravů) s dobově příznačnou formou dramatické revue, směřující k scénické podívané a uvolňující jednotu dramatické akce.

Typ čapkovské moderní tragédie s burcující ideou o ohrožení lidské civilizace dosáhl ve své době světového ohlasu. Myšlenkově vyúsťovala tato dramatická podobenství na jedné straně k relativistické skepsi, typické pro Čapkovu dílo, na druhé k rezignujícímu smíření s daným stavem věcí v duchu pragmatické filozofie, jež ovšem podstatně oslabuje jejich tragicky pojatý civilizační pesimismus. V čisté podobě se tento pesimismus objevuje v jediné samostatné hře JOSEFA ČAPKA, v lyrizující utopii *Země mnoha jmen* (v., p. 1923), jako motiv „nové pevniny“, do níž se promítá marná snaha poválečného člověka po lepším světě, ale která navždy mizí v oceánu právě v době, kdy je jí lidstvu nejvíce třeba. V poslední společné hře bratří Čapků *Adam Stvořitel* (v., p. 1927) se pesimistická perspektiva budoucnosti vrací v obraze bludného vývojového kruhu, v obraze, který se v této hře stává výrazem představy o naprosté relativnosti všeho pokroku lidstva.

Karel Čapek sám rovněž dále rozvíjel utopické téma, ale změnil už jeho zaměření; po filozofických otázkách společenského osudu lidstva se obrátil ve hře *Věc Makropulos* (v., p. 1922) k problému života jednotlivce, k otázkám lidské dlouhověkosti a smrtelnosti, které zkomponoval s fantastickými, senzačními i satirickými dějovými prvky v zábavnou a jevištně účinnou komedii.

GROTESKA V DRAMATU DVACÁTÝCH LET

Rysy expresionistického vizionářství i groteskního traktování vypjatých situací stylově ovlivnily české poválečné drama ve značné šíři. Vedle křečovitě vystupňovaného, zjitřeného patosu v dialogu a dramatickém gestu (Wolker, Fischer), které modifikovaly i v podstatě statickou, symbolizující metodu Šaldových Zástupů, poznamenává atmosféra expresionismu i dramata bratří Čapků, například v groteskní podobě alegoričnosti hry *Ze života hmyzu*. Nejvýrazněji se však projevuje v dramatických obrazech JANA BARTOŠE, nejtýpičtějšího představitele expresionismu v českém dramatu dvacátých let. Ve vrcholech své tvorby syntetizuje Bartoš světové proudy filozofujícího dramatu (Pirandello) s domácí komediální tradicí (Klicpera, lidové divadlo). Typ intelektuálně složitých hry, pokoušející se odhalovat metafyzické otázky života a smrti, snu a reality, se u něho vychyluje dvojím směrem. Nejprve tihne ke grotesce demaskující společenské zlo, travestující nesmyslnost měšťáckého světa a předvádějící jeho zástupce v podobě marionet jako zmechanizované automaty (*Krkavci*, v., p. 1920, *Pelikán obrovský*, v. 1923, p. 1920); zejména v první z těchto her, jež byla pokládána za první české expresionistické drama, se Bartošova krutá ironie, postihující chamtivost a bezohledné kořistnictví držitelů moci, jež dělá z lidí maniaky, mění v hořce skeptickou satiru na současnou zkorumpovanou dobu. Její so-

ciální kritičnost se soustřeďuje k usvědčujícímu zobrazení soudobých mravů, k odhalování cynismu a podlosti, skrytých pod úctyhodným povrchem věcí. Druhým významným pólem Bartošových her je groteska vysloveně noetická, zakládající se na rozporu iluze a pravdy, snu a skutečnosti, na prolínání hranic mezi realitou a irealitou, jevem a chimérou, na myšlence jednoty života a smrti. V dramatu *Vzbouření na jevišti* (v. 1925, p. 1926), inspirujícím se ve své dramatické výstavbě slavnou Pirandellovou hrou *Šest postav hledá autora*, rozvíjí Bartoš myšlenku, že život a smrt jsou dvěma stránkami vědomí, mezi nimiž není předělu: podmanivou realizací halucinovaného ovzduší horečného snu a konfrontací živých a mrtvých postav ztělesňuje hra představu poplatnou okultismu, že děje života jsou předem dány v absolutnu a jen sen je schopen je předjímat. V druhé polovině dvacátých let se Jan Bartoš svými hrami přiblížil úsilí avantgardy o nový typ básnické komedie. V jeho tehdejších pokusech o dramatickou báseň (*Orfeus a Euridika*, 1927; *Nezvěstná*, v. 1928, p. 1947) začíná načas překrývat noetickou filozofickou meditaci nespoutaná hravá fantazie a opojný lyrismus v pojetí lásky. Přesto však neopouští Bartoš ani zde chiméričnost obrazu reality, typickou pro celé jeho umělecké dílo.

V českém dramatu ovlivněném expresionismem zůstala Bartošova filozofičnost ojedinělým jevem. Vývoje produktivnějším se ukázalo spíše směřování ke grotesknímu předvádění zkorumpovanosti, kariérismu a požívatelnosti doby, které se uplatnilo i u autorů splácejících expresionismu jen dobovou daň. Například politický pamflet na popřevratové poměry v republice v rouše „fantastické lidové veselohry“ s národními pohádkovými prvky *Matěj Poctivý* (v., p. 1922), jenž vznikl společným autorstvím ARNOŠTA DVOŘÁKA a filozofa LADISLAVA KLÍMY, působí především expresionisticky stylizovaným obrazem státní moci a jejích nositelů jako grotesky strnulých loutek.

Trvalejší základnou se stal expresionismus členu brněnské Literární skupiny LVU BLATNĚMU, v jehož dramatickém díle nabyla expresionistická hyperbolizace nejkonkrétnějšího společenského zacílení. Blatného dramatické pokusy spojuje s vlnou expresionismu nejen sklon ke grotesknímu vyhrcování, ale i sklon k hořce ironickému traktování životních situací, pohled na skutečnost jako na nesmyslnou, tragikomickou burlesku a opakující se zobrazování vpádu iracionálních živlů do zdánlivě uspořádaného světa. Tyto rysy charakterizují už jeho dramata z počátku dvacátých let (*Tři*, v., p. 1920; *Vystěhovalci*, v. 1923, p. 1925) i jeho hry pozdější; nejživotnější z nich se přímo ukázaly zase ty, v nichž se grotesknost stala výrazem poválečných sociálních snů a protisociálního odporu a konkretizovala se v ironickém obraze lidské tuposti, snobismu a pokrytectví (satirická komedie *Ko-ko-dák*, v., p. 1922). V pozdější komedii *Smrt na prodej* (v. 1929, p. 1930) se tato groteskní stylizace v pojetí dramatické postavy i dramatického děje už rozmělnuje v žánrově popisném zachycování bizarních figurek a životních situací z prostředí sociální spodiny. U jiných členů Literární skupiny, například u ČESTMÍRA JEŘÁBK, zůstaly pokusy o expresionismus v dramatech v mezích dílčích stylových reminiscencí: platí to jak o hře soustředěné k problému vůdcovství a splynutí s davem *Nové vlajky* (v. 1922, p. 1925), tak o komedii s utopistickými prvky *Cirkus Maximus* (v. 1922, p. 1924).

