

Západočeská univerzita v Plzni

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

PROMĚNY DRAMATU 50. LET

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Petra Luknárová

*Učitelství pro střední školy, kombinace ČJ - Psychologie
léta studia (2011-2013)*

Vedoucí práce: *PaedDr. Staněk Jiří, CSc.*

Plzeň, 24. 6. 2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 24. červen 2013

.....
vlastnoruční podpis

Poděkování

Především bych chtěla poděkovat vedoucímu této diplomové práce, PaedDr. Jiřímu Staňkovi, CSc., za jeho čas, ochotu a užitečné rady.

Také bych chtěla poděkovat své rodině za trpělivost a podporu během mého vysokoškolského studia.

OBSAH

1	ÚVOD.....	1
2	FENOMÉN „50. LÉTA“.....	3
2.1	POLITICKÝ A SPOLEČENSKÝ KONTEXT.....	3
2.2	GENEZE NOREM.....	8
3	DRAMATICKÁ TVORBA 50. LET.....	11
3.1	POČÁTKY 50. LET.....	11
3.1.1	BUDOVAŤELSKÉ DRAMA.....	11
3.1.2	VAŠEK KÁŇA.....	13
3.1.3	JAN DRDA.....	16
3.1.4	KOMPARACE.....	20
3.2	ROZPOMÍNÁNÍ.....	22
3.2.1	MILOSLAV STEHLÍK.....	22
3.2.2	VÁCLAV JELÍNEK.....	27
3.2.3	MILAN JARIŠ.....	31
3.2.4	KOMPARACE.....	35
3.3	DIVADLO JINAK.....	37
3.3.1	PAVEL KOHOUT.....	37
3.3.2	FRANTIŠEK HRUBÍN.....	41
3.3.3	VRATISLAV BLAŽEK.....	45
3.3.4	KOMPARACE.....	50
4	PROMĚNY DRAMATU 50. LET.....	52
5	ZÁVĚR.....	55
6	RESUMÉ.....	57
6.1	RESUMÉ.....	57
6.2	ABSTRACT.....	58
7	SEZNAM LITERATURY.....	59

1 ÚVOD

K napsání této diplomové práce jsem byla motivována osobním zájmem o totalitní režimy, politické zásahy do literatury a také zájmem o divadelní tvorbu. 50. léta jsem si vybrala cíleně, neboť si myslím, že drama této doby učitelé zprostředkovávají žákům velmi zjednodušeně, rozdělují ho pouze na období budovatelských her a období počátků divadel malých forem. To potom může vyznít tak, že během zmiňovaného desetiletí nevznikala hodnotná díla, což se snažím diplomovou prací vyvrátit. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla k analýze vybraných divadelních her této éry.

Nejdříve jsem se seznámila se společenskými okolnostmi doby. Je známé, že 50. léta jsou počátkem komunistického systému v Československu, proto jsem studovala hlavně politickou situaci, která se v českých zemích po roce 1948 začala vyvíjet v socialistickém duchu. Z té jsem poté odvozovala společenské poměry v zemi.

Dalším krokem bylo vysledovat genezi norem a pochopit podstatu budovatelského dramatu a následný vývoj divadelní tvorby. K tomuto účelu mi byly doporučeny knihy P. Janouška, *Studie o dramatu* (1992) a *Dějiny české literatury II.* (2007), ve kterých jsou tyto jevy dostatečně vysvětleny a jsou navíc doplněny o úryvky z her, jež mají souvislost s rozebíranými normami.

Hlavním bodem diplomové práce byla samotná analýza jednotlivých děl. Divadelní tvorbu jsem rozdělila a pojmenovala dle předem smluvených kritérií na 3 období – Počátky 50. let, Rozpomínání a Divadlo jinak. Každé období se váže k určité proměně dramatu, tu jsem charakterizovala alespoň povrchně na počátku každé kapitoly, dále jsem se proměny snažila názorně ukázat na samotné analýze děl. Hry byly vybrány dle toho, do jaké míry jsou v nich jednotlivé změny demonstrovány. Než přistoupím k vlastní analýze dramatu, zachycuji stručné informace o jeho autorovi (život, tvorba). Jako další bod uvádím informace o hře (divadlo a datum premiéry), poté stručně popisuji děj a charakterizují hlavní a pro mě zajímavé dramatické postavy. Dále stručně přibližuji prostředí a hlouběji analyzuji motivy vyskytující se v dramatu, snažím se vystihnout jejich podstatu. V dílech okrajově sleduji používaný jazyk a upozorňuji na jeho svázanost s prostředím a postavami díla. Na konci každé analýzy se věnuji ohlasům kritiků a herců na hru a snažím se je spojit se svými postřehy.

