

# Od Moráka ke Krůtovi a Kočce na kolejích

České drama konce 50. a počátku 60. let. Kapitola z Dějin české literatury 1945 – 1989

PAVEL JANOUŠEK

## Rezidua budovatelské koncepce dramatu

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

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

Proměny neprobíhaly zcela přímočaře a jednosměrně. Na přelomu desetiletí se objevilo několik pokusů oživit žánry budovatelské dramatiky dílčími inovacemi původní poetiky, které vedly na počátku šedesátých let dokonce k úvahám o dílčí renesanci tohoto žánru a tematiky lidí práce a přerodu člověka ve výrobním procesu. Vedle debutů MIROSLAVA MRÁZE *Myši a hvězdy* (1961, prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, Praha, 30. 11. 1960) a SLAVOJE BLECHY *Tisíc schodů* (1960, prem. Státní divadlo Ostrava, 30. 4. 1960) se tímto směrem ubírala i tvorba starší generace dramatiků, usilujících vyvázat se ze schematických norem a reagovat na měnící se realitu. MILOSLAV STEHLÍK se vrátil k tematice ostravských hutí a hru *O korunu a lásku* (1962, prem. Divadlo československé armády – Vinohrady 9. 11. 1961) pojal jako reportáž o brigádě socialistické práce, jejíž kolektiv prochází řadou pracovních a morálních zkoušek. Touhu po inovaci tu promítl již do podtitulu, označujícího hru jako *Besedu s divákem*, tedy gestem, které mělo naznačit, že toto drama již není pouhý prezentace daného, ale dialogická rozvaha nad problémem. Stejnou funkci tu přitom měla i tematizovaná postava Autora, který děj epicky komentuje a hodnotí. Přímější návaznost na budovatelskou poetiku má hra OLDŘICHA DAŇKA *Máte rádi blázny?* (1962, prem. Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, 12. 1. 1962). Motivickou osu dramatu, situovaného do malé továrny, utvářejí potíže při zavádění nové techniky a nových výrobních metod, její ideové těžiště pak spočívá ve střetu a pozdějším sblížení dvou kladných „bláznů“: zkušeného ředitele-praktika, bránícího se novotám, a mladého „fanfaronského“ inženýra, který při potížích ztrácí energii a bez pomoci ředitele nedokáže své nové záměry realizovat. Společným rysem těchto her je posun od čistě výrobní problematiky k soukromému životu protagonistů a někdy i k hlubšímu prokreslení charakteru postav.

Přechod mezi dramatikou padesátých a konce šedesátých let byl postupný, realizoval se v rámci pokračující aspirace na velké české drama realisticky ztvárňující současnost a v rámci ideologických limitů, navazujících na původní snahy komunistické revoluce. Naprostá většina her má ve své tvarové a významové rovině zakódován střet těchto limitů s životní praxí, která se začínala ideálu vzdalovat. Léta 1958 – 1963 jsou tak obdobím, kdy

před publikum představovala řada dramát, která byla na pozadí dobového paradigmatu současníky vnímána jako výraz kritičtějšího postoje k soudobé společenské situaci.

## Objev všednosti

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

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

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

Vstup všednosti vnášel do jednotlivých her zásadní oslabení ideologického klíče, který dělil postavy podle třídních a politických kritérií. Výchozí šablonovitě vnímání světa se v díle jednotlivých dramatiků sráželo s větší či menší snahou zachytit skutečnou realitu života v socialismu a podat její plastičtější obraz, což vedlo k rozmyšlení ideologických norem. I postavy negativní (respektive příznačně *právě* postavy negativní) přestávaly být jen realizací schématu, a autorům hledajícím motivaci jejich záporných činů jakoby najednou, bezděčně a samy od sebe – alespoň zčásti – oživaly.

O tom, do jaké míry i tento proces byl nejednoduchý, svědčí hra FRANTIŠKA PAVLÍČKA *Černá vlajka* (1958, prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 16.3.1958). Původní záměr dramatika je patrný již z toho, že se k této hře inspiroval novinovou zprávou o záškodníkovi, jehož třaskavina při náhodném výbuchu těžce poranila dítě. Během vlastního psaní se však do významové centra hry posunula postava staré ženy, která marně čeká na návrat syna z exilu a netuší, že je mrtvý a že diversant, kterému ona poskytla útočiště, nese vinu na jeho smrti. Zranění dítěte, které

měla hlídat, ji pak dovede až k rozhodnutí jít se udat. Jakkoli je Pavlíčková hra jako celek tezovitá, autorova snaha o psychologickou motivaci činů vnáší do jednání postav momenty lidskosti. Je přitom paradoxní, že autorova pozdější snaha tento moment ještě umocnit a hru přepracovat tak, aby se vnitřní drama matky emigranta stalo ústředním tématem, vedla k novému posílení schematických a ideologických prvků: z děje zmizel motiv poraněného dítěte a evokace atmosféry pavlačového domu a byl posílen motiv viny vůči nové společnosti (*Labyrint srdce*, 1960, prem. Městské divadlo Příbram 11.11.1959).