PŘEDVÁLEČNÉ PROUDY V NOVÉ SPOLEČENSKÉ SITUACI

Se zjištěnou sociální skutečností dvacátých let se setkaly a umělecky konfrontovaly i ty literární proudy, jež směřovaly už v předválečných letech k vytvoření moderního dramatu. Své hry psali ještě i autoři ideově spjatí s individualismem generace devadesátých let. Činohry JAROSLAVA HILBERTA se po válce od principiálních filozofických a morálních problémů začaly orientovat přímo k politice: historickou tragédií vystřídala hra ze současnosti, obhajující mravní zásady vládnoucí společnosti a pokoušející se nalézt hráz schopnou čelit nebezpečí materialismu a socialismu. Hilbertovy hry se stávaly — ve jménu návratu k Bohu a mravního pokání — explicitní polemikou se socialistickými idejemi (*Druhý břeh*, v., p. 1924; *Prapor lidstva*, v., p. 1926; *Job*, v., p. 1928). K vyjádření víry v boží řád na zemi jako jediné spásy lidstva před

rozvratem Hilbert znovu použil formu ibsenovské „etické“ činohry. Situuje ji nyní do prostředí soudobých politiků a intelligence; v dějové motivaci pak často vychází z aktuálních událostí, které zvířily hladinu politického života své doby (atentát na ministra Rašína, benzínová aféra). Do dramatické akce tak vnáší senzační dějové efekty, které nabývají až bulvárního nádechu (výbuchy bomb, vraždy, intriky, vydírání).

Jako ojedinělý, nečasový zjev působil ve dvacátých letech naopak někdejší příslušník okruhu českých dekadentů z Moderní revue RUDOLF KRUPÍČKA (1879–1951), pokračující v předválečném dekorativním novoromantismu historických námětů, příznačném pro prózy a dramata Jiřího Karáska ze Lvovic. Ve hře *Vršovci* (v., p. 1919) se Krupička pokusil vytvořit monumentální tragédii plnou vášní, nenávisti, patologických životních vztahů a situací, v dramatické stavbě odvozenou ze shakespearovské estetiky.

Z okruhu někdejších zástupců symbolistického dramatu seskupených kolem Lyrického divadla a Divadla umění z let 1909–1914 se v poválečných letech výrazněji uplatnil jen VIKTOR DYK. Sklon k abstraktní ideovosti s mlhavou neurčitostí „velké myšlenky“, jímž dramatikové tohoto směru usilovali povýšit nad skutečnost ideály obecné platnosti, se v nové situaci konkretizoval spíše v dramatických pokusech vyjadřujících dějinný nástup nových společenských sil (Šalda, Wolker). Dyk sám, pokoušeje se nalézt dramatický výraz pro ztvárnění soudobé morální situace národa, se naopak vracel k symbolizujícím prvkům lidových pohádek a k stylizovanému obrazu vesnického prostředí. V pohádkové hříčce *Ondřej a drak* (v. 1920, p. 1919) podává v rouše „národní komedie“, nesené optimismem 28. října, úsměvnou variací na svůj motiv donkichotského boje s větrnými mlýny. Ve hře, tvořící jakýsi humorný protějšek k staršímu Zmoudření Dona Quijota, odpovídá Dyk na otázku po smyslu tohoto boje popřením donkichotské tragiky: není důležité, že nepřítel, proti němuž jsme vytáhli, neexistuje, hlavní je odvaha a odhodlání k boji, které je samo o sobě hodnotou vítězí nad lidskou malodušností. Po této lehce napsané poetické veselohře plné životní moudrosti, se svěžími, mírně satiricky pointovanými postavami z české vesnice, následuje už jen poslední hra *Zapomnětlivý* (v., p. 1931), znovu obměňující formou veseloherní alegorie Dykův stálý motiv donkichotského rozporu skutečnosti a snu.

Z předválečné literatury usilující o moderní dramatický výraz přesahují do dvacátých let i tendence impresionismu, nejvýrazněji spjatého s dramatickou metodou Fráni Šrámka v jeho hře *Léto*. Poválečný impresionismus v dramatech v podstatě jen opakuje a modifikuje tento už vypracovaný typ. S novým zaměřením dramatu dvacátých let se však dostával do rozporu s dosah šrámkovské impresionistické metody, která vedla v první řadě k vyjádření senzualistického opojení, k umělecké stylizaci náladového psychologismu. V individuálním vývoji FRÁNI ŠRÁMKA, který napsal mezi lety 1920 a 1926 celkem šest divadelních her, se tato kolize projevila v dočasném odklonu od senzualistických tónů a impresionistické oslavy života, a to právě v těch dramatech, která bezprostředně reagovala na válku a rekonstruovala válečnou zkušenost národa. V politické komedii *Hagenbek* (v., p. 1920) oživil Šrámek postoje své anarchistické minulosti, bojovný antimilitarismus i ostře negativní vztah k měšťáctví a k nacionální demagogii, která se v situaci vzniku československého státu nově aktualizovala. Politicky radikální stanovisko i umělecká působivost, jichž Šrámek v tomto groteskním obraze posledních okamžiků monarchie a prvních dnů nové republiky dosáhl (zejména v satirické koncepci titulní postavy rakouského generála), se však ukázaly jen jako dočasné. Už v následující hře *Zvony* (v., p. 1921), v níž se znovu objevuje válečné téma, se odhalila nedořešenost tehdejších Šrámkových pokusů o překonání impresionistické dramatické metody. Prostřednictvím obrazu dusivé atmosféry života na vsi usiloval autor představit válku jako morální problém. Z expresionisticky nadneseného obrazu jakési „noci běsů“, která nastane na vesnici po příchodu vojska a zabavení zvonů, měla válka vystoupit ve svých mravních důsledcích — jako démonické zlo, uvolňující zlé pudy v člověku.