V kapitole Počátky 50. let analyzuji typické budovatelské hry *Partu brusiče Karhana* V. Káni a *Romanci o Oldřichu a Boženě* J. Drdy. Jak hra z továrny, tak hra z vesnice odhaluje hlavní aspekty budovatelského dramatu, jehož tvorba v tomto časovém úseku převládala. Druhé období, zasadila jsem ho mezi roky 1953 – 1955, jsem založila na třech dílech, a to *Nositelé řádu*, *Skandál v obrazárně* a *Inteligenti*. První zmiňované stálo na pomezí mezi budovatelským dramatem a novou cestou v divadelní tvorbě. *Skandál v obrazárně* prokazoval lidskou potřebu satiry a zároveň také svázanost divadel politickými direktivami. Hra *Inteligenti* stála na počátku nové vlny dramatu, neboť se začala více zajímat o jednotlivce a prostředí hry bylo zasazeno do prostředí inteligence (nemocnice).

Kapitola Divadlo jinak pojednává o proměně tvorby, autoři se zajímali o psychologii postav, o vztahové a citové problémy a morální rozpory a konflikty člověka. Pro tuto kapitolu byla vybrána díla (*Taková láska*, *Srpnová neděle*, *Třetí přání*), jež se od sebe strukturou velmi lišila (i když hlavní motivy byly stejné), tím jsem chtěla zaznamenat rozmanitost tvorby konce 50. let.

Na konci jednotlivých kapitol se snažím o komparaci, kde srovnávám téma, postavy, prostředí, motivy a jazyk her. Z komparace vyplývají základní znaky daného období divadelní tvorby.

Poslední kapitola diplomové práce shrnuje proměny divadla 50. let a pojednává o dalším vývoji divadelních scén (*Reduta*, *Semafor*, *Paravan* ad.).

Na počátku bádání jsem si stanovila dva úkoly. Prvním bylo odpoutat lidi od mýtu, že divadelní tvorba v období komunistického systému není hodnotná a již se současného člověka netýká. Druhá bylo, analýzou jednotlivých dramatických počinů této doby, dokázat kvalitu děl a najít v nich motivy, které by mohly zaujmout i dnešního diváka nebo čtenáře.

2 FENOMÉN „50. LÉTA“

2.1 POLITICKÝ A SPOLEČENSKÝ KONTEXT

V této kapitole se budu stručně věnovat vývoji událostí v 50. letech, jelikož se tomuto období úzce váže vývoj dramatu, který je předmětem diplomové práce. Jestliže si dobu vymezím z hlediska politických událostí, za počátek označím únorový převrat, r. 1948 a novou ústavu (často označována jako „Ústava 9. května“, podle data jejího přijetí), analyzované období bych uzavřela r. 1960, kdy byla schválena Socialistická ústava, v níž se ukotvila změna názvu státu na Československou socialistickou republiku. Nyní se tedy budu věnovat politické a společenské situaci vymezené doby.

Po 2. světové válce se národy, které byly zasažené koncentračními tábory, vyhlazováním a dalšími hrůzami zinscenovanými nacistickým Německem, potřebovaly vzpamatovat z války a obnovit svou zemi, jak hospodářsky, tak politicky. To se dělo většinou s přihlédnutím k určitému vzoru. Československo osvobozeno převážně Sovětským svazem se obracelo s nadějí právě k němu. Sovětský svaz, jakožto slovanské území, by mohl být totiž inspirací pro zlepšení poválečné situace v zemi – to byl také důvod, proč lidé věřili komunistické straně, podporované právě Sovětským svazem, a proč také po válce (r. 1946) komunisté zvítězili ve volbách.¹ Touha strany po moci vyvrcholila únorovým převratem r. 1948. Prezidentem se stal Klement Gottwald, bývalý komunistický předseda vlády. Na ukázkce níže jsem vybrala úryvek z ústavy z r. 1948:

(...)„Již tehdy, za prvního odboje, toužil náš lid, veden velkým vzorem revolučního boje ruských dělníků a rolníků, po lepším společenském řádu, po socialismu.“²

V tomto úryvku z ústavy lze vysledovat nadměrnou orientaci na Sovětský svaz, dělnickou třídu a také touhu po novém řádu, který podle komunistů může zařídit právě jejich strana, k čemuž se v následujícím období snažila nasměrovat svou politickou, ale i společenskou činnost.