## Čechovovská inspirace: Srpnová neděle a Jejich den

Obdobím proměny byly divadelní sezóny 1957 – 58 a 1958 – 59, kdy československými jevišti procházela vlna děl, která byla vnímána jako nástup nového a produktivního typu dramatiky. Tento vpád měl přitom dvojí podobu, realizoval se dvěma vzájemně se prostupujícími cestami, které naznačila již dvojice her Pavla Kohouta úspěšně uvedená na sklonku roku 1957: *Sbohem smutku* a *Taková láska* (viz kap. Drama 1948 – 58). Zatímco první a jednoznačně dominantní cesta směřovala po čechovovském vzoru k evokaci životního pocitu a atmosféry prostředí, k introspekci, která staví na spodním proudu textu, druhá, spíše doplňková, naopak akcentovala problémové rysy přítomnosti a vyhrocovala je ve znepokojivé otázky, kladené dramatikem publiku.

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

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

Postavy a charaktery tak dostávají ambivalentní charakter, který otevírá prostor pro divákovo vlastní hodnocení. To je zřetelné zejména v případě ústřední postavy Moráka,

jehož příjezd do letoviska a postupně odkrývané rozhodnutí ukončit milostný poměr s ženou přítele utvářejí dějovou osu hry. Morák tu reprezentuje typ zatrpklého intelektuála, který vlastní vinou nenašel cestu k nové společnosti a utíká se do vnitřní emigrace. Sám sebe charakterizuje jako rozdvojenou osobnost, která na veřejnosti vystupuje jako „čín-  
ský kulič“, zatímco svou pravou tvář skrývá „za hradbičkou“. Přesto však pro autora není jednoznačně diskvalifikovanou postavou a tvrdé odsudky vůči morálnímu stavu soudobé společnosti, které pronáší, mají ve hře svou platnost. Je to dáno i tím, že Morák zřetelně nese autobiografické rysy a jeho ústy promlouvá dramatik. Srpnovou neděli je možné interpretovat i jako projev Hrubínovy sebereflexe, snahu vyjít z vnitřní izolace kritickým pojmenováním vlastní životní a tvůrčí krize.

Hra vznikala na základě básnickových zkušeností s překladem dramatické balady Manfreda Hausmanna *Lilofee* (1942) a místo Moráka v její první variantě vystupoval Vodník. Lze tak předpokládat, že tato postava nese stopy své původní podoby, ve které její odstup od soudobé společnosti zřejmě nebyl předmětem kritického soudu, nýbrž naopak nýbrž naopak prostředkem, jak takovýto soud nad lidským hemžením vynést.

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

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

Otomar Krejča a Karel Kraus měli na podobu české dramatiky přelomu padesátých a šedesátých let zásadní vliv – ať již jako přímí spolupracovníci jednotlivých autorů, nebo jako následovatelé vhodný vzor. Podíl jejich dramaturgické dílny na konečné podobě díla je výrazný i v případě JOSEFA TOPOLA a jeho hry *Jejich den* (1959, prem. Národní divadlo 4. 10. 1959). S Hrubínem Topolův text spojuje stejný důraz na poetiku všednosti, na podtext a nedoslovenost; obdobná je technika výstavby hry, která je rovněž dějově situovaná do krátkého časového úseku necelých čtyřiaadvaceti hodin a pojatá jako básnický výsek všedního života, pod jehož všednodenní tváří se však skrývají hlubší střety a spory. Analogickou funkcí tu má též motiv slavnosti, navozující emocionální

atmosféru chvíle (tentokrát taneční zábavy a školní akademie). Od sobotní noci, kdy končí taneční zábava, do nedělního večera, kdy z městečka odjíždějí dvě ústřední postavy, se obnažují citové a morální konflikty několika postav různého věku, temperamentu a pohledu na svět. A shodně se Srpnovou nedělí tu vystupuje víceznačná postava vyhaslého umělce, z odstupu glosujícího lidské hemžení.

Jestliže obě hry obsahují motiv střetu stáří se sympatickým a drzým mládím, hra Topolova je hrou jednoznačně generační, jíž dominuje problematika mládí: jeho protestů, vzpour, rozpaků a především vášnivého hledání vlastní cesty a životního poslání. Ztělesňuje je jednak postava mladého klavíristy, který se vzepře otcovu pragmatismu a rozhodne se jít svou cestou a studovat hudbu, jednak postava vojáka, jehož mravní a citová krize (pramenící mj. z nespokojenosti s matčinou volbou nového partnera po smrti otce) zbavuje odvahy k lásce. Proti tomuto zápasu o vlastní místo a vlastní hierarchii hodnot staví Topol typy generace „hotové a zkušené“, zařazené, společensky a politicky konformní. Tam, kde do úst klavíristova otce vkládá slova strachu z umělecké fantazie a z poezie, nabývá tato postava až rozměru karikatury: hloupého odporu nejen proti modernímu umění, ale proti jakékoli tvořivosti. (Generační vyhocení tématu znepokojilo část dobové kritiky, která požadovala jiný, méně konfliktní obraz mládí a jeho vztahu ke společnosti. A to přesto, že autor Jejich dne hledal rovnováhu, která by spojila společenskou kritičnost se zachováním víry v perspektivu socialistické společnosti.)

### **Morální vyhocení problému: Vratislav Blažek**

Cesta k dramatice akcentující konfliktní rysy přítomnosti a vyhrocující je ve znepokojivé otázce otevírala pohádková hra VRATISLAVA BLAŽKA *Třetí přání* (1959). Hra vznikla na základě zakázaného filmu *Tři přání* (r. Ján Kádár, Elmar Klos, výroba 1958, prem. až 1963). Uvedena byla na sklonku stejné sezóny 1957 – 58 jako Srpnová neděle (prem. Městská divadla pražská – Komédie 5. 6. 1958), a během sezóny následující se stala skutečným československým divadelním hitem: hrána byla ve dvou desítkách divadel.

