
DRAMA

Společenské změny kritického údobí třicátých let byly tak závažné, že se projevovaly nejen v nových námětech a všeobecném příklonu dramatické literatury k současné životní problematice, nýbrž také a především v nové stylové interpretaci skutečnosti a ve změněné úloze dramatické tvorby. Zatímco dramatická literatura dvacátých let zdůrazňovala možnosti intelektuální, emocionální a vůbec civilizační expanze člověka do nových, netušených sfér a nezastírala radost z básnické hry s představami a slovy, je dramatika následujícího desetiletí ve všech svých polohách, od vrcholných projevů až k periferní produkci, prostoupena až úzkostlivou snahou zachytit reálného člověka a reálné předpoklady jeho existence. Přitom jí nešlo o výjimečné typy lidské dokonalosti nebo slabosti, nýbrž o prostého člověka průměrného typu a o jeho soukromé, intimní štěstí. Tyto hodnoty se ukazují v řadě her jako nejcennější majetek a hlavní opora člověka v době společenských nejistot a katastrof, rozrušujících tradiční svazky lidského společenství. Nikdy dříve se v české dramatice neobjevilo tolik postav trpících nezaměstnaností a všelijak zápasících o možnost uplatnit se v životě a najít své osobní štěstí, jako v druhém meziválečném desetiletí, nikdy nevěnovala dramatická literatura tak soustředěnou pozornost průměrnému občanskému typu.

Druhou komponentou dramatiky třicátých let bylo téma protestu a odporu proti nespravedlnostem světa, proti hrůze válečného zabíjení, sociálního útisku i nacionálního rozeštvávání národů. Zesílilo zejména v předválečných letech, ale prostupuje celou dramatiku tohoto údobí jako výrazná hranice, dělící svět soukromého štěstí lidí a nelitostného a nepřejícího, jen výjimečně shovívavého vnějšího světa. Ve vrcholných dílech třicátých let se obě komponenty prolínají a vyvažují. Ve hrách Karla Čapka Bílá nemoc a Matka se svět rodinného soužití a varovný obraz politických a jiných událostí vnějšího světa spojují významovou konfrontací v jeden neobyčejně účinný celek.

V třicátých letech došlo však i k dalším přesunům na poli dramatické literatury. Ve srovnání s dvacátými léty projevil se především nápadný odklon od experimentu, jehož cílem by bylo hledat a ověřovat nové prostředky výrazové, a naopak veliký zájem o drama pro široký okruh publika, které respektuje určité tradiční postupy a snaží se nové objevy sladit se zájmem diváků větších scén. Vlna her a textů poetistických experimentů, zahrnující práce Nezvala, Vančury, Hoffmeistera a začínajících Voskovce a Wericha, opadla na sklonku prvního poválečného decenia a více se nezvedla. Naopak, všichni uvedení autoři psali po roce 1930 se záměrem uplatnit se na velkých scénách před tradičním nebo širokým lidovým publikem. Důvodem byla nejen změněná společenská situace, která přímo volala po hrách s širokým společenským ohlasem, ale také vnitřní logika vývoje české dramatiky, která kázala autorům avantgardy využít nových objevů z předcházejícího experimentování k tvorbě se širokým sociálním ohlasem a dopadem.

Také v třicátých letech se však objevila dramatika s experimentálním zaměřením, soustředěná k průzkumu literárního výraziva surrealismu. Odlišnost od podobných snah deset let starších je patrná na první pohled. Surrealistické pokusy se omezují prakticky jen na dílo jednoho autora, Vítězslava Nezvala, který však psal ve stejné době hry pro velká jeviště; navíc umělecký dosah těchto pokusů byl značně omezený a nepronikl do širších oblastí dramatické literatury. Na rozdíl od poetismu, jehož dramatické a divadelní experimenty byly

počátkem velkého rozmachu české dramatické a divadelní tvorby, zasáhl surrealismus české drama jen dílčími podněty, které navíc ještě na delší čas zlikvidovala okupační cenzura.

Česká dramatická tvorba měla i v tomto desetiletí svůj pozitivní umělecký program, který se odlišoval od toho, co sledovala dříve. Zájem dramatiků o nitro člověka a zejména o spontánní projevy jeho duše projevily se v zklidnění, prohloubení a zpsychologičtění obrazu člověka a jeho jednání. Zdálo se, a někteří teoretikové i dramatikové si to tak vykládali, že se drama vrací k starým osvědčeným formám realismu a psychologické analýzy z konce minulého století, ačkoliv právě na tvorbě největších zjevů české dramatiky těchto let, na díle Čapkovi, Langrovi, Vančurovi, Nezvalovi, ale také na dialozích Voskovce a Wericha, na literárních scénářích E. F. Buriana i u předních zástupců standardní dramatiky bylo zřejmé, že ono zklidnění, zcivilnění či zrealnění dramatické formy znamená nikoliv ústup od výtežků moderního divadla, nýbrž naopak, jejich plné společenské využití v takovém projevu, který přihlíží k vývojovým podmínkám dramatické tvorby vcelku a který chce zasáhnout co největší okruh publika. Tato tendence, zasahující nějak dále každého z významnějších dramatiků, je zřejmá i z aktuálních uměleckých hesel a názvů. Nové tendence, jež se začaly projevovat už dříve, označovaly se jako civilismus, mluvilo se o nové věčnosti, novém realismu a ne náhodou se na prahu třicátých let objevilo i heslo socialistického realismu.

Příklon dramatu k privátní problematice člověka a zájem o jeho spontánní a podvědomé projevy je zvláště zřetelný při srovnání s tím, co sledovala dramatická tvorba v předcházející vývojové etapě. Expresionistické drama, které ostatně v české dramatice není zvláště silně zastoupeno, ukazovalo citovou aktivitu člověka, stupňující se až k extatickým stavům, jako projev lidské zaujatosti pro vnější dění, drama Čapkovy a Langrovy se probíralo relativitou hodnot mravních, politických a vůbec lidských, tedy opět problematikou fiozoficky zobecňující, poetistická dramatika avantgardy mířila k smělé metaforické konfrontaci vzdálených představ a jevů. Drama třicátých let znamená tedy návrat k reálnému obrazu člověka, k těm vztahům, které jedince zařazují do nejbližšího okolí společenského, a těm duševním projevům motivovaným i bezděčným, kterými se člověk projevuje právě v intimním prostředí svého soukromí.

DOZNÍVAJÍCÍ TENDENCE PŘEDVÁLEČNÉ A POVÁLEČNÉ DRAMATIKY

Do třicátých let nezasáhli již přímo dramatikové, které zahrnujeme do okruhu realismu 19. století, ačkoliv jisté principy této tvorby ukázaly se pro dramatiku zcivilnění a zrealnění jako velmi živé. Uplatnili se tu však jednotlivými díly autoři, které bychom mohli v širším smyslu označit jako příslušníky generace let devadesátých a jejichž tvorbu, spadající ponejvíce do předcházejících desetiletí, je možno vymezit názvy impresionismu a symbolismu — s tím ovšem, že mnozí z nich dovedli zachytit i podněty vývoje pozdějšího. Významný představitel českého dramatického impresionismu JIŘÍ MAHEN připojil k rozsáhlému dílu z předcházejících let ještě dvě hry — diptych *Rodina 1933* (v. 1934; *O maminku*, p. 1933, *Vyzkoušení přátelé*, p. 1934) a *Mezi dvěma bouřkami* (v. 1938, p. 1946). V první části dvoudílné hry se prostá a tichá matka, jejíž péči si ostatní členové rodiny zvykli přijímat jako samozřejmost, jednoho dne vzbouří, odejde z rodiny a začne se samostatně žít prací svých rukou. Tím začíná rozpad a zároveň ozdravění rodinného společenství. Všichni pociťují tíhu osamocení a začínou se tedy kolem matky opět seskupovat jako samostatní a hlavně chápající lidé. Hra je namířena proti konvencím rodinného života a mnoha předsudkům, jež panují zejména v oceňování ženské práce. Volné, často jakoby náhodné řazení motivů ve stylu impresionistické dramatiky činí ze hry spíše pásmo událostí bez pevné stavby dějové, navozuje se dojem těkavosti, hravosti, nestálosti, postavy ztrácejí pevné kontury a závěrečný výsledek přichází jako překvapení pro všechny, ne jako důsledek pevnější kompozice autorské. Náladovou hravostí a všeobecností myšlenkové práce odlišoval se ovšem Mahen už podstatně od složitější, dynamičtější a námětově konkrétnější dramatiky třicátých let. Silný

kritický zájem o ozdravení lidských vztahů, tentokrát mezi rodiči a dětmi, projevil Mahen i ve své poslední hře *Mezi dvěma bouřkami*.