Hodnotou české dramaturgie se však — v protikladu k autorovu záměru — nestala tato dvě díla (podobně jako tematicky s nimi spjatá hra *Soud*, v. 1924, p. 1925), v podstatě epizodicky vybočující ze Šrámkova vývoje, ale lyrická komedie *Měsíc nad řekou* (v., p. 1922), která navazovala na estetiku náladového dramatu bez děje, se skrytým konfliktem a lyricky stylizovaným dialogem hlubších podtextů. Původní vitalistický elán,

jímž bylo prodchnuto klasické drama českého impresionismu Létu, se však v poválečné situaci hroutil v rezignující deziluzi: v Měsíci nad řekou se opojení mládím změnilo v lyricky prožívaný smutek nad během času, ve skeptickou lítost z nesplněných možností a zplanělých ideálů mladého věku. Hlavní roli dramatu hraje ovzduší letní noci, evokované básnickým obrazem „měsíce nad splavem“, a rozpoložení lidí v něm; nálady i jednání dramatických postav jsou výsledkem, součástí i zdrojem této jednotné atmosféry. Dialog založený i zde na nápovědi a pracující s podtextem se na rozdíl od lyrického patosu Léta oprostuje a zhutňuje až k určité zkratkovitosti; připomíná tak dialog Čechovův, jemuž se Šrámek v této hře nejvíce přiblížil. Při dalším opakování představ o mládí jako hlavní životní hodnotě i zjednodušeného, v podstatě biologického pojetí konfliktu mládí a stáří, kterým vykládá všechny životní rozpory, ve hře *Plačící satyr* (v., p. 1923), se Šrámek už nedokázal vyhnout lyrizující banálnosti. Jeho dramatická tvorba se završila idylizující hříčkou *Ostrov velké lásky* (v., p. 1926), v níž se zkonvenčení projevilo nejen v dialogu, který ztratil všechny typické šrámkovské hodnoty, ale i ve snaze po efektnosti situace a prostředí; odrazila se v tom i dobová záliba v exotice, živená americkým filmem, jejíž vliv se tu — stejně jako v situačně obdobné komedii Františka Langra *Grandhotel Nevada* — projevila vedle scenerie i v ideálu volného života mimo civilizaci, chlapské rozhodnosti a mužného činu.

Zatímco Šrámek hlavními uměleckými činy své poválečné tvorby prodlužoval čistou linii impresionistického lyrizujícího dramatu, jeho generační druh JIŘÍ MAHEN — po dočasném příklonu za války (Ulička odvahy) — ji při opětovném hledání, jak ztvárnit válečnou zkušenost české společnosti, prudce opouští. Pokusil se nejprve o spojení dobově aktuálního tématu, které by kriticky postihlo situaci českého vědomí v době rodícího se státu, s tragikou intimního psychologického dramatu válečného mrzáka ve hře *Nebe, peklo, ráj* (v., p. 1919); umělecky problematický zůstal i pokus o nezastřeně politické drama *Generace* (v., p. 1921), v němž Mahen dokázal traktovat skeptickou náladu po „nedodělané revoluci“ jen v mezích konvenčního schématu rodinného generačního konfliktu mezi otcem, politickým lídrem dezertujícím od revoluce, a synem zradikalizovaným válkou. K syntetizujícímu ztvárnění válečné empirie dospěl Mahen až hrou *Dezertér* (v. 1923, p. 1924), v níž povýšil dobově příznačný motiv — pronásledování válečného zběha — do roviny obecně lidského dramatu touhy po svobodě a vášnivě nenávisti proti násilí omezujícímu svobodnou lidskou vůli. Titulní postava venkovského chlapce — dezertéra — nabývá v Mahenově realizaci podoby „věčného vojáka“, ztělesnění odvěké revolty lidstva proti utrpení a válce. Teprve když popřel psychologizující realismus předchozích obrazů ze života měšťanských rodin v situaci velkých společenských změn, došel Mahen k uměleckému zobecnění válečných a revolučních zkušeností v textu, který si dodnes uchoval svou poetickou atmosféru. Dramatický obraz, v nějž tentokrát zahrnul celý vesnický kolektiv, nadlehčují v Dezertérovi pohádkové symbolizující prvky, převádějící zároveň vesnické postavy a jejich jednání do roviny obecně lidských typů a vztahů k životu.

LEGENDA A MÝTUS ČESKOSLOVENSKÉHO STÁTU V DRAMATICE DVACÁTÝCH LET

V oblasti dramatu se — ze všech uměleckých druhů nejzřetelněji — vyhranila oblast, v níž se bezprostředně uplatnila ideologie nového samostatného státu; periodicky se vracely pokusy o „velké“ drama, převádějící politickou realitu do roviny legendy a mýtu.

Od prvních bojů o charakter republiky vznikala libreta k davovým vystoupením, jež měla být oslavou osvobození národa formou obdobnou popřevratovým masovým scénám symbolizujícím vzmach proletářské revoluce (například *Kročeje* od JAROSLAVA NAUMANA, v., p. 1919). Záměr vytvořit národní mýtus určuje i první „velké“ hry, které se pokoušely formulovat smysl dějinného vítězství národa, ztělesněného v samostatném státě. S tímto cílem jsou v nich pojednávána jak témata z bájeslovného dávnověku a národní historie,

tak ze současných politických dějů. Dramata STANISLAVA LOMA *Děvín* (v., p. 1919), *Převrat* (v., p. 1922) a *Žižka* (v., p. 1925), RŮŽENY JESENSKÉ *Attila* (v., p. 1919), LOTHARA SUCHÉHO *Červánky svobody* (v., p. 1918) a další opakovala romantické představy o boji principu dobra a míru s principem války a krve, ztělesněné v obrazech odvážného zápasu slovanství a germánství, jejichž prostřednictvím chtěla vyslovit a podpořit ideály národní jednoty a „mravní očisty“ společnosti.