¹ HARNA, J.; FÍŠER, R. Dějiny českých zemí II. Praha: Fortuna, 1998. str. 210

² http://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1948.html, cit. dne 23. 1. 2013.

Vítězná strana získala hlavní mocenské postavení ve státě a chtěla transformovat myšlení československé společnosti. Tyto snahy změnit situaci národa se začaly promítat do oblasti hospodářské, společenské, atd.

V oblasti hospodářské se objevila novinka ve vzniku JZD (Jednotné zemědělské družstvo, kolektivizace půdy) a v organizaci „víceletých plánů“ („dvouletky“, „pětiletky“³) za účelem zlepšení hospodářské situace. Československo se začalo totiž z popudu SSSR zaměřovat na těžký průmysl (Stalin počítal s další válkou, příprav se tedy účastnil celý sovětský blok), což způsobovalo nedostatek potravin, tudíž i celkovou občanskou nespokojenost.

V oblasti společenské se udály asi nejzásadnější změny, nový politický systém stíhal nezávislou inteligenci, která pro něj znamenala hrozbu, tudíž byli pronásledováni učitelé i studenti, kteří nesdíleli optimismus s komunisty, Syndikát československých spisovatelů pohltit všechny organizace spisovatelů a byl přejmenován na Svaz československých spisovatelů, což poukazovalo k závislosti na soudobém politickém systému (v čele byl „zapálený“ komunist Jan Drda), na vysoká místa byli dosazováni lidé s pozitivním vztahem ke straně, odpůrci komunistické partaje byli stíháni a zavražďováni (komunisté měli své orgány pro tyto účely – zákonem byly založeny pracovní tábory na nucené práce⁴, Státní bezpečnost, Lidové milice,...), konstruovaly se politické procesy nejen proti odpůrcům ideologie. Stalin se snažil eliminovat výskyt silných osobností ve vyšších mocenských pozicích, měl strach z jejich možného ovládnutí lidí a hypotetického boje proti jeho režimu, tudíž proti němu samotnému. Pro bližší představu, Stalinovou paranoiou utrpěl například generální tajemník KSČ, Rudolf Slánský, který byl odsouzen k trestu smrti a který se po násilí, mučení a slibech ke všem bodům svého obvinění doznal, což Stalinovi pomohlo s tím, že veřejnost dostala své viníky za zhoršenou ekonomickou situaci a chyby strany.⁵ Strana se bála také vlivu církve a možnosti její konkurence v následování lidmi, proto církevní hodnostáři byli posíláni do pracovních táborů nebo věznění, rušily se kláštery a řády, ale zakazování byli i spisovatelé ovlivnění

³ Víceleté plány na obnovu hospodářství.

⁴ 247/1948 Sb. (<http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/zakon-247-48-sb-o-taborech-nucene-prace-25-10-1948>, cit. dne 25. 2. 2013)

⁵ MENCL, V.; HÁJEK, M.; OTÁHAL, M.; KADLECOVÁ, E. *Křižovatky 20. století*. Praha: Naše vojsko, 1990. str. 248-250.

křesťanstvím (na příkladech: Jan Zahradníček byl vězněn, Jan Čep emigroval, Jakub Deml a Jaroslav Durych měli zákaz publikování). Totalitní režim ve spolupráci se Svazem československých spisovatelů také kontroloval nakladatelství, knihy, masmédiá (zakázáno bylo vydávání mnoha časopisů, např.: Kritický měsíčník, katolický Akord, Vyšehrad,...), nepovoloval dovoz novin ze Západu, český národ se znovu ocitl pod tlakem tvrdé cenzury, ale i pod absolutním dohledem nejvyšší mocenské síly.⁶ SSSR chtěla, aby všechny státy jejího bloku byly odtrženy od vlivu kapitalistického Západu, což se jí povedlo. „Železná opona“, jak se období izolace od západních států nazývá, vydržela celý komunistický režim.⁷ V této souvislosti zmíním článek, který vyšel v Literárních novinách (1952), Ladislava Štolla a Jiřího Taufera *Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění*.⁸ Vybrala jsem z něj úryvek ospravedlňující odtržení Československa od západních států.