Na rozdíl od dramatiků „čechovovské“ orientace Blažek, dramatik satirického naturu, nesměřoval k vyslovení životního pocitu, navození atmosféry a mnohoznačnosti smyslu dramatické výpovědi, ale naopak k racionálnímu pojmenování a vyhrocení problémů. Překvapivá a nápaditá aktualizace tradičního pohádkového syžetu mu dala možnost nahlédnout přítomnost všedního, každodenního života socialistické společnosti ze satirického odstupu, přímo ji tematizovat a vyhrotit problém do morálního apelu. Hrdina hry uvolní v tramvaji místo kouzelnému dědečkovi, který mu za odměnu slíbí splnit tři přání. Zatímco první dvě promarní na hlouposti, třetím jeho přáním je mít to, co chtějí „milióny lidí“ a co je základní: byt, malé zahraniční auto a plat, „aby to všechno uživil“. Splnění tohoto přání ovšem hrdinu šťastným neučiní. Zatímco jeho pragmatická žena vše bere jako samozřejmost, která ji smiřuje s režimem, hrdinu trápí nepřejícnost ostatních a nutnost lhát, aby své náhlé bohatství věrohodně vysvětlil. Nejvíce je však zasaženo jeho svědomí komunisty: na čí úkor to vlastně je? V třetím dějství jsou pak Petr, jeho rodina a diváci autorem postaveni před klíčové morální dilema: postavit se za přítele propuštěného z práce za kritický politický postoj k systému a za pomoci kouzelného dědečka ho zachránit – ovšem za cenu ztráty získaného majetku a postavení. Konec ponechává autor otevřený; zatímco rodina se nad kouzelným zvonkem rozhoduje, hru uzavírají dědečkova slova: „To jsem sám zvědavěj. Zazvoní-nezazvoní?“

V kontextu dobové dramatické produkce bylo Třetí přání hrou výjimečnou, a to zejména odvážným položením problému hodnotových kritérií; hrou, která již na váhu neklade odpovědnost člověka vůči společnosti, straně, idejím, nýbrž tu nejzákladnější hodnotu: osobní statečnost a lidskou slušnost. Odкрыlo, nakolik „objev“ běžného života obyčejných lidí a jejich běžných tužeb vnášel do dramatiky a společnosti pochyby, hodnotové znejistění a morální rozpaky. Dobové publikum hra pobavila satirickým zpodobením lidských slabostí zbohatlíků, byla však vnímána i jako ostrý kritický výpad, jako atak proti některým charakteristickým rysům soudobého života, zejména pak proti nepravdělivému zacházení s lidmi, kteří se odváží říci nepohodlnou pravdu:

(„Až bude všude na vedoucích místech jenom ten, kdo tam patří, všichni budeme žít jako v ráji...“) a proti běžné praxi obsazovat vedoucí místa „stranickými kádry“. Přesto i tato hra byla významově ambivalentní a vedle roviny kritické obsahovala výrazné stopy dobového myšlení a komunikačních strategií, které jsou o to evidentnější, o co preciznější formulací problému se autor snažil. V danou chvíli mohla být uvedena jen díky tomu, že její ústřední hrdina byl charakterizován jako komunista, pro kterého je malá, všední a soukromá spokojenost individua, které se chce mít dobře a také chce vlastnit, ve své podstatě nepřijatelná, neboť – jak naznačuje kouzelný dědeček zosobňující nadosobní pravdu – lidé by neměli chtít malou spokojenost pro sebe, ale velkou pro všechny „a něco pro to dělat, aby tady byla“. Na což sice Petr sám odpovídá: „Nechodte na mne s ideologií, dědečku... nechtějte mi namluvit, že k velkým cílům se nedá dojít jinak než pěšky“, když však vystřízliví z prvotního poblouznění, poznává, že se mylil.

K příznačným rysům Blažkovy dramatiky (a scenáristiky) patří schopnost využít typických emblémů dobové poetiky a propagandy a zároveň je ironizovat, převracet, přehodnocovat a problematizovat. Výrazně to dokládá následující komedie *Příliš štědrý večer* (rozmn. 1960, prem. Městská divadla pražská – Komedie 9. 6. 1960). Jako ideové těžiště je do centra hry položen generační konflikt, na rozdíl od Hrubína a Topola pojatý jako konflikt jasně vyhocený. Je situována do rodiny dělnického ředitele, který sám sebe ironicky klasifikuje jako kladného hrdinu. Při štědrovečerní večeři se dozvídá, že jeho dcera se musí vdávat, ale i to, že její budoucí manžel (v textu příznačně označovaný jako Dvacetiletý) je pomocným dělníkem a „nemá kladný vztah k lidově demokratickému zřízení“. Ostrá hádka s mladým buřičem, který ví své, otce jako komunistu a budovatele socialismu znejistí a vyžene do noci. V sérii jeho setkání s lidmi, kteří mladíkuv osud poznamenali, jsou před divákem rekonstruovány a také obhajovány příčiny mladíkova šokujícího životního postoje: talentovaný mladík se stal „problémovým“ jen díky své čestnosti, pravdomluvnosti, neschopnosti přijmout byť i malý kompromis a přizpůsobit se společenskému pragmatismu a hlouposti. Toto poznání otce s Dvacetiletým smiřuje a současně silně problematizuje jeho dosavadní jistoty. Zároveň se však pro něj stává i výzvou „k boji za spravedlnost“.