Státotvorná ideologie nalezla bezprostřední výraz zejména v početné skupině her o životě a bojích československých legií v Rusku. Už v době sibiřské anabáze vznikly tři příležitostné scény, určené pro legionářské ochotníky, *Vítězové* (v., p. 1920) od FRANTIŠKA LANGRA; se zřejmě agitačním a výchovným záměrem sledují názorový přerod rakouských zajatců v uvědomělé bojovníky za národní samostatnost. Další vývoj legionářské tematiky v dramatech dvacátých let postupoval k postižení vnitřních kolizí mezi vedením legií a prostými vojáky, kteří přicházeli do styku s revolučním Ruskem. Oficiální dramatika se pokusila překlenout tuto tragickou rozpornost legionářství určitým kladným ideálem. K tomuto kladu dospívala v některých případech apoteózou nelomeného mužného hrdinství a vojácké cti velitele, obětujícího se v boji s kolísajícími i rozkladnými živly „slovanské mlhy“ (drama *Plukovník Švec* od RUDOLFA MEDKA, v., p. 1928); ideové poslání tu vyústilo v odsudek revolučnosti ve jménu ideálu národní svornosti. V jiných dramatech ze života legií, například ve hrách ZDEŇKA ŠTĚPÁNKA (1896–1968), byl tento dějinný spor překryt romanticky dobrodružnou motivací dramatického děje a sentimentální oslavou vojáckého kamarádství (*Transport č. 20*, v., p. 1927; *Monastýr nad tajgou*, v., p. 1929).

Podstatnou součástí dramaturgie kamenných divadel se ve dvacátých letech stal typ „velké“ hry z národní historie, s dialogy naplněnými morální spekulací a s postavami pojatými jako symbolizující příklady. Historické drama v této podobě usilovalo dát novému státu zbeletrizovanou formulaci národního mýtu, ideologicky ztělesněnou v představě „pozitivní“ státotvornosti. Tato linie, do níž se výrazně začlenil například i Arnošt Dvořák dramatem *Bílá hora*, vyústila na sklonku dvacátých let v sérii her u příležitosti svatováclavského milénia; byly vesměs ovlivněny a přímo či zprostředkovaně podníceny zdůrazněním svatováclavské tradice konzervativními politickými kruhy. Státotvorné pojetí a oslava václavského kultu se odrazily zejména v slavnostní hře STANISLAVA LOMA *Svatý Václav* (v., p. 1929), napsané pro oficiální účely Národního divadla; kníže Václav se v ní stal ideálním typem kladné vůdčí osobnosti, symbolizující „reálnou“ státotvornost a prozíravou politickou strategii proti všem nekompromisním, a tím národu škodlivým společenským tendencím. Na rozdíl od vyhocené politického pojetí Lomova pojal JAROSLAV DURYCH (dramatem *Kvas na Boleslavi*, 1929, jež je přepracováním starší hry *Svatý Václav* z roku 1925) svatováclavské téma v duchu katolické symboliky o potřebě mučednictví, jehož prostřednictvím se národ teprve ustavuje jako skutečné duchovní společenství. FRANTIŠEK KUBKA (1894–1969) usiloval naopak ve *Hře svatováclavské* (v., p. 1929) o postižení lidových rysů postavy knížete Václava a o sblížení legendy s duchem slovanských hrdinských zpěvů. Směrem do jisté míry obdobným pojetí Kubkovu postupovala v poslední své hře i GABRIELA PREISSOVÁ, jejímž záměrem bylo v dramatu *Svatý Václav* (v., p. 1929) vytvořit populární národní hru, realizující lidovou představu legendárního bojovníka a moudrého vládce.

OD SPOLEČENSKÝCH KONFLIKTŮ K INDIVIDUÁLNÍ PROBLEMATICE ČLOVĚKA

V dramatické tvorbě spjaté s kamennými divadly začalo soustředění ke konfliktům daným dějinným hnutím mas brzy ustupovat orientaci k individuální problematice člověka. Zvýšený zájem o soukromé konflikty a relace mezi lidmi ovlivnil bezprostředně i postavení české konverzační komedie z prostředí vyšších společenských kruhů. Na novém rozvoji tohoto žánru se podílel JAROSLAV HILBERT, který psal vedle programových

politicko-filozofických dramát i hry s erotickými zápletkami, v duchu dobové francouzské konverzační komedie situované do prostředí kultivované společnosti vysoké buržoazie (*Irena*, v., p. 1929), i začínající VILÉM WERNER (1892–1966) hrou *Lázně Zázračná voda* (v., p. 1928). Také ZDENĚK NĚMEČEK (1894–1957) usiluje v komedii *Primus tropicus* (v., p. 1925) sloučit senzační utopickou zápletku s dialogem založeným na vybroušené konverzaci diplomatických vrstev.

Odklon od zobrazování širšího společenského konfliktu se přitom spojoval s ideálem občanské snášenlivosti a spolupráce, uplatňujícím se uvnitř obecné představy dějinného defetismu. Co do divadelního výrazu realizovaly se tyto tendence v hesle jevištního civilismu, formulovaného (explicitně v knize Pražská dramaturgie, 1930) někdejší propagátorem expresionistického stylu režisérem K. H. Hilarem. Sama scénická koncepce často ovlivňovala dramaturgii a orientovala autory k činohrám a komediím, v nichž se obecnější problematika člověka a společnosti slučovala se smiřováním rozporů osobními vztahy a předváděla v mezích žánru „rodinné“ konverzační hry. Výrazným představitelem tohoto typu dramatu, uplatňujícího se na oficiálních scénách, byl EDMOND KONRÁD (1889–1957). Ve skupině kolem bratří Čapků byl autorem, který se orientoval na divadlo snad nejsoustředěněji; věnoval se mu od počátku dvacátých let jako dramatický autor a později i jako kritik a historik. Konrádova dramatická tvorba, pro niž je od počátku příznačná scénická obratnost a sklon k ironizujícímu traktování společenských typů, vybočila na sklonku dvacátých let od pokusů zachycovat naléhavé sociální a myšlenkové problémy doby, odrážející se v rodinných konfliktech a intimních morálních krizích jedinců (*Širočina*, v., p. 1923; *Komedie v kostce*, v. 1925, p. 1926; *Rodinná záležitost*, v., p. 1927), k podobě shawovské utopické hry o silném jedinci, pokoušejícím se obrodit svět vypěstěním exempláře dokonalého člověka (*Olbršim*, v., p. 1928). Utopický obraz o nemožnosti zachovat na zemi „zlatý věk“ vyúsťuje v defetistickou představu nerozrazitelného „bludného kruhu“ ve vývoji společnosti, v němž se s osudovou nutností realizuje jak lidská potřeba duchovnosti a náboženství, tak neodvratitelnost válek a utrpení.