„... Nemůžeme dnes dovolit, aby k nám z kapitalistického Západu pronikal zápach hnilyby rozkládajícího se společenského organismu, když jsme právě plnými plícemi počali vdechovat mohutný ozdravný van veliké ruské a sovětské kultury a když se od sovětských lidí učíme ctít a milovat vlastní zdravé národní kulturní tradice a velké zdravé tradice kultury všech ostatních národů. ...“⁹

Mnozí, dříve prokomunisté, postupem procitali z ideologického poblouznění. Někteří emigrovali a snažili se být činní v zahraničí (exil), za což poté byli komunistickou společností veřejně „lynčováni“ jako vlastizrádci (např. Ivan Blatný), někteří veřejně nesouhlasili, za což byli pronásledováni (např. Jaroslav Seifert, který ale byl díky sympatiím ze strany Františka Halase „omilostněn“), někteří neunesli tlak a páchali sebevraždy (Konstantin Biebl), další byli uvězněni (Jiří Kolář), jiní psali neoficiální literaturu nebo se úplně stáhli do ústraní, jelikož jim byla zakázána publikace jejich díla. Mnozí umělci ale zůstali věrni své straně a věřili, že dokáže ještě vše obrátit v její prospěch.

⁶ PERNES, J. Československo 1946-1992. Praha: Albatros, 1997. str. 14, 20.

⁷ <http://www.stopytotality.org/ke-stazeni/dejiny-1948-1960>, cit. dne 26. 2. 2013.

⁸ <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/2/stoll-taufer.pdf>, cit. dne 24. 4. 2013.

⁹ *Tamtéž*, str. 91, cit. dne 24. 4. 2013.

Roku 1953 se začaly, po smrti Stalina a Gottwalda, poměry uvolňovat. Prvním tajemníkem ÚV KSSS se stal Nikita Sergejevič Chruščov, který kritizoval kult osobnosti Stalina, předchozí chyby komunistů a uznal, že se lidé sovětského bloku mohou od západních národů leccemu přiučit. Chruščov se držel komunistické ideologie, ale ukázal, že režim lze praktikovat i „lidštěji“.¹⁰

Díky této situaci se Československo ocitlo v období zmatení, kdy nevědělo, komu má věřit a jak je možné, že byla důvěra československého národa svěřena Stalinovi, když byla poté Chruščovem odhalena jeho pochybení a rozporuplné činy. Lidé přemýšleli i nad tím, jaký byl mechanismus politických procesů, jestli byly procesy oprávněné, vyšetřovací postupy korektní, a také se řešila úloha bezpečnostních orgánů. Začalo se o těchto jevech diskutovat.

Nejvyšší představitelé státu se Stalinovu situaci, ale i situaci kolem politických postupů komunistických mocenských pozic v Československu, snažili zamlžit nebo reagovali administrativními represemi, nicméně se komunistická ideologie v československé zemi nacházela v krizi. Projevovalo se „uvolnění“, které bylo demonstrováno na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů (4/1956), kde se například Jaroslav Seifert rozvášnil ve svém příspěvku a hájil v něm uvězněné spisovatele. Zde uvádím ukázkou z jeho projevu, která vystihuje uvolněnost zmiňované doby.

„A naléhavé požadavky shrnuji do těchto dvou:

1. Vyzvěte umlčené a neprávem vyloučené spisovatele, kteří jsou ovšem toho jména hodni, k spolupráci. Nečekejte, až přijdou sami a budou prosit. Sotva by přišli, neboť není hodno spisovatele, aby prosil. Dejte jim možnost, aby odpověděli dnes na útoky, na které nemohli odpovědět, když byli vylučováni z literatury, já to sám zažil!

2. Uvažujme o spisovatelích uvězněných, myslíme na jejich lidský osud. Nemám ovšem práva souditi tu jejich vinu. Vinu, chyby, omyly. Ale mám právo jako český básník vysloviti domněnku, že pykali dost za tyto své politické viny a omyly.“¹¹

¹⁰ MENCL, V.; HÁJEK, M.; OTÁHAL, M.; KADLECOVÁ, E. *Křižovatky 20. století*. Praha: Naše vojsko, 1990, str. 254-256.