Také řada dramatiků, kteří vycházeli ze symbolistické estetiky devadesátých let, se ve třicátých letech odmlčela. Z těch, kteří dále tvořili, je jistě významným autorem JAROSLAV HILBERT, pro něhož, stejně jako pro Mahena i další členy této široké generační skupiny, jsou třicátá léta závěrečným údobím činnosti. Hilbert uvedl na jeviště a vydal v té době hry *Blíženci* (v., p. 1931), *Let královny* (v., p. 1932), *Sestra* (v., p. 1933) a *Michael* (v. 1935, p. 1934), představující zkonvenčenou podobu dramatického typu, který tento svěbytně se projevující ibsenista se smyslem pro zkratkovitě vyjadřování svou Vinou šťastně kdysi vytvořil. Jeho hry z posledního úseku tvorby jsou salonní nebo rodinné komedie, v nichž se jako psychologicky výraznější motiv objeví v *Letu královny* například žena odzbrojující své nepřátele silou ženskosti nebo jako aktuálnější téma konfrontace typu aristokratického a proletářského ve hře *Michael*. Násilnou stylizací jazyka do toporné zkratkovitosti, jen ponenáhu ustupující, i snahou o nepravděpodobné vyhlazování sociálních protikladů se dostávaly Hilbertovy hry do rozporu s převažujícími proudy v dramatickém umění třicátých let. Také ve hrách umělecky méně náročnější RŮŽENY JESENSKÉ už jen doznávaly náladové a v idylické pohodě končící příběhy lásky romanticky zjednodušených typů, jen jednotlivými motivy se pozvedající k ostřejšímu dramatickému napětí, jak o tom svědčí všechny poslední práce autorky — *Deset let a Rajna* (v. 1933, p. 1934), *Zlato* (v. 1936) a *Kouzelný darebák* (v. 1938, p. 1939).

Na počátku třicátých let končila také činnost VIKTORA DYKA vydáním jeho posledních dvou prací. Ve hře *Zapomnětlivý* (1931) opustí mladý vysokoškolák ze zapomnětlivosti milovanou dívku, stejná zapomnětlivost ho vede do nejrůznějších dobrodružství a nakonec až k sebevraždě, ale šťastné shledání a usmíření s milou ho zachrání. Známý dykovský paradox je i tady vyjádřen, i když ne tak pregnantně a vyzývavě jako v jiných jeho hrách. Zapomnětlivost se ukazuje jako něco, co člověku vadí, ale zároveň mu otevírá svět, co je zdrojem poetického pohledu na skutečnost a romantického získávání zážitků. Náznakovost, nedořečenost, ostrá charakteristika postav a myšlenková bystrost jsou i zde příznačnými rysy Dykova individuálního rukopisu. Z pozůstalosti vydaná hra *Kruté dítě* (1933) zcela logicky navazuje na předcházející Dykova dramata demonstrací deziluze mládí, které pro sebe ve svobodném životě hledá příklad hrdinství. Dva malí chlapci, bezohledně odhazující pouta mučivé rodinné péče, jsou zklamáni nestatečností vraha, dopadeného četníky v lesní samotě, a vracejí se pokorně zase domů.

Dříve i později činný dramatik STANISLAV LOM uvedl jen nepublikovanou hru *Námořník Sindibád* (p. 1934), lyrik JAROSLAV KOLMAN CASSIUS připojil ke své prvotině *Jak nás poznamenala* (v. 1926) další hru z vojenského prostředí *Voják z fronty* (v. 1934), několik her s vtíravě erotickými motivy napsal MIROSLAV BEDŘICH BÖHNEL a ve variacích ženské obětavosti a oddanosti pokračuje LILA BUBELOVÁ (1886–1974).

O něco významnějším způsobem se v profilu dramatiky třicátých let uplatnili autoři expresionistického směru, jejichž tvorba vcelku sice vrcholila v poválečném desetiletí, kteří však vydali některé významnější práce i později. V dramatické produkci pokračovali autoři velmi rozdílných individualit. FRANTIŠEK ZAVŘEL přešel od prvních dramát s násilně motivovanou sociální problematikou k příběhům převážně historickým, sloužícím jednostranně oslavě výjimečných jedinců, jejichž genialita se ostře odráží od ubohosti a proradnosti malých lidí. Vydal v té době dramata *Hus* (1935, p. 1936), *Jan Žižka z Trocnova* (v., p. 1935), veselohry *Každý svého nebožtíka* a *Panna* (obě v. 1935, *Panna* p. 1935), cyklus *Heroika* (v. 1937; trojice her s názvy *Kristus*, p. 1937, *Hus*, *Nietzsche*). Nad historickou realitou převažuje ve všech těchto — divadelně nikoliv neúčinných — historických hrách dialog kategorických příkazů a jednostranné proklamace individualistického titánství.

Z široké autorské tvorby, spojené se scénami kabaretů a sólových komiků, se nad řemeslný průměr pozvedla tvorba EMILA ARTURA LONGENA, který i ve třicátých letech pokračoval v pohotové produkci

parodických a ostré satirických komedií a frašek, jako jsou *Delikátní záležitost* (1931), *Vicecísarovna Katynka* (1933), *Štědrý večer v lapáku* (1937), dosvědčujících neochabující autorovu schopnost vytvářet komické situace a typy pomocí ostré groteskní nadsázky. Svou třetí a poslední hru *Vetřelkyně* (v., p. 1933) o muži, jemuž jeho žena při návratu po deseti letech vtipným vysvětlením svého útěku vrátí životní sebevědomí, publikoval v této době k dramatice se jen občas obračející ČESTMÍR JERÁBEK. Do okruhu expresionistické dramatiky řadí se dále jak zásluhou své činnosti dramaturgické, tak i jednotlivými hrami a dramatizacemi FRANTIŠEK GÖTZ. Jeho hra *První rota* (v., p. 1938) pojednává o rotě českých legionářů, kteří se odvážně postavili proti teroru kolčakovců. Už v dvacátých letech upravil pro jeviště Dostojevského *Idiota* a *Běsy*. Ve třicátých letech pokračoval pak v této práci adaptováním Dostojevského *Výrostka* a Balzakovy *Sestřenice Běty* a také zde osvědčil svůj smysl pro ostrou srážku charakterů a vyhraněný konfliktní spor. Několik významných dramatických textů poskytla českému divadlu také spisovatelka JOŽA GÖTZOVÁ (1898–1989), autorka *Nového Mercadeta* (1932), *Marie Antoinetty* (1935), hry *Srdce světa* (1937) a dalších prací, rutinovaně navozujících silné dramatické situace.

Na rozhraní tradiční psychologické hry a moderního zkratkovitého výrazu pohybovala se dramatická práce dalšího divadelníka JANA BORA (1886–1943). Po dvoudílné dramatizaci Dostojevského *Zločinu a trestu* (1928) upravil dále především pro mateřskou scénu Vinohradského divadla Dostojevského *Bratry Karamazovy* (p. 1931) a *Idiota* (p. 1934), Šolochovovu *Rozrušenou zemi* (p. 1935) a Gončarovovu *Strž* (p. 1940) a poskytl tak českému divadlu v době zvýšeného zájmu o tajemný svět lidských pudů a podvědomých projevů texty hlubokého psychologického zázemí.