Tento myšlenkový obsah se v českém dramatu odrazil v přitakání životnímu průměru a v obdivu k vesední skutečnosti. V řadě her se vracely obdobné situace, v nichž se činorodí jedinci z nižších vrstev stávají nositeli nápravy sociálních poměrů; jednání i charakter těchto postav přitom v sobě nese utopicky pojaté rysy lidového „zdraví“. Zejména komedie těchto let se několikrát vracejí k témuž námětovému jádru — k oživení unavených či rozkládajících se rodin boháčů zásahem neproblematické energie ženy z lidového prostředí. Spojuje svého času úspěšnou komedii OLGY SCHEINPFLUGOVÉ (1902–1968) *Madla z cihelny* (v., p. 1925) s veselohrou VILÉMA WERNERA *Srdce na uzdě* (v. 1928, p. 1929); prototypem a zároveň komediálně nejživější realizací této základní situace se však stala už starší veselohra FRANTIŠKA LANGRA *Velbloud uchem jehly* (v., p. 1923). S nebývalým úspěchem otevřelo toto dílko cestu na jeviště jednomu z nejvýraznějších dramatiků meziválečné doby. Záměrně koncipována jako „lidová hra“, je jakousi zdramatizovanou humoreskou o chudé holce, která ke štěstí přišla, a to jak vlastní chytrostí, tak mazaností své rodiny, a ještě přitom ukázala unaveným boháčům, jak vzít život pevně do ruky. Zkonvencionalizované prvky, které spojují hru *Velbloud uchem jehly* s ovzduším tematicky obdobných her o „nápravě“ vyšší společnosti, se v Langrově realizaci pojí se svěžím pohledem na svět chudého člověka z periferie, hlediskem, které přechází od sympatizující účasti k oslavě lidového vtipu a spontánní energie. V konfliktu těží hra v podstatě ze staré, už od renesance plodné komediální situace o tom, že chudák musí mít za ušima; realizuje ji přitom v rozmezí typu tradiční české veselohry, založené na kresbě herrmannovských figurek a jejich idylického světa, z jejíž obluby u diváků také vydatně těží. *Velbloud uchem jehly* se záměrně pohybuje na samé hranici triviálnosti a sentimentality, které však zároveň s duchaplným humorem a s lehkou ironií nenápadně paroduje. Tento postup se projevuje jak v kresbě postav chudých i bohatých, tak v dějových situacích, které vědomě „přehodnocují“ tradiční motivy sentimentálních sociálních povídek pro lid; motiv nemanželského dítěte je například spíš zdrojem pýchy a vyzyvavého veselí, než — v duchu literárních konvencí — příčinou utrpení či osobních tragédií. Obratnost dramatické techniky pohrávající si lehce s banálním dějem, funkční využití tradice české lidové veselohry

šamberkovského typu spolu s neobyčejně vděčnými příležitostmi vytvářet herecké postavy v duchu tradice realistického figurkářství udělaly z této nenáročné komedie jedno z nejčastěji hraných českých dramát dvacátých a třicátých let.

Po úspěšném Velbloudu uchem jehly znamenala druhá Langrova hra *Periferie* (v., p. 1925) nalezení osobité umělecké cesty. Také toto drama vychází z epického novelistického základu, jehož prvky se uplatňují v celé řadě prozaických partií. Rozsáhlé scénické poznámky mají charakter epického textu: uvádějí do atmosféry prostředí a do jednotlivých situací příběhu, vyprávějí další postup děje, líčí duševní rozpoložení hrdinů nebo filozoficky zobecňují smysl zobrazených lidských osudů. Předchozí hru připomíná *Periferie* i ideově — jistým smířlivectvím v pohledu na sociální skutečnost, ovlivněným pragmatistickým pojetím reality; toto východisko však téměř mizí za patetickou monumentalizací mravní opravdovosti lidí z okraje společnosti.

Langer směřuje v *Periferii* k morálním otázkám života, jež si pak klade i ve své následující dramatické tvorbě a mezi nimiž zaujímá přední místo vina, svědomí, oběť a lidská potřeba spravedlnosti. Zřejmě inspirován Dostojevského *Zločinem a trestem*, pojímá Langer spravedlnost jako milost, jež je člověku dána jako absolutní životní princip a metafyzické toužení, jako zlidšťující síla, vedoucí k smíru a mravnímu vykoupení. Celý příběh, jehož motivace těží svůj komediální účinek velmi rafinovaně z groteskně paradoxních situací dramatického děje (vrah opětovně vyhledává situace, aby se prozradil, ale stále platí za nevinného), se však pro autora typicky opírá o dramaticky životnou postavu, v níž se autentičnost pražského předměstí slučuje s poetizací přirozeného nadání, spontánní nelomenosti citů a velkých vášní chudého člověka. Langer se tu dostal k tragickému a zároveň hluboce básnickému vidění *periferie* i „duše“ člověka z okraje společnosti, velmi blízkému soudobým tendencím ve francouzské próze (například obrazu Montmartru u F. Carca); povznesl se k němu zejména pojetím lásky a oběti, které jsou „propůjčeny i bytostem nejubožejším“.

Umělecké zkušenosti těchto dvou her se v různých konfrontacích vracejí i v další autorově tvorbě. Ve dvacátých letech rozvedl Langer jejich tematický základ ve dvou veseloherních variantách. V satirické komedii *Grandhotel Nevada* (v., p. 1927) převzal motiv chudého člověka plného životní energie, jenž léčí znavené a duševně vyčerpané typy bohatých, v dramatické humoresce *Obrácení Ferdyše Pištory* (v., p. 1929) znovu předvedl groteskní situaci provinilého člověka, v jehož přečin se nevěří. Také titulní postava okouzlujícího předměstského furianta a rytířského zlodějíčka byla — podle slov samotného Langra — záměrným veseloherním pandánem k Francimu z *Periferie* s jakýmsi „dotažením“ druhé půlky jeho charakteru.

Zaujetí pro prostého člověka jako nositele životních hodnot charakterizovala i dramata prozaika JOSEFA KOPTY. Zřetel k všední skutečnosti života obyčejných lidí ho vedl už ve hrách o legionářích — v protikladu k oficiální linii — k postižení paradoxnosti situace, v níž se ocitly masy prostých vojáků za bojů se Sověty (*Revoluce*, v., p. 1925; *Jejich lidská tvář*, 1927). Lidová komedie *Nejkrásnější boty na světě* (v. 1927, p. 1926) byla pak založena na oslavě charakterové síly a hrdosti prostého řemeslníka; jeho poctivost, dovednost a zaujetí prací, které nakonec morálně přemohou bezduchou a neosobní velkovýrobu kapitalistického podnikání, jsou tu představeny jako velká a aktivní společenská jistota.