## **Dramatika obhajoby komunistického ideálu před realitou života**

Poetika, kterou přinesly hry Hrubínovy, Topolovy a Blažkovy, se ukázala v následujících letech velmi produktivní a vytvořila dosti pevné hodnotové a syžetové vzorce. Pod jejich vlivem nabyly v soudobé dramatice převahu hry s tematikou revoltujícího mládí, které je příslibem budoucnosti. Jestliže však dramata výše jmenovaných autorů působila na sklonku padesátých let více či méně provokativně a sympatizující publikum

je vnímalo jako díla narušující schéma, produkce jejich souputníků a následovníků již měla většinou od ideologických schémat daleko menší odstup a centrem dramatického dění činila zpravidla konflikty ideologicko-politické povahy.

Většina dramatiků se snažila být velmi aktuální, zachycovat a řešit naléhavé společenské problémy. K tématu výrazně politickému se obrátil LUDVÍK AŠKENAZY ve hře *Host* (1960, prem. s tit. *Noční host* v Divadle Petra Bezruče Ostrava 29. 2. 1960; přeprac. Divadlo československé armády – Vinohrady 14.10.1960). Dějovou, dramatickou osu hry situované do hotelu u mezinárodní silnice tvoří náhodné setkání dvou lidí se zcela odlišnou životní zkušeností. Číšník – komunista a bývalý koncentračník – v ní byl autorem postaven proti hostu: západnímu, respektive sudetskému Němci, za jehož nadutostí a arogancí (danou i provokujícím rozdílem mezi životní úrovní u nás a „tam“) zřetelně prosvítala nacistická minulost. Vzájemná antipatie obou protagonistů přitom postupně přerůstá v přímou srážku dvou odlišných světů, která vyvrcholí v okamžiku, kdy Němcova arogance vyprovokuje číšníka k výstřelu z pistole. Aškenazy tu pracuje s hodnotovým paradoxem: třebaže spontánní, impulsivní střelba na člověka musí být vyšetřena a potrestána, ve skutečnosti jsou střelec a jím personifikovaný společenský řád morálními vítězi nad těmi, kteří mají špatné svědomí.

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

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

Motiv mládí, které si je vědomo svých předností, ale sebekriticky také hranic svých možností, rozvíjí – v konfrontaci s generací otců – hra PAVLA KOHOUTA *Ríkali mi soudruhu* (prem. Divadlo československé armády – Vinohrady 7. 1. 1961). Ústřední postavou „příběhu jednoho pondělí“ je dříve poctivý komunista, kterého přivedl pocit nedocnění až k defraudaci. Když je v den jeho čtyřicátých narozenin (ve hře přesně datovaných: 3. května 1960) prozrazena nejen zpronevěra, ale také jeho manželská nevěra, snaží se tento – slovy Kohouta – „dezertér z boje za komunismus“ vyhnout se za každou cenu trestu a v důsledku své zbabělosti nepřímou zavinit smrt přítele a spolupra-

covníka. Funkci hrdinova morálního protipólu přebírá i vedlejší postava jeho dcery: mladá herečky, která si je vědoma nedostatečnosti svého talentu, a než aby nečestně získala místo v Praze, raději jde do oblastního divadla. (Herecké téma, téma mladých divadelníků těžko sladujících umělecké ambice a zejména společenské ideály s realitou oblastního divadla, dalo vzniknout hře *Dvanáct* (1963, prem.), napsané Kohoutem pro jeden z hereckých ročníků DAMU.)

Někteří autoři se k minulosti obraceli s nadějí, že v ní objeví pevný bod a kritérium, kterým budou moci přeměřit přítomnost. Tak je tomu v „hrubínovské“ komedii MILANA JARIŠE *Šerif se vrací* (1961, prem. Divadlo československé armády – Vinohrady, 23. 1. 1961). Hra využívající koloritu trampingu a trampských písní proti sobě postavila minulost a přítomnost skupiny předválečných komsomolců-trempů, kteří se po pětadvaceti letech opět na víkend sejdou na místě bývalé osady na břehu slapské přehrady. Skupinka je autorem komponována jako společenský vzorek: manželé dělníci, úspěšný lékař, bývalý příručí (dnes vedoucí obchodního domu), montér často pracující v cizině, bývalý bojovník ze španělské i východní fronty (dnes funkcionář). Jejich schůzka se stává demonstrací rozdílných životních postojů, zkouškou charakterů i testem, kdo z nich zůstal věrný bývalým snům a ideálům. V kontrastu k těmto „starým“ do hry vstupují postavy reprezentující nepokojně mládí, zejména pak postava syna bývalého šerifa a uznávaného vzoru celé osady, který zahynul v koncentračním táboře. Mladík jako by byl reinkarnací svého otce, – na rozdíl od otcových zpodobněných vrstevníků – je příslibem, že boj bude pokračovat.

Téma přímé konfrontace přítomnosti s minulostí, srovnání, které je vedeno z pozice „tenkrát to bylo všechno (nepřítel a cíl) jasné, kdežto dnes si socialismus představuje každý jinak“, určilo hru *Pohled do očí* s podtitulem *Včerejškem komplikovaná moralita z dneška* (1961, prem. Státní divadlo Brno 8. 10. 1959). OLDŘICH DANĚK v ní vedle sebe položil pinožení zklamaných a skeptických současníků a život otce jedné z postav, který je zosobněním vysoké morální normy. Řada retrospektiv zpřítomňujících osudy komunisty a revolucionáře, který z předválečné republiky utekl do SSSR, bojoval ve Španělsku a nakonec byl zabit v koncentráku, formulují mravokárnou otázku, zda se vůbec můžeme podívat do očí našim předkům a zda jsme zůstali věrni jejich snu.