RELATIVNOST HODNOT OBČANSKÝCH I SOUKROMÝCH

Tvorba autorů, kteří vycházeli umělecky z impresionismu, symbolismu a exprese, ve třicátých letech doznívala a jen výjimečně si vydobyla aktivnější vztah k nové společenské realitě. Hned po skončení první světové války, jednotlivými díly však už dříve, přihlásila se ke slovu další skupina dramatiků, pro něž jsou třicátá léta vrcholem nebo druhou fází jejich uplatnění. Ne dost výstižný název označuje tuto skupinu — opět nejasně oddělenou od jiných proudů — jako pragmatistickou generaci. Ve dvacátých letech se autoři této skupiny soustřeďovali na umělecké zkoumání relativnosti lidských postojů a akcí, v našem desetiletí i oni přenesli pozornost k prostému jedinci, na něhož se zapomíná ve víru historických událostí.

KAREL ČAPEK napsal v druhém meziválečném desetiletí jen dvě hry, jež patří nesporně k tomu nejlepšímu, co kdy vzniklo na poli české dramatické tvorby. Po Adamu Stvořiteli, kde relativistická skepse bratří Čapků dosáhla svého vrcholu, se Karel Čapek jako dramatik na deset let odmlčel a přihlásil se teprve v druhé polovině let třicátých, kdy společensky angažovaná dramatická tvorba nacházela prostřednictvím jeviště opět širokou společenskou rezonanci. Obě jeho hry, *Bílá nemoc* i *Matka*, uvedené nesčetněkrát na mnoha scénách domácích, profesionálních i amatérských i v řadě významných divadel zahraničních a stále se vracející na jeviště, nejsou a ani neměly být jen protifašistickými tendenčními hrami, ačkoliv často, ba nejčastěji byly a jsou takto interpretovány. Čapek v nich dospěl k syntéze svého názorového relativismu s úsilím vytvořit drama humanisticky burcující, nabádavé a varovné. Paradoxy a v dramatickém protisvětle nazírané hodnoty politické, morální i citové objevují se v těchto hrách stejně jako v Čapkových dílech z let dvacátých a dramatik neváhal položit otázku smyslu a účelnosti ani před skutečnost tak jednoznačně zápornou, jako byla pro demokratickou veřejnost třicátých let politická diktatura jedince. Avšak právě z tohoto myšlenkově důsledného pojednání o realitě, z tohoto věcného zkoumání hodnot v protikladu k tomu, co o nich říká takzvané veřejné mínění, vyplývá myšlenková i celkově umělecká účinnost her, opírajících se i o neobyčejně vynalézavý a dokonale v ději rozvedený námět.

V *Bílé nemoci* (v., p. 1937) je ústřední postavou typ politika té doby, diktátor, který chce svůj národ povznést a stmelit pomocí dobyvačného útoku a který je odhodlán vyhlásit válku, i když se mezi lidmi šíří hrůzná pandemie bílé nemoci. Protihráčem diktátorovým je nenápadný, plachý lékař, který zná prostředek proti zhoubné chorobě, nechce jej však předat veřejnosti dříve, než se vlády světa zaváží zachovat věčný mír. Diktátor ponížující nabídku nejdříve odmítne. Když však sám onemocní bílou nemocí, zavolá přece k sobě doktora Galéna, rozhodnut organizovat mírový život se stejnou energií jako dříve válku. Zfanatizovaný dav však lékaře, protestujícího proti oslavám války, na ulici ubije a jeho léky rozšlape.

Čapkův příběh vyznívá ve výrazně demokratické myšlence. Umírá člověk, který mohl přinést lidstvu záchranu. Je udupán davem, který může zanedlouho potřebovat jeho pomoc. Hra má hlubší záměr, vyplývající z její umělecké stavby a naznačený i autorovou předmluvou. Základním námětem je tu konflikt demokracie a diktatury. Nejde však o srážku sil kladných a záporných, nýbrž o složitější, Čapkovým uměleckým názorem motivovaný příběh, v němž se ukazují dvě stránky obou těchto politických principů. Galén je demokrat, ale nemá dost rozhodnosti, není schopen opřít se o kolektivní vůli, je nereálný ve svých představách, není schopen působit na široké vrstvy v politickém smyslu. Maršál naproti tomu je zosobněním vůle, organizátorské energie, rozhodnosti, politické reprezentativnosti, schopnosti ovlivňovat masy, schází mu však smysl pro skutečné potřeby člověka, pro drobnou pozitivní práci, ze které jediné vychází blahobyt a štěstí národů, pro mírovou toleranci zájmů a potřeb jiných států. Tyto dva dialekticky nazírané principy tvoří vrchol celé řady dalších paradoxních situací a tvrzení. Na smrt nemocné zajímá především, jakou nemoc mají, mladá generace se raduje z bílé nemoci, protože konečně najde uplatnění, zbrojařský magnát nemůže zastavit výrobu, třeba by tím zachránil svůj život, maršál vidí ve válce jediný prostředek na ozdravení národa atd. Relativistické stanovisko, které umožňovalo Čapkově odhalovat v zdánlivě komplexní skutečnosti řadu usvědčujících paradoxů, stalo se i v případě *Bílé nemoci* základem pro hru, která více než odsuzovat fašismus chce být výzvou k humanistickému a demokratickému využití všech energií národa. V Čapkově hře hynou nakonec symbolicky představitelé obou principů, obou neužitečně se projevujících sil národní aktivity. Hlavní cíl Čapkovy dramatiky, umělecký průzkum relativnosti zásad demokratické a diktátorské vlády, určoval také volbu vlastních uměleckých prostředků. Utopický námět je podán v reálně se odvíjejícím ději a jazykové prostředky jsou dokonale podřízeny dialogu, v němž se konfrontují myšlenková stanoviska a logicky zdůvodňují závažná státnická a životní rozhodnutí.

Také poslední Čapkova hra *Matka* (v., p. 1938) se vykládá obvykle jako vlastenecký, protifašistický čin Čapkův a také se tak interpretuje na jevišti. Hra tento význam skutečně nese. Ze střetnutí různých pravd a názorů vychází jediná nesporná myšlenka, že spravedlivému obrannému boji nutno obětovat všechno, i život, i nejdražšího člověka. Podobně jako *Bílá nemoc* má však i *Matka* hlubší umělecký smysl, který opět vyplývá z celku hry, z motivace dějové a celkové stavby názorových střetnutí. Nejde jen o to, že matka, jejíž muž a synové postupně položili život v boji za vyšší zájmy společnosti a národa, po dlouhém boji nakonec pošle i nejmladšího chlapce na smrt do spravedlivé války. Celou hrou prochází navíc jako hlavní myšlenková páteř dialog o smyslu života a smrti, o morální hodnotě umírání, o smrti jako jediné cestě čestného jednání. Podobně jako drama pozdějšího existencialismu, jehož počátky ve Francii spadají ostatně do blízké doby okupační, pojednává Čapek o společenské odpovědnosti člověka, o možnosti volby, kterou se tato odpovědnost realizuje, za patetickým gestem obětování života odhaluje malicherné příčiny a za prostou láskou k rodině, ženě, práci velké odhodlání k obětování života.

Obě Čapkovy hry, představující významnou položku v celkové bilanci Čapkovy literární tvorby, jsou důkazem autorovy schopnosti i touhy promluvit k aktuálním otázkám doby ne jednostranně tendenční výzvou, ale využitím možností literárního stylu, který si vytkl za cíl ukazovat rub věcí a proměnlivost hodnot podle podmínek a vztahů, v nichž se tyto hodnoty uplatňují.

Svou samostatnou dramatickou tvorbu a spolupráci s bratrem Karlem na divadelních hrách doplnil v třicátých letech také JOSEF ČAPEK dramatizací jedné své povídky pro děti, která vyšla a byla hrána pod názvem *Dobře to dopadlo aneb Tlustý pradědeček, lupiči a detektivové* (v., p. 1932).