¹¹ <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejtin/2/seifert.pdf>, cit. dne 2. 3. 2013.

Níže je uveden další příspěvek ze stejného sjezdu Svazu spisovatelů, tentokrát od Františka Hrubína, který kromě jiného řekl:

„Kdo z nás si spokojeně chodí, spokojeně píše, spokojeně pobírá honoráře a klidně usíná, kdo se staví, jako by o ničem nevěděl, kdo neřekne nahlas: Zde se děje křivda!, je zakuklený maloměšťácký sobec – a ten, kdo se dokáže jen tajně stydět, je zbabělec.“¹²

Na sjezdu také promlouvá Miloslav Stehlík o situaci českého divadla, ve svém projevu hlavně kritizuje ideologii v dílech, nedostatek emocí v dramatických hrách té doby, neprofesionalitu dramatiků a vyzývá umělce k zamyšlení nad divadelní situací, která je podle něj divácky i autorsky neúnosná.¹³

Komunisté si trend uvolnění uvědomovali, proto se začal více projevovat konzervativní proud, který měl utužit moc strany a stabilizovat celkovou situaci v Československu.

Návrat ke konzervativnějšímu proudu nastal s nástupem prezidenta Antonína Novotného, který ústavou z r. 1960 utvrdil pozici komunistů v Československu. Ústava, schválena Národním shromážděním, také uvedla změnu oficiálního názvu státu na Československou socialistickou republiku a byl změněn státní znak.¹⁴

Níže je uveden úryvek ze zmíněné ústavy, kde je proklamováno vítězství socialismu v Československu.

„Lidová demokracie se jako cesta k socialismu plně osvědčila: dovedla nás k jeho vítězství.“¹⁵

¹² <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejinn/2/hrubin.pdf>, cit. dne 2. 3. 2013.

¹³ BAUER, M. II. *sjezd Svazu československých spisovatelů 22.-29. 4. 1956, svazek I.(protokol)*. Praha: Akropolis, 2011, str. 364-376.

¹⁴ Čl. 11 (1) Státní znak Československé socialistické republiky tvoří červený štít tvaru husitské pavězy s pěticípou hvězdou v horní části, na kterém je bílý dvouocasý lev nesoucí na hrudi červený štítek s modrou siluetou Kriváně a vatrou zlaté barvy. Kresba znaku je zlatá.

(http://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1960.html), cit. dne 3. 3. 2013.

¹⁵ http://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1960.html, cit. dne 3. 3. 2013.

2.2 GENEZE NOREM

V této kapitole se více zaměřím na vývoj norem v daném období s přihlédnutím k divadelnímu prostředí, které se v tomto časovém úseku viditelně transformovalo.

Připadá mi důležité zmínit, že československá literatura existovala po válce v ohraničeném prostorovém výseku, neboť existovaly dvě strany: dobrá a špatná. Uprostřed prostoru byla literatura, která podporovala nastolený systém, která korespondovala s tím, co politika té doby požadovala. Špatná strana je samozřejmě opakem dobra. Ve „vnitřním poli“ stávali autoři „*správní, zdraví, potažmo poslušní*“¹⁶, ve vnějším byli ti ostatní, které režim pronásledoval, nedával jim možnost k vlastní veřejné produkci nebo je zcela zatratil a choval se tak, jako by je neznal.¹⁷ Mnoho autorů bylo ovlivněno právě tím, že směrnice socialistického realismu¹⁸, které se od nich požadovaly, byly v podstatě směrnice „ruského osvoboditele“, kterému československá společnost relativně dost dlužila, měla by ho oslavovat. Proto mnoho autorů těmto směrnicím neodporovalo a snažilo se jim ze začátku vyhovět. Možná z opojení dobou, z celkového poválečného nadšení, možná z důvodu pomyslné nepsané smlouvy, že československá osvěta by měla udělat něco pro svého osvoboditele (SSSR), že by mu mohla pomoci zpřístupnit cestu k československému lidu a mohla by být nápomocna při budování „lepšího“ národa.

Jak je to s přirozeností ve vývoji dramatu v těchto letech? I když byl vývoj ovlivňován politikou, znamená to snad, že geneze dramatu nebyla přirozená? Myslím, že i když vývoj byl ovlivněn mnoha faktory (jako například proměnou politického klimatu), tudíž ho nemohu označit jako zcela přirozený, nebyl zcela vynucený politickou situací. Nenajdeme nejspíš naprosto vzorového předchůdce socialistického realismu.