POETISMUS V DRAMATU A JEHO VLIV

Ve druhé polovině dvacátých let ustoupila umělecky do pozadí dramatika spjatá s oficiálním divadlem. Vytvořil se nepoměr mezi určitou tvůrčí stagnací autorů velkých scén a mezi experimentálním úsilím v té oblasti dramatu, v níž poválečná avantgardní generace už přešla od programových manifestů k vlastní tvorbě. V protioficiálním divadle, v němž doposud představovaly hybnou sílu pokusy o dramatické formy proletářské literatury, se v nové vývojové etapě do popředí dostalo úsilí umělecké avantgardy vytvořit i v oblasti dramatu poetický obraz světa proměněného aktivitou lidových mas. Tendence k novému, svou podstatou básnickému drama-

tickému textu se prosazovala v souvislosti s rozvojem malých pokusných scén, vedených silnými režisérskými osobnostmi; přední místo mezi těmito divadélky zaujalo Osvobozené divadlo, spjaté s postavami teoretika a režiséra Jindřicha Honzla a herecké a autorské dvojice Voskovce a Wericha, divadlo Dada s režisérem Jiřím Frejkou a do jisté míry i Umělecké studio Vladimíra Gamzy. Dramatické texty, které tyto scény uváděly, vznikaly jako součást jejich jevištního experimentování, často uvnitř uměleckých kolektivů těchto divadel. Nejlepší z nich jsou přímo inspirovány programem básnického poetismu a spjatý s režisérskou aktivitou divadelní sekce Devětsilu, jejímž teoretickým duchem byl Jindřich Honzl.

Východiskem představ o nové dramatickosti se staly — ve shodě s jejím spřízněním s básnickým poetismem — lyrismus a komediální hravost. Lyričnost avantgardních dramatických textů byla ovšem odlišná od podoby českého lyrizujícího dramatu realizované úspěšně v komediích Fráni Šrámka. U autorů poválečné avantgardy pomáhá lyrismus jako podstatná významová rovina vytvářet fantazijní obraz světa, jehož zázračnost, krása a opojnost je vědomě stavěna proti šedé a chudé realitě; v jejich dramatických pokusech se stal adekvátním výrazem poetizace revoluční naděje, výrazem poetického ideálu, který se staví proti neuspokojivé skutečnosti a který je přenášen do budoucna, do obrazu krás budoucí lidské existence. Pro tento posun dramatického vyjádření revolučnosti jsou typické zejména lyrické scény V. Nezvala (například Depeše na kolečkách), tvořící součást jeho básnických sbírek; rozvíjejí metaforický obraz netušených půvabů života, jež prostým lidem přinese revoluce. Zázračnost proměn skutečnosti tu splývala s přesvědčením o nutnosti změny a s principiálním zaujetím pro ni. Lyrická poloha tak splývala s novým vztahem k realitě, vyjádření názorového postoje se ztotožňovalo s celkovou poetičností pohledu na svět a nebylo dáno jako idea díla. Šlo spíš o lyričnost obecných, typicky lidských emocí provázejících přitakání revoluční perspektivě života.

Takto pojatý lyrismus předurčil podobu dramatických pokusů české avantgardy dvacátých let. Dály se ve znamení programového popření dosavadních divadelních konvencí — ať šlo o realistickou drobnokresbu, symbolistickou stylizaci nebo expresionistické gesto — pod heslem osvobozené fantazie a uvolnění básnivosti jevištního vyjádření. Vyzývavé proklamace tohoto postoje měly zesměšnit především iluzivnost tradičního dramatu. Důraz na volné rozvíjení fantazie — zejména metaforické, resp. synekdochické a metonymické prvky v dramatickém textu i v jeho jevištní realizaci — směřoval k rozšíření výrazových možností, konkrétně způsobů, jak navodit pocity bezprostředního, nedeformovaného a optimistického vztahu člověka k obklopujícímu jej světu. Docházelo k vědomému rozvinutí programu devětsilské generace a básnického poetismu v oblasti dramatu a divadla, k vyzkoušení nosnosti moderní slovesné i výtvarné metaforičnosti v divadelním projevu. Inscenace Jindřicha Honzla, jejichž podstatnou částí byly realizace textů českých poetistů, vytvořily v dramatické kultuře objevy a hodnoty obdobné hlavním lyrickým sbírkám Nezvalovým a Seifertovým. I v oblasti dramatického textu a divadla se stává příznačným výrazovým prostředkem metafora; v základu této metaforizace přitom tkví úsilí „osvobodit divadlo“, to znamená zbavit je konvencí, jimiž je zavalil dosavadní vývoj, a tím též obnovit jeho nespoutanou divadelnost a komediální charakter. Odstranit nudu z jeviště — jak bylo vedoucím heslem Honzlovým — znamenalo i obnovit společenskou účinnost divadla na základě prostředků, odpovídajících mentalitě a citovosti člověka moderní doby. V oblasti vlastního textu se tato orientace odrazila jednak v proměně pojetí ústředního dramatického konfliktu a v uvolnění jeho dominantního postavení, jednak v radikálním omezení psychologického prokreslování postav: obojí umožnilo vtisknout hře pečť volného básnického pojetí, ponechávajícího velké možnosti režijnímu a hereckému dotvoření ve směru lyrického kouzla či groteskní komiky.

Proměněná podoba konfliktu i dramatické postavy, která je patrná ve volných poetických textech určených k jevištnímu provozování, jakými byly scény, libreta, scénáře a vaudevilly V. Nezvala, A. Hoffmeistera nebo K. Schulze, se týká i dramatických děl souvisejících s ortodoxním programem poetismu jen zcela volně, například dvou celovečerních her VLADISLAVA VANČURY, které jednotu děje i ústřední konflikt dramatických postav zachovávají. Filozofující komedie *Učitel a žák* (v., p. 1927) a *Nemocná dívka* (v., p. 1928) se přitom

staly — v Honzlově inscenaci Osvobozeného divadla — jakousi syntézou a dovršením dramaturgických snah Devětsilu. Vančurovo dramatické dílo dvacátých let bylo — podle slov Honzlových — výsledkem úsilí o obnovení divadla básníkem, o vybudování divadelního umění na půdorysu moderní básně. Tímto východiskem souzněla Vančurova dramata s dominantním postavením lyriky v poetismu, zároveň však zřetelně souvisela i se širším směřováním k dramatické básni, které poznamenalo poválečnou tvorbu od her bratří Čapků přes Šaldovy Zástupy a stylově různorodé pokusy Jana Bartoše až k Nezvalovi. Vančura obnovil drama jako báseň už převedením scénického dialogu do oblasti obecně lidských témat. Filozoficky vyhraněným konfliktem v základu obou her — střetnutí pasivity a činu, zbabělosti a tvůrčí odvahy — se tak Vančura vlastně přiklonil k typu dramatického básnictví předznamenáno antickou tragédií: jeho téma se dostává do roviny sporu dvou životních principů — touhy po vzpouře a schopnosti činu s pohodlnickou rezignací a životní průměrností. Tato podoba konfliktu pak předurčuje básnickou stylizaci výpovědi, oslabující individuálně psychologickou motivaci jednání postav. Dobová a generační reakce proti psychologismu se tu realizovala vytvořením scénických postav jako zástupných nositelů základních životních postojů: jejich dialogy pak přerůstají v jakási básnická podobenství o kráse revolty a o opojnosti touhy po dobrodružství (v Učiteli a žáků), o hodnotě odvahy k novátorskému činu a k radikálnímu řešení, jež neuhýbá před těžkostmi (v Nemocné dívce).