Také pro FRANTIŠKA LANGRA představují třicátá léta druhý vrchol jeho tvorby, nové vzepětí spisovatelské energie. Hra *Andělé mezi námi* (v., p. 1931) odhaluje utajené společenství dobrých duší, lidí nenápadných, skromných a obětavých, kteří mají jedno společné: jsou to andělé na zemi. Tato představa andělské dobroty, objevující se ve všech sociálních vrstvách, jež měla sjednotit lidi přes rozdíly sociální, charakterové i generační, je ovšem málo reálnou vidinou lidského smíru, nicméně rozvedena ve veseloherní pásma obrazů dotýká se věcí a zejména problémů zcela skutečných. Po několika hříčkách loutkových vydal a uvedl Langer další veselohru *Manželství s r. o.* (v., p. 1934), opět s cílem vesele pojednat o věcech až krutě vážných. Mladý manželský pár, jenž se věnuje obchodním spekulacím a jehož život je ohraničen na jedné straně luxusem autem a na druhé vězením pro dlužníky, využívá manželství jako formy ideální obchodní spolupráce a pro citový život si vyhledává zcela nepokrytě mimomanželské partnery. Pomocí jemné ironie konverzační veselohry líčí autor obraz příznačné morálky podnikatelského světa ve světle až nepříjemně sympatickém.

Vrcholným dílem Langrovým z třicátých let jsou hry *Jízdní hlídka* a *Dvaasedmdesátka*. Svým námětem se *Jízdní hlídka* (v., p. 1935) řadí k takzvané literatuře legionářské. Srovnáme-li hru s běžnou literaturou tohoto druhu, vynikne Langrova snaha o objektivní vyličení sporu českých legionářů s představiteli bolševických vojsk. Autor ukončil příběh apoteózou legionářské solidarity, v dialogích dovedl však také účinně konfrontovat burcující ideje bolševiků s abstraktními a neurčitými zásadami bratrství českých vojáků. Langer záměrně pojal své drama jako epizodu z velké historické události, jako střetnutí stanovisek, z něhož vychází vítězně kamarádská solidarita českých vojáků, ale zároveň zůstává bez odpovědi nadhozená rozhodující otázkou o smyslu lidských obětí, procházející jako stálý podtext celým dějem.

Dvaasedmdesátka (v., p. 1937) přivedla Langra opět (po *Periferii*) k velkému námětu čapkovského či pirandellovského typu. Jediný čin — žena zabije nenáviděného muže — je ve hře několikrát rozdílně interpretován, podle toho, kdo příběh líčí a co svým svědectvím sleduje. Vězeňkyně Marta nejprve prozradí pomocí své divadelní hry, že na sebe vzala vinu muže, který ji miloval, a proto zabil jejího nenáviděného manžela. Muž, který zabil, je náhodou mezi vězni. Pokračuje ve hře na skutečnost a ukáže, že zabíjel jen v sebeobraně. Nakonec přítomný herec vyjádří v monologu skutečné vnitřní motivy zabití. Prostý dělník, který se kdysi Marty zastal, nejen se bránil, ale chtěl pomstít také ponížení milované ženy. Smysl trojího dramatického příběhu je v základním poznatku, že i nejautentičtější svědectví o zažité události může zásadně odporovat pravdě a že soud nad člověkem je vždy ohrožen touto relativitou lidského subjektivního výkladu. Langer i v druhé periodě své tvorby zůstal věrný prostředí drobných lidí a všedních lidských zájmů a setrval u dramatu volně skládaného, bez pevné a složité skladby dějové. Šlo mu stále o relace v rovině všedního života všedních lidí, o paradoxy každodennosti a o svět pestrých typů, které už samy svou odlišností vynaznačují relativnost všeho, co člověk mluví a koná.

Ve třicátých letech pokračoval ve své činnosti také EDMOND KONRÁD. Ve svých hrách z poválečné doby vytvořil několik výrazných obrazů rozkládající se rodiny s cílem poukázat na nutnost porozumění, dohody a chápavosti mezi lidmi různého společenského postavení a kulturního založení. Idealistickým altruismem jsou poznamenány i Konrádovy hry ze třicátých let, v nichž expresivně zjednodušené vztahy z doby dřívější vystřídal pozornější ohled na člověka a jeho vnitřní stavy. Komédie *Nahý v trní* (1930) v příběhu jakéhosi dobráka proti své vůli podává důkaz, že dobro se v lidských vztazích nakonec vždy prosadí. O tom, jak autora neustále znepokojovaly palčivé sociální problémy doby, svědčí hra *Čaroděj z Menlo aneb Pokolení prvních věcí* (v., p. 1934 s názvem *Edison*), předvádějící v epické formě zápas vynálezce Edisona s bezohledným kořistnictvím, ohrožujícím nejcennější lidské hodnoty, a upozorňující také na neblahý protiklad překotného technického pokroku a zastaralé organizace společenské. Konečně hra výstižně nazvaná *Kde se žebra*

(v., p. 1937) a nesoucí podtitul *Nenarození* je rutinovaně napsaným příběhem o člověku, který žebrotou ne-smírně zbohatl, chce pomocí peněz ukojit svoji touhu po ovládnutí lidí, ale nakonec se jako dobrý člověk postará o svou dceru, jejího milence a dítě, které se má narodit. Sentimentální motiv nezakrývá dramatikův kritický pohled na svět krize, nezaměstnanosti a nešťastných lidských osudů.

K čapkovské dramatice můžeme přiřadit několik autorů, kteří se dramatické tvorbě věnovali jen na okraji své literární práce, zaměřené převážně k epice. Ve třicátých letech zdramatizoval EMIL VACHEK další svůj román a napsal i některé hry původní s originální tematikou. V *Benedekovi* (v. 1936) zachytil v dramaticky hutném ději tragédii známého rakouského generála, snímajícího hříchy císaře a vládoucí šlechty, v *Peci* (v., p. 1937) vylíčil v tragikomickém ději střetnutí volné lidové morálky ruského venkova s přísnými mravy českého zajatce, podle Petroniovy předlohy sepsal hru *Věrná vdova* (v., p. 1938) o ženě planoucí nezkrotnou milostnou vášní i nad mrtvolou svého muže a konečně názvem *Krev nevolá o pomstu* (dramatizace stejnojmenného románu spolu s Frankem Tetauerem, p. 1935) označil příběh vojáků, kteří si pocit viny za zbytečné zabíjení nesou z války do normálního života. Vachkovy hry ukazují na autora se schopností vykreslit barvitě jednotlivé charaktery a vést je do neobvyklých i paradoxních situací.

Ostatní autoři tohoto okruhu nevytvořili ve třicátých letech hry výjimečné ceny. RUDOLF MEDEK, který měl velký úspěch na oficiálních scénách se svým Plukovníkem Švecem, pokusil se, ovšem zdaleka ne s takovým úspěchem, napsat i hru *Jiří Poděbradský* (v., p. 1934) jako výzvu k národní jednotě a jako jednostrannou oslavu českého národa. JOSEF KOPTA vydal jen málo významnou hru *Zajíc v čepici* (1935).