Metoda retrospektivy rozrušující realisticko-iluzivní dramatický model je vlastní i hře PAVLA KOHOUTA *Třetí sestra* (roznm. 1960, prem. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého 13. 3. 1960), jež propojuje evokaci všednosti (včetně dílčí motivické inspirace Čechovovými Třemi sestrami) s brechtovskými postupy a songy, autorskými promluvami a s motivem mrtvé matky hovořící s potomky. Ve značně komplikovaném příběhu tří sester hledajících – každá svého – otce nabývalo téma vztahu přítomnost-minulost–budoucnost bezděčně groteskní podoby. V konfrontaci s životním a politickým postojem, který zosobňuje právě její otec, dospívá každá z dívek k poznání a ke správné cestě. Nejstarší ovlivní setkání s dělníkem, se kterým se (navzdory jeho snaze) táhne předválečné provinění vůči KSČ. Prostřední přijde o iluze o otci, předválečném salonním komunistovi, který se v nové době vyvinul v maloměšáka a kariéristu. Nejinspirativnější setkání s otcem pro tu nejmladší a nejproblémovější, neboť její otec je veskrze kladnou postavou. Autor jej vykreslil jako sympatického stranického funkcionáře, napůl Rusa, který bojoval ve válce a jehož vitalitu dokládá i to, že ani při tanci nikdo nepozná, že v ní, stejně jako Meresjev Borise Polevoje, přišel o nohy.) Pod jeho vlivem se dívka vzdává kariéry modelky a odchází na brigádu do chemického kombinátu.

Jako propojení etické problematiky s tematikou mládí, které se zbavuje předsudků a přežitků starších generací a stává se potenciální oporou společenského systému, bylo



v dobovém kontextu vykládáno rovněž drama BOHUMILA BŘEZOVSKÉHO *Nebezpečný věk* (rozmn. 1962, 1963, prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 13. 5. 1961, Divadlo československé armády – Vinohrady 4. 6. 1961), patrně i proto, že tím bylo možné hru vyložit tak, aby byla pro dobovou publicistiku, ale i cenzurní praxi přijatelnější.

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

Závěr Březovského hry je ambivalentní, byl napsán tak, aby umožňoval i takovou interpretaci, která jej v doslovu a metodické příloze knižního vydání hodnotila jako vítězství nového světa nad světem starým, vítězství nad předsudky, falešnými iluzemi, zastaralými a nepravdivými názory a sentimentalitou. Z odstupu času je však evidentní, že pro Březovského nepředstavoval závěr kladné rozřešení problému – repliky, které postavy v jeho rámci pronášejí, jsou prostoupeny silnou ironií, jež problematizuje tradiční emblematický motiv nového života. (Právě ve chvíli, kdy se Olga rozhodne manžela opustit, cituje na své ospravedlnění učebnicovou frázi: „Žijeme v takovém světě, kde život není nikdy ztracen. Člověk může vždycky začít žít plně nový život. V každé situaci má znovu nové možnosti a příležitosti. To je socialismus a komunismus. /.../.“)

Drama tak v osobní i ideové rovině vyústilo do tragicky bezvýchodné situace a jednoznačného morálního odsudku lidského sobectví, který daleko překračuje dobový kontext. Možnost interpretace Březovského textu jako zastírané, nicméně dosti vyhocené polemiky přinejmenším s některými rysy „nové doby“, nám dává i poslední replika hry, kterou příznačně pronáší nejmladší člen rodiny. Typická postava problémového mladíka Honzíka, jenž sice žije stylem zlaté mládeže a bez rozpaků zneužívá postavení svých politicky vzorných a lidsky pokřivených rodičů, nicméně pod touto maskou se skrývá citlivé srdce a schopnost vidět život kolem sebe v jeho reálném rozměru. Jako jediný si proto uvědomuje etický dosah toho, co se v rodině stalo, a vynáší tento verdikt: „Příště pro nás nikdo nehne ani prstem. To byla naše poslední příležitost.“

Možnost takovéto interpretace potvrzuje i Březovského pozdější ironická komedie *Všechny zvony světa* (rozmn. 1967, prem. Divadlo na Vinohradech 16. 6. 1967), postavená na „šrámkovském“ příběhu abiturientského večírku v malém městečku. Setkání po desetiletích demaskuje charakter a kariéry bývalých spolužáků. Výsměšnou shodou okolností se však během něho nepodaří rehabilitovat toho, koho sice všichni mají za vyvrhela třídy, kdo ale jako jediný po celý život kráčet svou poctivou cestou – byť i za cenu častých střetů s nechápající společností.