Mezi texty spjatými s básnickým poetismem představuje Vančurovo tihnutí k oproštěnému řádu zvláštní linii avantgardní tvorby, která jinak směřuje spíše k zdívalňování poetistické hravosti, přenášejíc do oblasti dramatických a divadelních prostředků poetistickou slovní hříčku a básnickou metaforu, založenou na asociativním objevování překvapivých souvislostí věcí. V nejlepší své podobě se tato tendence k nezávazné poetičnosti a hře básnické fantazie projevuje v malých útvech — ve výstupech a scénách, které psali a v časopisech Devětsilu zveřejňovali KAREL SCHULZ, JIŘÍ VOSKOVEC, ADOLF HOFFMEISTER a další. Zejména jednoaktové hry posledního z nich představovaly přímo ztělesnění programu fantazijní hříčky (*Park*); sklon k intelektuálnímu žertu a k dadaistické grotesce situací a postav přivedl Hoffmeistera v průběhu dvacátých let od těchto poetistických scének k celovečerní komedii (*Nevěsta*, v., p. 1927), která spojuje odpoutanou hru vtípu a fantazie s revolujícím společenským zacílením v groteskním zesměšnění zamerikanizovaného světa.

V oblasti pokusů převést do dramatických forem poetistickou hravost nabývá nových podob jev, který se výrazně uplatnil už v údobí proletářského divadla, totiž uvolnění vazby scénického díla na tradiční dramatický text a poznání, že drama nemusí být jediným možným základem divadelní tvorby. Poetismus navazoval na tradici takových dramatických útvarů, jež jsou pouze libretem, rámcovým podkladem, na němž se může volně uplatňovat fantazie. Ve shodě s lyrizujícím charakterem tohoto trendu se začíná v roli dramatického textu uplatňovat sama poezie: do popředí se dostávají drobné útvary, například lyrizující libreta k pantomimě, scénické provedení básní, malé scénky založené na poetickém nápadu aj. Vznikají lyrická libreta VÍTĚZSLAVA NEZVALA (*Pan Fagot a Flétna*) a jeho lyrické vaudevilly (*Psaní vojákově*, *Coctaily*, *Vězeň*), jež byly prováděny na takzvaných scénických večerech poezie v Osvobozeném divadle.

Hranice dramatických útvarů se vedle nově vznikajících lyrických scénářů a scének rozšiřovaly i voicebandovými úpravami poezie. Recitace spojující projev sboru a sólového hlasu se uplatňovala už v pokusech o proletářské divadlo z počátku dvacátých let. Podněty Honzlova Dědrasboru rozvinul dvojím směrem E. F. BURIAN (1904–1959) jednak využitím hudebních — rytmických a melodických — hodnot lidského hlasu, jednak sblížením recitace sborového tělesa s divadlem a jejich vzájemným propojením. Voiceband byl použit jako složka divadelního představení v úloze chóru, jenž dramatickou předlohu nově lyrizoval a vyjadřoval básnický podtext hry. Na sklonku dvacátých let došlo až k osamostatnění voicebandu v původním celovečerním dramatickém textu, jímž byla pohádková parodie *Kocour Felix v Čechách* od VÁCLAVA LACINY, provozovaná Burianovým tělesem v rámci Moderního studia Jiřího Frejky. Vlastním repertoárem však dále zůstávaly adaptace básnických textů, zejména klasických (*Křest svatého Vladimíra*, *Máj*, *Píseň písní*). V Burianově

interpretaci směřoval přednes nescénovaných lyrických a epických básní k maximálnímu zdivadelnění samotného slova a stal se výchozím bodem koncepce syntetizujícího básnického divadla, uskutečněného později na jevišti D 34.

Druhým pólem avantgardního divadla bylo uvolnění komediálnosti, odpoutání scénického projevu od literárnosti ve starém slova smyslu a směřování k „čistě“ divadelnosti. Tato tendence se realizovala v scénické improvizaci, volně sestavené revui, kabaretním pásmu, útvarech ponechávajících průchod uplatnění komediantské tvořivosti.

Všechny tyto nové formy, projevující se v avantgardním divadle dvacátých let, nebyly jen okamžitými pokusy, které si vynutila dočasná nadvláda lyrické poezie a které načas suplovaly nedostatek vlastního dramatu. Staly se objevem trvalé platnosti, novým vývojovým stupněm moderní dramaturgie. Situace, kdy se sama lyrická poezie konkretizuje jako divadelní libreto, stejně jako rozšíření hranic dramatického textu vůbec, se od té doby v moderním divadle uplatňuje trvale.

Nová estetická koncepce, nebývale obohacující oblast dramatického textu, ovlivňuje i proměnu některých starších dramatických forem. Zejména revue byla zasažena výboji poetistického divadla a nabyta tak v prostoru dramatické literatury nového významu. Tato populární forma zábavního divadla, na počátku dvacátých let většinou orientovaná k maloměstáckému vkusu — zejména konzervativnímu patriotismu a banální erotice — se v rukou levé avantgardy proměnila. Od výpravné podívané, k níž tihla na arénách scénách, se na pokusných avantgardních scénkách stala útvarem slučujícím lyrické divadlo metaforické básnivosti s bujnou situační komikou. Tato renesance revue se uskutečnila zejména ve dvou malých pražských divadlech. V divadélku Dada, v jehož čele stál režisér Jiří Frejka, vznikala volně sestavovaná revuální pásma (*Visací stůl č. 1, 2 a další, Bim-bam-revue, Gaučo a Kráva, Doña Kichotka*), složená z výstupů a scének několika autorů (vedle VÁCLAVA LACINY se na nich podílel zejména tehdejší herec divadla JOSEF TROJAN). Měla podobu volného kabaretního projevu, který odmítal bezprostřední společenskou angažovanost a akcentoval složku nezávazné hravosti a burleskního humoru. V scénické realizaci se uplatňoval — podobně jako později v Osvobozeném — prvek improvizovaného dialogu, vytvářeného zde zejména komickou dvojicí bratří Josefa a Emany Trojanových.