DRAMA VŠEDNÍCH LIDSKÝCH STAROSTÍ

Vedle dramatiků, jejichž činnost v třicátých letech doznívala a kteří ve vývojovém smyslu patří k slohovým vlnám předcházejících let, uplatnili se tu dále autoři, pro něž druhé meziválečné desetiletí představuje nejdůležitější éru jejich tvořivosti a které bychom tady mohli označit — bez ohledu na jejich věk — jako generaci let třicátých. Řadí se sem především Vilém Werner, Olga Scheinpflugová a Frank Tetauer. V jejich hrách se nejvýrazněji projevuje tendence k standardizaci a konvencionalizaci dramatické tvorby, typická pro toto desetiletí, a zároveň i snaha vyjít vstříc vkusu tradičních a pro široký okruh publika pracujících divadel. Mezi dramatiky, kteří do literárního života nastupovali — s většími či menšími odchylkami — na prahu třicátých let, nenajdeme skutečně jediného, který by na sebe bral riziko experimentu nebo důsledně mířil k projevu nekonvenčnímu a originálnímu. Naopak, projevuje se tu obecná snaha využít nastřádaných zkušeností k psaní her přitažlivých pro široké publikum, her umělecky často málo náročných nebo přímo líbivých, na druhé straně však velmi pohotově reagujících na aktuální pocity širokých vrstev lidí a rutinovaně napsaných. Výhodou tohoto vývoje bylo, že některé výboje dramatiky let dvacátých pronikly do okruhu divadla pro nejširší vrstvy, záporným rysem umělecká i obsahová nivelizace dramatického projevu a podstatné omezení jeho umělecké průbojnosti.

VILÉM WERNER se začal autorsky uplatňovat od poloviny dvacátých let, teprve v dalším desetiletí vynikl však jako jeden z nejpłodnějších a nejoblíbenějších dramatiků. Od obratně psaných salonních konverzačních veseloher, v nichž našel nové variace pro příběh obětavé lásky, zachráněné bohatým příbuzným (*Láska je problém ožehavý*, v., p. 1930), pro duchaplnou proklamaci mužova práva na nevěru (*Právo na hřích*, v., p. 1931) i pro doporučení ženě, aby muži odpouštěla jeho provinění (*Labyrint manželství*, v. 1934), přešel k námětům bližším reálnému životu zejména středních vrstev, s bohatěji prokreslenými typy i s motivy sociálně aktuálními. Zachytil například příběh člověka, který si za ušetřené peníze ve stáru chce užít a nakonec najde smysl posledních let v starosti o jiné (*Medvědí tanec*, v., p. 1934); jinde podal chmurný obraz mladé

generace, zajišťující si místo v životě jen za cenu zrady ideálů morálních i politických (*Lidé na kře*, v., p. 1936). Sociální sentimentalismus a idylismus, který později přivedl autora k smířliveckému přitakání neblahému politickému vývoji, spojuje se v dílech tohoto dramatika se vzácnou schopností zachytit okruh prostých starostí obyčejných lidí, dramaticky předvést rytmus každodennosti a odhalit nejsoukromější lidské trampoty a naděje. To byly jistě důvody, proč Wernerovy hry dosahovaly na jevištích vysokého počtu repríz a proč i pro herce byly příležitostí k vytvoření velmi lidských, citově působících typů.

Vedle Wernera, navazujícího výrazně na tradici realistické žánrové hry a salonní komedie, projevil se mladší FRANK TETAUER (1903–1954) jako dědic některých záměrů čapkovské a později i expresionistické dramatiky. Má sevřenější dialog, výraznější charaktery a dovede navodit i účinné situace paradoxní. Jeho první hra *Evino nedůstojné povolání* (v. 1935, p. 1934) vyúsťuje v názor, že člověk postižený krizí současného světa nesmí se bát riskovat, musí podnikat, hledat vytrvale nějaké uplatnění, které se nakonec přece jenom najde. Individuální podnikavost se doporučuje jako lék na nemoci krize a nezaměstnanosti ostatně i v dalších českých hrách této doby. Vrcholem Tetauerovy snahy o drama společensky angažované a kriticky účinné je jeho *Veřejný nepřítel* (v. 1936, p. 1935) s příběhem vyhoceným proti typu žurnalistického piráta a korupčníka, který si vždycky najde způsob, jak své činy ospravedlnit, zatusovat nebo jak umlčet svědky. Hra se kriticky obrací proti společenskému pořádku, který existenci takových typů dovoluje, ba podporuje.

V dalších hrách z třicátých let se Tetauer pokusil ve formě tradiční konverzační komedie zachytit problémy a paradoxní zvraty moderního života a ukázat na relativnost lidského konání. Omezoval se přitom na okruh tematiky soukromé a nepřinesl — ve srovnání s dramatikou Čapka a Langra — nějaké objevené a výbojnější motivy. Ve hře *Diagnóza* (v. p. 1936) zachytil zápas dvou, respektive tří mužů o jednu ženu. Všichni jsou lidé ušlechtilí, ohleduplní, a přece si ubližují tím nejkrutějším způsobem. Lékař, který vrátil svému příteli zdraví, odvede si jeho ženu, a tak vyvrátí životní štěstí člověka, kterému dříve pomohl. V dramatickém příběhu s názvem *Svět, který stvoříš* (v., p. 1937) chce mladý muž proti chorobám doby, mezi něž vedle zkaženosti jednotlivců zahrnuje i diktátorské režimy, bojovat tím, že výmysly vydává za pravdu a pozoruje pak experimentálně reakce lidí. Tato nebezpečná hra jej málem zahubí. Námět odvážně a zajímavě pojatý vyznívá však v úzce individuální sféře. Konečně ve hře *Milostná mámení* (v., p. 1938) pozná manželstvím unavený spisovatel po nedobrych zkušenostech s jinými ženami, že nejlepším východiskem je návrat k vlastní ženě, k začátku nešťastného příběhu. Tetauer podal několik zajímavých postřehů relativity morální i citové, umělecky se však nedovedl odpoutat od konvenčního typu konverzační komedie, v jejímž rámci se jeho paradoxní situace zplošťují a ztrácejí obsahovou váhu. K dalšímu vrcholu dospělo Tetauerovo drama v pozdějších letech okupace.

U publika velkých scén si získaly oblibu práce známé české herečky OLGY SCHEINPFLUGOVÉ, autorky několika her soustředěných opět k paradoxní situaci s dovedně rozpracovaným dějem a průkazným charakterovým dialogem. Projevuje se v nich čapkovský či spíše langrovský zájem o životní detaily prostého člověka a snaha navodit situace protikladné konvenční životní zkušenosti. K nečekaným, všední logice odporujícím závěrům vedla autorka i své veseloherní příběhy. V *Okénku* (v., p. 1931) se snaží několik nepoctivců využít „okénka“ mladého docenta ve svůj prospěch. Tato intrika však dovede plachého učenice před dívku, k níž by jinak nenašel cestu. V dalších komediích Scheinpflugové ustupoval důvtipný děj a originální nápad idylickému stylizování skutečnosti a její hry vyznívaly jako aktuální výzva k individuální podnikavosti a rvačnosti pro lidi deplané hospodářskou krizí a životními neúspěchy vůbec. Hra *Pan Grünfeld a strašidla* (v., p. 1933) je obrázek osudem potrefených jedinců, kteří se ale vlastním přičiněním, zásluhou dobré nálady a také notné dávky štěstí dostanou zase z nejhoršího. Podobně i komedie případně nazvaná *Houpačka* (v., p. 1934) ukazuje, jak v době krizí, deflací a hospodářské nejistoty se osud lidí „houpá“. Kuchařka v zámožné rodině podědí miliony, vezme si za kuchařku současně zchudlou svou bývalou paní, pak zkrachuje i šťastná dědička a paní s dcerou zase stoupají nahoru. Vynalézavost, podnikavost a přičinlivost jsou vlastností, pomocí nichž

všední hrdinové této dramatiky často překonávají protivenství nelítostných poměrů a přivolávají i šťastnou, vysvobozující náhodu.

Výrazným sklonem k lyrickému a baladickému traktování témat se mezi dramatiky třicátých let a zejména doby následující řadí JOSEF TOMAN. Po *Černém slunci* (v. 1929, p. 1937), kde kresba exotického prostředí nenašla ještě určitější dramatickou formu, napsal ve třicátých letech hru *Svět bez oken* (v., p. 1933) a dále s názvem *Přítelkyně* (v., p. 1936, společně se svou ženou Miroslavou Tomanovou) tragický příběh ženy, doplácující na nezištnost a obětavost svého vztahu k mužům. V baladickém dramatu *Žába na prameni* (v., p. 1938, s Miroslavou Tomanovou) zachytil pak v lyricky uvolněném ději rozpory české vesnice, kam se vrací klid, až když hlavní viník veřejně přizná své hříchy.