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

Antiiluzivní postupy a motivy ve hrách Blažkových, Daňkových a Kohoutových (Příliš štědrý večer, Pohled do očí, Třetí sestra), jakož i v té době četných dramatisacích prozaických předloh, naznačují, že dominující koncepce realisticko-analytického dramatu se ve vlastní dramatické tvorbě začala záhy prolínat s vlivem protichůdné koncepce divadla, která

již netrvala na principu iluzivnosti pracující s principem „čtvrté stěny“. Nesmělé a postupně pronikání retrospektivních postupů a dalších způsobů vstupu interního autorského subjektu do dramatického textu (zpřítomnělé „sny a vidiny“, tematizace autora, publika a divadla jako hry, dialogy s mrtvým) posiloval od druhé poloviny 50. let i „objev“ autority Bertolda Brechta a jeho koncepce epického divadla. Brechtovo pojetí bylo na přelomu desetiletí vnímáno jako nová a překvapivě jiná možnost divadla; možnost sice odlišná od koncepce Stanislavského, přesto však – jak tvrdil sám Brecht a jak bylo v divadelní publicistice zdůrazňováno – zcela vlastní ideálu společensky se angažujícího umění.

Snahy o překročení čechovovsko-realistické dramatiky a dramaturgie, spojované zejména s Krejčovým a Krausovým působením v Národním divadle, se ubíraly různými směry a nabývaly rozmanitých podob. Příkladem – a v jedné ze scén dokonce tematizovanou – polemikou s dramatikou psychologických podtextů byla hra LUDVÍKA KUNDERY *Totální kuropeň* (rozmn. 1961, 1962, prem. Státní divadlo Brno 24. 6. 1961). Kundera, opírající se o vlastní prožitek z okupace a totálního nasazení, pojal hru nikoli jako tradiční drama, ale jako „divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzorchestrem“. Jako překladatel a propagátor Brechta použil formy epického pásma o osmnácti kapitolách, prostoupeného jazzovými songy a šansony a využívajícího různých metafor (např. obrovské holínky zastupující nacistickou moc) a zciuzujících efektů, včetně tematizovaného vstupu diváka do hry. Hra nese mnohé rysy, které ji spojují s ostatní dobou dramatickou produkcí. Patří k nim nové pojetí války: proti patosu literatury zachycující hrdinství odboje, staví autor obraz všedního života, snů a také umírání mladých mužů a žen zavlečených za války do Německa. Důraz je položen na polaritu přítomnosti, minulosti a budoucnosti, a to nejen v refrénu závěrečné písně („Budovu budoucnosti postaví řádně jen ten, kdo minulost až na dno zná!“). Hra, která se vrací k událostem a dějům minulým, je zpřítomňována prostředky tematizace doby v níž byla psána, respektive provedena na jevišti; což bylo navíc v první inscenaci zdůrazněno tím, že postavy byly svěřeny starším hercům, kteří prožili válku jako mladí.

Tak vyhraněně brechtovské drama bylo ovšem zpočátku spíše výjimkou, běžnější cestou vyrovnávání se s „čechovovským“ modelem byla jeho transformace pod tlakem tématu a autorovy ideové a literární koncepce. Tak tomu bylo i v případě prvního dramatu MILANA KUNDERY. „Hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi“ *Majitelé klíčů* (1963) byla poprvé uvedena v dubnu 1962, a to nejdříve v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (14. 4.), následně v ostravském Divadle Petra Bezruče (17. 4.), a poté ještě v brněnském Divadle bratří Mrštíků (20. 4.) Autor sám ale považoval za premiéru až uvedení v pražském Národním (Tylově) divadle (29. 4.) a jejím režiséru Otomarovi Krejčovi připsal i knižní vydání hry – jako „tvůrci první inscenace“.

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

Velké dějiny do dramatu vstupují ve chvíli, kdy je stereotyp rodinných nedělních svárů narušen nečekaným příchodem prchající odbojářky, bývalé Jiřího přítelkyně, a kdy

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

Třebaže v době uvedení *Majitelů klíčů* byl jejich autor pro literární veřejnost především básníkem, již samotný nástin děje naznačuje, že – na rozdíl od Hrubína – neusiloval o drama básnické imprese. Vnější „čechovovskou“ formu vědomě modifikoval do zpodobení víceméně modelové situace, vyhocené do provokativního groteskního paradoxu. Současně ji však využil jako možnost přesvědčivě demonstrovat apriorní tezi o neslučitelnosti lidské malosti a velikosti. *Majitelé klíčů* jsou podle autorského záměru „mýtem o lidské malosti, která se dala na pochod a každého, kdo se jí namane do cesty, se snaží uchvátit a uvláčet ve svém strašném boji o nic – a zároveň mýtem o nutné zkáze těchto vojáků malosti, kteří žijíce v sebeklamu, „vidíce pouze do blízka“ – zmírají nakonec vzdychky „nevědouce proč, zaslápnuti botou, o níž ani nevědí, na čí noze byla obuta.“<sup>1</sup> Jestliže tedy ve starší české „čechovovské“ dramatičtě všednost a každodennost působila zčásti jako autentičtější obraz soudobého života, zčásti jako protiváha proti patosu boje a dějin a často také jako problém, který je třeba řešit, u Milana Kundery je terčem zcela zásadního odsudku. Měšťák, na něhož hra provokativně útočí, je optimista a kolektivistický smyslem pro pořádek, který nenávidí individualismus. Je to měšťák krajně současný, a v tomto smyslu nadčasový, schopný přizpůsobit se jakékoli době. Válečné realie pak umožnily autorovi vystavět věrohodné pozadí pro jeho ostrý odsudek.