Ještě významnější pro další vývoj volného žánru revue byla od počátku umělecká iniciativa klaunského dua JIŘÍHO VOSKOVCE (1905–1981) a JANA WERICHA (1905–1980); brzy po debutu nalezla působiště v Honzlově Osvobozeném divadle. Už v první revui, kterou tato dvojice tehdejších vysokoškolských studentů uvedla v roce 1927 (*Vest Pocket Revue*), došlo k syntéze scénického pásma, dadaistického slovního humoru, poetického veselí a scénické improvizace. Voskovec a Werich usilovali o restauraci žánru, který zbavili aparátu velké výpravné podívané a změnili ve „vest pocket“, tj. kapesní malou revui předpokládající nepatrné jevištní prostředky. Jejich cílem bylo zmocnit se uvolněné jevištní formy a nalézt pro ni obsahový materiál, jímž by se osamostatnila jak od tradice čistého varieté a music hallů, tak od tradičního divadla.

Revuální forma Voskovcových a Werichových počátků předpokládala takovou minimální dějovou nit, která by umožňovala volný proud obrazů, pestrý sled prostředí i vkládání relativně samostatných, většinou parodických scén. Ve *Vest Pocket Revui* to byla honička postav kolem světa; v tomto rámci se pak uplatnila řada satirických a parodických skečů (fotografování Hradčan, setkání s americkým Čechem, operní parodie atd.). Forma malé revue s maximálně uvolněným dějem se opakovala i v druhém pokusu Osvobozených *Smoking Revue* (v., p. 1928). V dalších hrách V+W dospělo schéma volného dějového rámce s včleněnými scénami a výjevy nejružnějšího charakteru k určitému anarchistickému chaosu (*Kostky jsou vrženy*, p. 1929); autoři se proto pokusili nahradit půdorys revue orientací na děj se složitou zápletkou detektivního nebo fraškově situačního charakteru. Tato dějová schémata, která ovšem parodují, jim poskytovala bohaté možnosti komediálních situací, honiček, převleků a překvapivých obrátů (... *si pořádně zařadit*, v. 1957, p. 1928, *Gorila ex machina* čili *Leon Clifton neboli Tajemství Cliftonova kladívka*, v. 1929, p. 1928, *Ličení se odročuje*, v., p. 1929, *Fata morgana*, p. 1929).

Způsob rozvádění dramatického děje — například pronásledování spisovatele zuřivým fotografem ve Vest Pocket Revui — dával od počátku možnost herecké improvizaci klaunského páru, jež se stala nejpodstatnějším rysem her Osvobozeného divadla. Ústřední komická dvojice „kolegů“ byla jednak nositelem dramatické akce, jednak prostředníkem mezi jevištěm a hledištěm, a to zejména v improvizovaných mezihrách. Svůj komický typ odvodili V+W z dobové americké filmové grotesky, šťastně ho však od počátku vybavili domácími rysy. Patřily k nim lidová pražská prostořekost a studentský slang, zejména však intelektuální slovní vtip, který tu působil jako aplikovaná poetistická slovní hříčka. Proti starému typu situační a charakterové komiky kotvily dialogy i písně Voskovce a Wericha v komice akcentující nezávazné pohrávání se slovy a zároveň schopné odhalovat jazykovou konvenci a frázi jako projev ustrnulého, zdegenerovaného způsobu myšlení. Nezávazná, bezprostřední studentská zábava, strhující současníky svou svěžestí a nefalšovanou mladostí, která se teoreticky distancovala od jakékoliv politické angažovanosti na divadle, byla ve skutečnosti neobyčejně aktuální. V podobě studentské švandy a slovní komiky zesměšňovala nejen liberální míchanci vědomostí, jež si student odnášel ze střední školy, ale i lidskou hloupost, omezené vlastenectví a sentimentalitu, snobskou tupost a neživotnou pózu v umění i v životě. Proto se také pásma jiskrného humoru, vtipu a střídajících se nápadů mohla v dalším vývoji Osvobozeného divadla zcela logicky změnit ve hry s politicky hlubokým pohledem na postavení člověka v současné společnosti.

Experimentální snahy levé avantgardy v oblasti divadla i samotného dramatického textu strhovaly svou uměleckou silou i některé starší autory, kteří v druhé polovině dvacátých let napsali několik pozoruhodných her, a to ve zřejmé souvislosti s tendencemi poetické divadelnosti. Pod jejich vlivem našel po letech uměleckého tápání svou cestu zejména JIŘÍ MAHEN, který záměrně opustil zkušenosti své dosavadní dramatické metody, aby se zcela ztotožnil s avantgardním popřením psychologismu a přitakal i programové frazeologii antiiluzivního divadla. V souboru jeho šesti dramatických libret *Husa na provázku* (1925) se stal v duchu poetického divadla Devětsilu dramatický text, v němž se poetistický lyrismus slučuje s klaunskou groteskou, podkladem k básnění na experimentální scéně. Proti tomuto maximálnímu příklonu k dramatické estetice raného poetismu znamenala pohádková komedie *Nasredin* (v. 1930, p. 1928), tematicky těžící z orientálních zkazek, už jakousi syntézu pojetí divadla jako odpoutaného veselí s kresbou dramatických charakterů a s úsměvně vyrovnanou moudrostí životní zralosti.

K podobné obrodě dramatické estetiky došel v souvislosti s poetismem i F. X. ŠALDA v komedii *Tažení proti smrti* (v., p. 1926), která rovněž souvisí s úsilím o protipsychologickou orientaci divadla. Šalda postavil svou scénickou meditaci o lidské dlouhověkosti na využití obecných komediálních typů spřízněných s tradicí *commedia dell'arte*; této provenienci je blízký i rys klaunského humoru, který se tu odráží zejména v groteskní kresbě vlastností hlavních postav. Tažení proti smrti se včleňuje do širší atmosféry poetismu a je mu blízké i samou podstatou své ideje — oslavou tvořivé síly, chválou životní odvahy a plného vyžití, připomínající myšlenkové ovzduší her Vančurových. Prostřednictvím svých groteskních postav pseudoučených vědců a pedantů jako by se tu Šalda ztotožňoval s odporem mladých k akademismu, estétství a lživědě i s hedonistickým pojetím poezie jako životního veselí, odrážejícím se v nevázaném humoru hry.