Sklonem k baladické a lyricky uvolněné dramatice je Tomanovi velmi blízký ZDENĚK NĚMEČEK, jenž se jako dramatik poprvé objevil už ve dvacátých letech. Hra *Zač lidský život?* (v., p. 1936) líčí poblouznění prostého horníka, který ze smrti své ženy chtěl vytěžit mnoho peněz, zvykl si na blahobytný život, ale nakonec, když se mu sen o bezstarostném životě rázem rozplyne, vrací se opět pokorně ke své práci. Jde tu o zajímavé téma sociální a politické povahy, zpracované však jen po úzké linii individuálního příběhu. Cílem hry se symbolickým názvem *Most* (v., p. 1938) je odsoudit válku, ukázat na její nesmyslnost a nelidskost. V ději vystupuje několik příslušníků sousedních států, kteří by v normálních poměrech žili v přátelství a navazovali i milenecké vztahy, válka však tyto ušlechtilé svazky nemilosrdně ruší. Zjednodušením děje i charakterů soustředil se autor k vytvoření varovné hry, reagující na pocity a obavy lidí v době, kdy byla napsána. Svým humanistickým záměrem se Němečkova práce řadí ke hrám Čapkovým ze stejné doby.

Do třicátých let spadá činnost také dalších dramatiků. Z četných her EMILA SYNKA (1903–1993) připomeňme myšlenkově závažnější *Dvojitá tvář* (1934) pojednávající bez nacionalistického zaujetí, s reálným smyslem pro osud ponižovaného člověka, ovšem také v přemíře debatických dialogů, o Sabinově konfidentství. Jednotlivými hrami se uplatnili dále A. JAROSLAV URBAN, FRANTIŠEK KOŽÍK a VLADIMÍR NEFF.

DRAMATIKA AVANTGARDY

Vztah avantgardy k ostatním oblastem české divadelní kultury se postupně měnil. V době experimentu z dvacátých let stála avantgarda v ostré umělecké i názorové opozici k představitelům takzvaného oficiálního divadla a také její dramatika a vůbec uváděné hry (Nezval, Vančura, Hoffmeister, začínající Voskovec a Werich) byly tehdy projevem soustředěné snahy odlišit se od abstraktně vyzývavého expresionismu a relativistické skepse radostným pohledem na svět moderní civilizace a objevováním nových básnických senzací. Ve třicátých letech se změny v politickém i vůbec sociálním povědomí projeví i ve vztazích základních vývojových proudů českého divadla. Snaha promluvit pomocí dramatického umění k nejširším společenským vrstvám a bránit uměním základní politické vymoženosti demokratické republiky sblížovala umělce obou táborů, a to nejen ve smyslu ideovém, nýbrž v mnoha ohledech i umělecky. Hesla civilismu, nové věčnosti, nového realismu či socialistického realismu označovala všeobecnou tendenci dramatiky k věcnějšímu, psychologicky prohloubenějšímu a básnicky sdělnějšímu pojednání o člověku, který se spolu se svými soukromými záležitostmi stával opět centrem dramatického dění.

Ve třicátých letech pronikaly poetistické principy do širokých oblastí dramatické tvorby a současně se objevovaly nové impulsy vývojové, především ve zdůrazňování pudových a podvědomých složek lidské osobnosti a vůbec lidské spontaneity. Extrémním projevem těchto tendencí bylo surrealistické drama a divadlo.

V třicátých letech pokračovali ve své dramatické tvorbě jak Nezval, tak i Vančura, Hoffmeister a Voskovec s Werichem. Zřejmá ctižádost všech dramatiků z okruhu avantgardy vytvářet díla už ne jen experimentálního

charakteru, nýbrž využívat výsledků předcházejícího vývoje v divadelním projevu pro širší okruh publika, vedla k tomu, že hry těchto autorů uváděly nyní i velké scény, a naopak, že na jevištích avantgardních divadel se objevovala ve větší míře nejrůznější dramatická díla současnosti i klasické minulosti, překračující rámec rigorózní poetistické estetiky. Ve vlastní tvorbě avantgardních autorů projevil se tento vývoj příklonem k dramatu s reálnou kresbou lidské individuality, která je formována určitým dějem a reálnější psychologickou motivací. Nejednou tu můžeme sledovat výrazné napětí mezi reálnou logikou děje a tou volností, která je dána zákony poetistické asociativnosti.

Nejvýraznější individualitou avantgardní dramatiky zůstal i pro třicátá léta VÍTĚZSLAV NEZVAL. Po prvních poetistických textech z dvacátých let, v nichž princip volného plynutí představ a básnických záměrů si podřídil i elementární formu dramatického dialogu, napsal v následujícím desetiletí několik her, mezi nimiž můžeme poměrně snadno rozlišit okruh dramatiky v dobrém smyslu užitkové, aplikující zásady hravé básnivosti na drama tradičních struktur, a několik textů experimentálně zkoumajících dramatickou formu surrealistického zaměření. Do první skupiny patří adaptace Calderónovy předlohy s názvem *Schovávaná na schodech* (v., p. 1931), zápletková hra „dýky a pláště“ s okázalým hájením cti a s hrdinstvím šlechtice, který při hledání a dobývání své lásky riskuje i život. Hra bez laciného happy endu a s básnický bohatým veršem patří k nejcennějším úpravám starých textů v poetistickém duchu. Samostatná práce Nezvalova *Milenci z kiosku* (v., p. 1932) prozradila, že se autor nehodlá vzdát práva na časté a hbité přesuny žánrových poloh, na neohraničenou básnickou imaginaci a na lyrickou ironizaci společenských typů, i když předivo svých duchaplných a hravých dialogů vytváří již na pevnější dějové osnově. Hru možno chápat jako oscilaci mezi lyrickou básní citových zvratů s charakterovým vyprávěním člověka a parodií společenské komedie s nezbytnými atributy intrikánského milovníka, nudného manžela, touhou planoucí ženy a napohled politováníhodného muže, který nakonec vítězí. Divergující básnické motivy sjednocuje v ději postava Heleny, která v touze po hrdinovi prchá od solidního a racionálně střízlivého manžela Lazara, pozná pravou tvář dobrodružného Andrease a nakonec si zamiluje skromného světoběžníka Benjamínka, který se zase proměnil z tčející duše v člověka s touhou po práci a svobodném žití. V jazyce hry působí i napětí mezi částmi veršovanými a prozaickými, mezi pasážemi rýmovanými a bez rýmu, a bohatá obraznost přenáší celý příběh do hravé, lyricky vylehčené polohy. Jde tu bezpochyby o umělecky nejcennější dramatické dílo Nezvalovo z třicátých let.

Také další Nezvalovy práce pro velké jeviště z té doby vznikly jako adaptace starých textů. Zpracování Dumasova románu *Tři mušketyři* (v. 1953, p. 1934) je příkladem jakéhosi užitého básnictví Nezvalova. Svědčí o vznícené básnické imaginaci tvůrce, na druhé straně však signalizuje nebezpečné zplanění verše, rýmovou a veršovou rutinu i opakování jistých básnických klíčů. Básník se rozhodl respektovat dokonce i tradiční stá-tickou dekoraci pro dvanáct obrazů děje.

Na rozdíl od tří zmíněných her z první poloviny třicátých let, jež představují v Nezvalově tvorbě pokračování poetistické linie, jsou v adaptaci Beaumarchaisovy Figarovy svatby, nesoucí název *Nový Figaro* (v. 1962, p. 1936), zřetelné stopy surrealistické poetiky, jejíž podstatu zkoumal Nezval souběžně v lyrice, v próze i ve skladbách dramatických. Známý příběh přenesl do současnosti, hrabě Almachida nutí však své okolí, aby přijalo kostýmy a manýry feudálního světa. Změnil se i základní smysl hry. Panskou morálku poznají postupem děje všechny služebné postavy, nejen Figaro, a děj se odvíjí ne z iniciativy jedince, nýbrž řadou náhod a dobrodružství, založených především na složitém a matoucím převlékání postav. V rozhlase byla v roce 1938 uvedena Nezvalova veršovaná adaptace Calderónovy hry nazvaná *Veselohra s dvojníkem* (v. 1965), pojednávající v hravém stylu o donchuánském svůdníkovi, který doplatí na svou lásku k dvěma ženám najednou.