Při uvedení v Národním divadle Kunderova hra překvapila vybočením z dobového domácího kontextu. Byla s nadšením přijata jako zásadní přínos pro drama nejen české. Zakrátko se ovšem rozhořel spor mezi jejími kritiky (Dušan Pokorný), kteří neakceptovali výchozí body Kunderovy dramatické konstrukce a odmítali Jiřího závěrečné rozhodnutí, a jejími obhájci, kteří se naopak s logikou Kunderovy konstrukce ztotožňovali (Jaroslav Vostrý) a poukazovali na to, že Jiří za dané situace jiné řešení zvolit nemohl. Tyto diskuse se věnovaly především technické a fabulační stránce hry, tj. tomu, jestli Jiří měl či neměl jednat, zda měl či neměl Krůtovy varovat, nebo jak měl autor lépe psychologicky motivovat jeho rozhodnutí. Skutečné pozadí sporu bylo ovšem ideové, úzce svázané s hodnotovými východisky jednotlivých mluvčích, jejichž postoje se odvíjely od odpovědi na základní otázku, zda lze svět lidí vůbec ideologicky dělit na svět malý a svět velký a zda ten, kdo se hlásí k velkému světu, má právo odsuzovat ty malé, případně obětovat jejich životy ve jménu boje za velký cíl.

Směrem k modelové výpovědi posunuje „hrubínovsko-čechovovskou“ dramatickou poetiku také další hra z dramaturgické dílny Krejčí a Krause, drama *JOSEFA TOPOLA Konec masopustu* (1963). Hru, psanou pro Národní divadlo, vpustilo jeho tehdejší vedení (již bez účasti Krejčí) na scénu až v listopadu 1964 (prem. 14. 11.), tedy více než rok poté,

<sup>1</sup> Milan KUNDERA: doslov, in *Majitelé klíčů*, Praha, Orbis 1962, s. 86 – 87, podtrhnul M. K.

co se podařilo prosadit její uvedení v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (prem. 27. 4. 1963, režie Jiří Svoboda a Otomar Krejča) a co prošla řadou dalších divadel. Podíl na zpoždění měly především rozpaky, zda hra „politicky adekvátně zobrazuje naši přítomnost“. Na rozdíl od Kunderovy vědomé konstruovanosti, která jednoznačně přitakává dějinnosti, pokroku a velkým idejím, je Topolův Konec masopustu dramatem záměrně významově otevřeným, které sémanticky využívá ambivalence motivů, symbolů a divadelních postupů, ideově pak dramatem těch malých a zavržených, přes jejichž životy se „dějiny“ valí.

Motivicky a stavebně přitom Topol rovněž vyšel z typické perspektivy tzv. básnických dramát tak, jak je prezentuje například jeho starší hra Jejich den. Převzal i motiv střetu mládí a stáří a milostného míjení, motiv všednosti, koncentrované a zachycené v okamžicích slavnosti a volného času, v tomto případě masopustní veselice. Zdánlivě bezkonfliktní tok jednotlivých scén a dějů postupně odkrývá politické a generační střety, motivace jednání postav, jejich charaktery, vzájemná citová míjení i silné animozity. Tragický rozměr hry autor nechal postupně vykrystalizovat z řady dílčích epizod evokujících atmosféru socializující se vesnice a přibližujících vzájemně proplétající se osudy. Do centra dramatického dění vstupují zejména příslušníci rodiny posledního samostatně hospodařícího sedláka Krále, postavy problémového ale lidsky čistého studenta z Prahy Rafaela a Smrťáka -místního holiče, organizátora a manipulátora, a ovšem také skupina maškar vedená agresivním mladíkem s maskou Husara. Příznačné pro dobovou poetiku je vnímání osudů jednotlivců na pozadí historického času. Času konce epochy, kdy téměř dokončená kolektivizace představuje zlom mezi tím, co bylo, je a bude; mezi novou dobou, která nastupuje a starou dobou, která odumírá. Hra je vybudována na třech základních dějových osách: První sleduje nátlak politických orgánů (stranického tajemníka) a samotných vesničanů na Krále, jako na toho, kdo svým bytostným lpěním na půdě a tradici vybočuje z řady, druhá Rafaelův nevydařený milostný vztah ke Králově dceři Marii, která otčův svět pocítuje jako omezující, a konečně třetí dějovou linkou přináší rej maškar a jejich skrytý záměr zmanipulovat k masopustní veselici bezelstného a mentálně částečně zaostalého Králova syna Jindřicha. V okamžiku, kdy se tyto tři dějové linie prolnou, groteskní souhra náhod postaví proti sobě Jindřicha a Rafaela, který se bez vlastní viny stane jeho vrahem. Závěrečnou scénou, kdy se vyšetřování se ujímá Předseda, který na rozdíl od předpojatého Tajemníka chce zkoumat skutečný podíl všech („ Nevím, kdo z vás má podíl na tý vině...“), je využito náznaku zcizovacího motivu inscenovaného soudu, který jako by se obracel proti vesnickému kolektivu i divákům („Čeho se bojíte? Nikdo tomu nemůže utýct“).

Významový rozměr hry zásadním způsobem umocnilo polyfunkční využití tradice lidových obřadů a lidového divadla, tedy inspirace, kterou Topolovi zřejmě přinesla jeho starší spolupráce s E. F. Burianem. Masopustní zvyky, využití masek a chóru maškar vtisklo hře kolorit lidové slavnosti a vneslo do ní variace na motiv smrti. Skutky postav byly totiž začleněny do periodického času přírodního koloběhu, byly vtaženy k řádu přírody a jarním rituálům, např. rituálu zabíjení starého krále a zrození nového života. Zároveň je však Topolův masopust i karikaturu sebe sama, a to v okamžiku, kdy se proměňuje v pouhý ornamentem a ztrácí vnitřní obsah. I vesničané, převlečení za maškary, jsou lidmi své doby, kolektivem, kterému anonymita masky a masy dává příležitost ke krutě hře s odlišujícím se jedincem.