I ve svých hrách a adaptacích pro tradiční jeviště zůstal Nezval básníkem levicové avantgardy. Společenská síla jeho dramatických prací pramenila ovšem více ze sociálně cítěného lyrismu a stále živých pramenů metaforické obraznosti než z ojedinelých motivů s násilnou proklamací myšlenky — jako je v Mi-

lencích z kiosku rozhodnutí mladé dvojice odjet do Sovětského svazu nebo ve Třech mušketýrech výhrůžka d'Artagnana pánům, že je smete lid. Uzpůsobení poetistické dramatické estetiky pro velké jeviště znamenalo — nejen u Nezvala — rozšíření společenského dosahu her tohoto stylu, na druhé straně se u tohoto velkého básníka projevila konvenční manýra lehce črtaných obrazů a veršů, pouze navěšených na tradičně pojatou kostru děje a zápletky.

Nebezpečí zkonvenčení poetistické dramatiky čelil sám Nezval průzkumem dramatických možností surrealistické poezie. Uváděl do dialogů příběhy snového charakteru, jejichž motivace připomíná volný tok podvědomých představ, a také zde se snažil uplatnit svoje revoluční umělecké hledisko. Prvním výrazně surrealistickým dramatem Nezvalovým je *Strach* (v. 1930, p. 1932). Příběh této hry, odmítnuté oficiálními scénami, sleduje návrat otce k bývalé milence a k dítěti a končí výstřelem pomateného dítěte na otce. Děj se odvíjí jako v horečném snu, objevují se v něm kuriózní typy lidí a dějí se záhadné, těžko pochopitelné věci. *Věštírna delfská* (v. 1924, p. 1935) představuje zajímavý a pro Nezvala ještě z období poetismu příznačný pokus využít snu jako prostředku sociální charakteristiky postav. Kartářka věští budoucnost lidem různého sociálního postavení (ministr, prostá dívka, dělník), a tím se odhaluje společenská propast mezi mocnými tehdejšího světa a proletářem. Nakonec si začnou ponižovaní lidé pomáhat a hra končí tam, „kde se poezie mění v život“, u výzvy k vykořisťovaným lidem, aby sjednotili svoje síly a svou nenávist. V tomto stylu básnických nápodív o tajích podvědomí a pudových záhadách člověka jsou psány i další hry Nezvalovy z třicátých let — *Modrý jelen* (v., p. 1930) a *Zlověstný pták* (v. 1936, p. 1939).

I pro třicátá léta je Nezval nejméně klidným duchem dramatické poezie, v jeho díle se spojila touha promluvit čistými obrazy poetické řeči k širokému okruhu divadelního publika i snaha o průzkum nových vyjadřovacích možností a nových perspektiv vývojových.

Podobně jako Vítězslav Nezval napsal i VLADISLAV VANČURA v třicátých letech hry pro velké scény a pro široký kruh publika. Po experimentálních, básnických náznakových příbězích *Učitel a žák* a *Nemocná dívka* obrátil se k námětům společensky důsažnějším. Hrdinou hry *Alchymista* (v., p. 1932), zcela samostatně zpracované podle anglického dramatika B. Jonsona, je italský učenec na pražském dvoře Rudolfa II., typ renesančního člověka, prostoupeného touhou po vědění i životních požitcích. Proti němu v dramatickém, avšak ponejvíce jen v názorových rozpích se vyvíjejícím ději stojí lidé severské askeze se zoufalou touhou po majetku a po prodloužení života. Plně se tu uplatňuje i Vančův básnický bohatý a duchaplný dialog. Ve hře *Jezero Ukereve* (v. 1935, p. 1936) zachytil pak Vančura v prostém hovorovém dialogu statečný zápas francouzského lékaře, který v těžkých podmínkách afrických tropů, ohrožen intrikami bílých dobrodruhů, podněcovanou nenávistí černochů i nepochopením německé koloniální správy, statečně setrvává při svém zápase se spavou nemocí až do okamžiku, kdy mu v poněkud happyendovém závěru přinese jeho dřívější nepřítel bezpečný lék objevený v Berlíně profesorem Kochem. Vančurova hra názorně demonstruje nebezpečí, jaké vyplývá pro lidstvo z národnostních i rasových predsudků, a ukazuje na užitek ze vzájemné spolupráce lidí, neohlížejících se na národní a rasovou příslušnost. V soukromém vědci, jehož ušlechtilé, všemu lidstvu prospěšné dílo málem zničí intrika a rasová nenávist, naznačil Vančura téma, které zanedlouho s velkým úspěchem zpracoval v *Bílé nemoci* Karel Čapek.

Vančův spisovatelský talent mířil zřetelně více k epice či lyrizované epice než k dramatu. Jeho hry jsou spíše stále se vzněcujícími, velebnou básnickou řečí nasycenými konfrontacemi stanovisek, nemají dostatek dějové proměnlivosti a charakterového rozrůznění postav. Nicméně básnická a myšlenková hodnota dvou dramatických děl Vančurových z druhého meziválečného desetiletí je výjimečná a obě patří k nejcenějším výtvorům české dramatické literatury.

K Nezvalovým adaptacím starých her řadí se i moderní básnická úprava Goldoniho *Kavárničky* (p. 1932), jejímž autorem je třetí významný člen avantgardní skupiny dramatiků ADOLF HOFFMEISTER. Po výlučných poetistických textech z dvacátých let obrátil se i on k dramatické populárnější a zároveň společensky výmluv-

nější, jak to odpovídalo celkovému vývoji avantgardní literatury. Pozdější změna názvu původního textu Goldoniho na *Zpívající Benátky* (v. 1948, p. 1946) vystihuje směr úpravy k divadlu slovního humoru, poetické ironie i bodavé společenské satiry; proti vyostřené morálce lichváře, vychytralého klepaře a podvodníka tu stojí jako kladné typy dvojice mladých milenců a celý děj uplývá v lehkém tónu vtipných dialogů, pointovaných písňovými vložkami. V závěru komedie *Mládí ve hře* (v. 1963), jež byla uvedena divadlem D 35 v roce 1935, opouští proletářská dívka prostředí boháčů, kam ji uvedl její chlapec, protože se nemůže smířit ani s peněžní morálkou, ani s jalovou opozičností mladých lidí této společenské vrstvy. Jde tu opět o básnickou, k určité tezi soustředěnou hru s dialogem výrazně rytmizované prózy, přecházejícím k veršovaným pasážím a písňovým textům, jak to jistě odpovídalo požadavkům režiséra E. F. Buriana. Hoffmeister je také autorem významné aktualizace Aristofanova *Míru*, kterou však cenzura pro její příliš radikalistický obsah nepustila na jeviště, a spolupracoval také s Voskovcem a Werichem na hře *Svět za mřížemi* (v., p. 1933).

Avantgardní divadlo se vyznačovalo tím, že jako dramatického činitele nevyužívalo jen slova a příslušné akce herecké, nýbrž že zdrojem akce se stávalo i světlo, hudba, zvuk, filmový obraz, diaprojekce, nápis, dekorační prvek atd., tedy prvky pro starší divadlo neobvyklé nebo uplatňující se převážně jen staticky. Tím se ovšem měnilo i postavení literární složky v rámci divadelní struktury. Básník přestal být hlavním zákonodárcem divadla a na jeho místo nastoupil režisér, který dramatický text chápal jen jako složku v celku divadelního projevu. Proto také divadelní texty, určené pro potřeby tohoto syntetického divadla, jeví rysy jisté neúplnosti, eliptičnosti, ponechávají záměrně místo takovým akcím a významům, které režisér doplní pomocí jevištních prostředků až při realizaci textu na jevišti. To byl zajisté i důvod, proč mnoho z textů avantgardního divadla nebylo dlouho nebo vůbec publikováno tiskem. Tento názor podporovali i teoretikové avantgardního divadla tím, že prosazovali divadlo osvobozené od literatury. Texty moderního divadla však nesporně mají hodnotu literární a často jen dobové předsudky bránily, aby jejich básnický obsah byl pochopen a náležitě oceněn. Dnes je jisté, že nejvýznamnější literární projevy takzvaného syntetického divadla, totiž revue Voskovce a Wericha a texty pro představení divadla D 34 — D 41, tvoří neodlučitelnou součást vývoje české dramatiky.

JIRÍ VOSKOVEC a JAN WERICH už ve své první Vest Pocket Revui z jara 1927 vytvořili dramatický typ, od něhož se v další práci neodchýlili, který pak jen technicky, umělecky i pokud jde o společenský dosah projevu zdokonalovali v řadě námětových variací. Přivlastnili si formu revue, veselé divadelní hry s řadou dějových akcí, humorných dialogů, písní, tanečních a hudebních čísel i sólových vystoupení komiků, navlečenou na poměrně tenkou nit spojujícího děje. V protikladu k výtvarně vtíravé, banální, lascivní nebo vlastencky bombastické revui vytvořili vkusnou, satiricky útočnou a poeticky nápaditou podívanou z minima prostředků, opírající se především o intelektuálně vytříbený slovní vtip, vybuchující v dialogích moderní klaunské dvojice nejednou přímo v řetězových reakcích, a dále o písňové texty, rozvádějící vtipnou myšlenku v bohaté škále slovních a rýmových asociací a nejednou zabíhající i na pole melancholické lyriky.

Ve třicátých letech vystoupila v revuích do popředí politická satira, prozrazující protifašistické stanovisko obou divadelníků, a jako nový útvar objevily se v textech politické pochodové písně (Proti větru). Základní útvar revue se však neměnil. Politická satiričnost a útočnost byla pro Voskovce a Wericha vždycky záležitostí dialogů, narážek, parodií, písňových textů, méně již jednotlivých dramatických typů a dějových konfliktů. Je to zřejmé hned z revue *Caesar* (v., p. 1932), kde se oba autoři poprvé soustředili k aktuální politické problematice. Jednání odpůrců Caesarových je podáno jako karikatura měšťácké politiky, v níž vládne čachrářství, intrikánsství, pochlebování, milostná pletka, nikoliv však zájem o potřeby lidu. Sám Caesar je příkladem malicherného a přihloupělého člověka na nejdůležitějším místě ve státě. Postavy Bulvy a Papulla, určené pro autorskou dvojici, se stávají — na rozdíl od starších revui Voskovce a Wericha — přes svou nešikovnost a naivnost či spíše díky těmto vlastnostem už v této hře vyjadřovatelem zájmů a přání prostých lidí.

V tomto duchu politické a vůbec společensky provokující satiry a v jasném protidiktátorském a protiválečném zaměření jsou psány i ostatní revue Voskovce a Wericha z třicátých let, mezi nimiž je třeba i jako literárně cenné útvary jmenovat revue *Svět za mřížemi* (v., p. 1933 s A. Hoffmeisterem), *Osel a stín* (v., p. 1933), *Slaměný klobouk* (v., p. 1934), *Kat a blázen* (v., p., 1934), *Balada z hadrů* (v., p. 1935), *Nebe na zemi* (v., p. 1936), *Rub a líc* (v. 1937, p. 1936) a *Těžkou Barboru* (v., p. 1937). Z námětů původních i převzatých dovedli oba autoři vytvářet vždy znovu a v nových variacích hry výrazně individuálního, neopakovatelného stylu, jež i v literární podobě jsou jedním z nejpůvodnějších, intelektuálně nejvytříbenějších a umělecky nejčistších výtvorů poetického básnictví.

Na rozdíl od textů Voskovce a Wericha, jež byly na jevišti doplňovány především hereckými prostředky pohotové improvizace a klaunské komiky, musíme si u scénářů, které pro své inscenace připravoval avantgardní režisér a umělecký vedoucí divadla D 34 EMIL FRANTIŠEK BURIAN, představit onu vysokou míru režiséřské vynalézavosti, jakou se pravidelně vyznačovala jevištní díla tohoto předního hlasatele jevištního syntetismu. Burian právem patří mezi dramatiky meziválečné doby. Jeho úpravy románů, povídek, lyrických skladeb a lidové poezie do dramatického tvaru nebyly jen záležitostí technickou, naopak, najdeme v nich nesporně větší míru ryze autorské tvořivosti než u mnoha takzvaných původních dramatiků. Je třeba jen litovat, že mimo Vojnu ani jeden z textů, připravených E. F. Burianem pro divadlo D v třicátých letech, nebyl normálně vydán tiskem a že do literárního povědomí nemohla lépe proniknout výrazná spisovatelská technika, odkrývající v textu potenciálně dané protiklady mezi známou podobou literárního díla a jeho aktuálním smyslem, mezi námětem a jeho politickou závažností, mezi dialogem a skrytou monologičností a dialogičností, mezi epickým základem a lyrickým obsahem příběhu. Kdyby byly publikovány jen v rukopisech existující Burianovy úpravy textů, jako je dramatizace románu Karla Nového *Chceme žít* (p. 1934), Haškova *Dobrého vojáka Švejka* (p. 1935), Klicperovy hry *Každý něco pro vlast* (p. 1936), Puškinova *Evžena Oněgina* (p. 1937), Shakespearova Hamleta pod názvem *Hamlet III, králevic dánský aneb Být či nebýt čili Trůny dobré na dřevo* (p. 1937), Goethova *Utrpení mladého Werthera* (p. 1938), Benešové novely *Věra Lukášová* (p. 1938) a Dykova *Krysaře* (p. 1940), ukázalo by se, stejně jako je zřejmé z textu po válce vydaného pásma lidové poezie *Vojna* (v. 1955, p. 1935), do jakých účinných protikladů a kontrapunktů dovedl Burian zkomponovat motivy původní látky, jak po zákonech svobodného autorského tvoření z daného námětu vytvářel literární text nové podoby, nového vnitřního napětí a moderního dynamického lyrismu a jak se těmito rysy své literární práce zřetelně odlišil jak od hravé lyriky Nezvalovy, tak od hutné básnivosti Vančurovy, a nakonec od hravé satiričnosti Voskovce, Wericha i Hoffmeistra.

Charakteristikou dramatické tvorby Nezvala, Vančury, Hoffmeistra, Voskovce a Wericha a E. F. Buriana, k nimž bychom měli přiřadit intelektuálně vyspělý a v poetické hříčce nejčastěji se vyžívající dialog loutkových her JOSEFA SKUPY (1892–1957), zakreslili jsme hlavní mezníky avantgardní dramatiky, jejímž smyslem ovšem bylo, a to třeba znovu opakovat, nikoliv ryze literární působení, nýbrž vytvoření textu, který by dále sloužil jako námět a prostředek vlastní práci jevištní.

Vedle dramatiky spojené s okruhem takzvaných oficiálních a tradičních scén a vedle proudu avantgardní dramatické literatury podíleli se na vývoji české dramatiky třicátých let také autoři textů dělnického amatérského divadla. K neaktivnějším patřili EL CAR (vl. jm. Karel Jiráček, 1900–1989), vedoucí takzvané El Carovy party, EMANUEL FAMÍRA (1900–1970), jehož scénáře uváděla vysočanská Proletscéna, a FRANTIŠEK SPITZER (1898–1945). Smyslem tohoto divadla a této dramatiky bylo divadelní agitací a hrami s výraznou ideou upozorňovat na sociální problémy proletariátu a vyjádřit touhu po spravedlivějším uspořádání světa.