Konec masopustu je hrou o jedinečném lidském osudu, který není redukovatelný na politickou či ideovou tezi, hrou přerůstající v mnohvrstevnou výpověď o neporozumění

a o tragickém morálním rozkladu, jež plyne z rozchodu člověka s přirozeným řádem. Smrtí Králova syna a dědice se uzavírá nejen masopust, ale i jedna epocha – a jakkoli se autorovi jeví vítězství nové doby jako nevyhnutelné, nevnímá jej jako triumf, ale jako tragédii. Tato tragédie je určena ztrátou autenticity venkova jako protiváhy města, ztrátou životní celistvosti a možnosti navázat nejzákladnější lidské vztahy.

Nejzazší krok na Topolově (a nejen Topolově) cestě za dramatickou výpovědí, která staví na neuchopitelnosti mnohorozměrného života a potížích mezilidské komunikace, představuje jeho následná „hra o třech situacích“ *Kočka na kolejích* (rozmn. 1969, prem. Divadlo Za branou 23. 11. 1965). Drama postrádá děj v běžném slova smyslu. Je pojato jako jediná scéna, která je prostřednictvím několika výstupů skupinky pronásledujících se mladíků rozdělena do tří variujících se situací. Jde vlastně o jednoaktovku, založenou na dialogu dvou milenců (Évi a Vény), kteří se uprostřed noci, strávené v očekávání vlaku na malé železniční zastávce, pokoušejí vyslovit svůj komplikovaný vztah i své životní pocity. Rytmizovaný lyrický dialog je zcela konkrétním, trýznivým rozhovorem dvou jedinečných lidí rozdílného naturelu. Současně ale získává i dimenzi nadosobní, symbolickou a existenciální. O svých postavách a jejich dřívějších osudech dává autor divákovi jen velmi málo informací, tato záměrná nedořečenost, nedourčenost a mnohoznačnost, ba mnohdy až nesrozumitelnost motivací, se stává významovou hodnotou, umocňující působení textu. To dotvrzují i slova, kterými režisér Krejča popsal autorovi své vnímání hry: „Moc se mi to líbí. Asi všemu docela nerozumím, ale vůbec mi to nevadí. Čtu to, jako se poslouchá muzika. Pořád dál. Přece se nebudu vracet kvůli nějakému porozumění. Místy mě to bere za duši, jako by mi to na ní dělalo uzlíky, na nichž to pak všechno drží.“<sup>2</sup>

Dialog byl vystavěn tak, aby jeho „nedourčenost“, nejednoznačnost provokovala adresáta-diváka k domýšlení a tedy ke konfrontaci jeho vnímání skutečnosti s vnímáním a postoji postav. Významová nezřetelnost vtahuje adresáta do dialogu jako do – před ním se rozevírajícího – trýznivého bytí Évi a Vény. Umožňuje mu tak spoluprožít okamžiky lidského setkávání a mýjení. Na zdůraznění této bezprostřednosti se při prvním provedení hry významně podílela i herecká dvojice Tříška – Tomášková. Polarita abstraktního významu a konkrétního činu gradovala v závěru hry, který umožňuje interpretovat scénu, v níž se partneři semknou v oběti a uprostřed kolejí čekají na rychle přijíždějící vlak, jako náznak jejich sebevraždy, ale i jako obecnější, existenciální výraz ohrožené pozice člověka v moderní době.

Topolovou dramatikou české drama čechovovské inspirace vrcholí, a zároveň i překonává samo sebe, nachází cestu k tvarovým výbojům soudobé evropské dramatiky.

janousek@ucl.cas.cz

---

<sup>2</sup> In: Josef Topol a Divadlo za branou. Praha: Čs. spisovatel, 1993, s. 120.

## SUMMARY

The study is a chapter from the *Dejiny české literatury 1945 – 1990* (The history of Czech literature) The main editor of the book is an author of the study. The study is focused on Czech dramatic art from the end of 50<sup>th</sup> and the beginning of 60<sup>th</sup>. It deals especially with that part inspired by literary adviser's and producer's conception of work of Karel Kraus and Otomar Krejčí. It follows effort of the authors to reflect an actual state of the socialist society as it was seem to them in the mirror of first doubts and misgivings. They used drama of Čechov's type and their plays were in opposition to dramatic art of previous constructive epoch. The study begins with reminder an initiative role of František Hrubín and Vratislav Blažek for temporal dramatic art. The first one was known for his poetics of poetic play *Srpnova neděle* (The August Sunday) and latter for his satiric pointedness of moral problems. The author of the study follows development of Hrubín-Čechov model in the play of Josef Topol's *Jejich den* (Their Day) and dramatic attempts and mistakes of followers of Hrubín (Daněk, Jariš, Pavlíček). He is interested in effort of dramatists who wanted to overcome in the means of dramatic art relativisation and crisis of values which were parts of everyday life in socialism. They pointed out to basic axioms of communist belief, to heroic past and happy future they are necessary to be fought for. In the end the author of the study pays attention to several plays they represented a new kind of message – instead of Čechov expression they brought a model expression: Milan Kundera – *Majitele klíčů* (The owners of keys), Josef Topol – *Konec masopustu* (The end of carnival) and *Kočka na kolejích* (A cat on the rails).