Autoři, i když museli tvořit podle schematického vzorce a hovořit v dílech optimisticky, do díla navzdory všemu museli dát část sebe a svých vlastních zkušeností, z čehož vyplývá, že v tomto směru se neodráží jen schéma, ale nadále do

¹⁶ JANOUŠEK, P. *Studie o dramatu*, 1. vyd. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky v nakladatelství H&H, 1993, str. 72.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Byla to umělecká metoda, která se po Únorovém převratu prosazovala v Československu, základem byl schematicismus, oslava budovatelství nového státu, v dílech byla patrná ideologie. V literárních dílech se objevovala snaha o ideologické působení na společnost, vychovávání národa.

děl zasahuje i vliv osobnosti a empirie autora. Nemohu někoho ovlivňovat svým názorem na to, do jaké míry je vývoj dramatu přirozený, ale myslím, že mnou analyzované drama sledovaného období není uměním komplexně uměle vytvořeným na ideologickou „objednávku“, ale vyvíjelo se v závislosti na společenských, hospodářských, politických podmínkách a na částečné proměně v myšlení lidí, tak jako každé umění.

Nyní se na socialistický realismus a budovatelské drama nahlíží s určitým odstupem, někdy s úšklebky, již málokdo čte tato díla, většinou lidí připadají patetická, neodpovídající realitě. Ale bylo tomu opravdu tak? Drama hlavně první poloviny 50. let mělo dokumentaristicky zaznamenat realitu. Myslím si, že opravdu takoví „Karhani“ existovali, nevím, kolik jich sice bylo, ale autoři často při vytváření uměleckých postav je zakládají na reálných osobách. Navíc mnozí autoři byli také z řad dělníků a myslím, že by nepsali o věcech, které nejsou alespoň zčásti podle skutečnosti (ideologické úpravy postav bych zde odsunula, zaměřuji se pouze na reálnost podkladu postav).

Ve druhé polovině 50. let si i komunisté si uvědomili, že tímto způsobem se dramatická tvorba nemůže tvořit, hry z větší části agitačního typu nebyly tak hojně navštěvovány. Proto, hlavně i díky XX. sjezdu KSSS a II. sjezdu Svazu československých spisovatelů, se začaly některé směrnice a normy socialistického realismu potlačovat a rozšiřovala se škála dramatiků, jejichž hry se hrály (př. V. Vančura, K. Čapek, ale i J. P. Sartre, ad.¹⁹). Začala se měnit kvalita divadelních scén díky Divadelnímu ústavu (vznikl r. 1956), který usiloval o zvýšení profesionality scén i divadelníků a podporoval propagaci československého divadla v zahraničí, ale také se snažil podat zainteresovanému lidu zprávy o zahraničních divadlech a jejich činnosti.²⁰ Toto uvolnění bude demonstrováno v rámci diplomové práce na samotných hrách později. Níže bych chtěla poukázat na názor Jana Trefulky (spisovatele, publicisty, překladatele) na umělce a postavy socialistického realismu, který zveřejnil roku 1955 ve zpřesňování své kritiky Pavla Kohouta a ve kterém se již objevuje motiv (alespoň okrajově) důležitosti emocionality v dramatu.

¹⁹ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 100.

²⁰ Tamtéž, str. 101.

„Socialistický realismus nemůže vidět svět jinak než v pohybu. Socialistický umělec odhaluje typické konflikty doby, o níž píše, a zobrazuje své hrdiny tak, jak jsou těmito konkrétními konflikty utvářeni a jak jimi procházejí. Jedině tak může dosáhnout pravdivosti v zobrazení člověka své doby. Běda, je-li lyrický hrdina notorický mluvka, který ke každé situaci vychrlí vodopád slov, který však o konfliktech jen rozumuje, ale neprožívá je, neprociťuje.“(Jan Trefulka)²¹

Nyní přikročím k analýze jednotlivých děl a k jejich následnému hodnocení.

²¹ <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejinn/2/trefulka2.pdf>, cit. dne 3. 3. 2013.

3 DRAMATICKÁ TVORBA 50. LET

Jedním z důležitých vychovatelů národa je právě divadelní pódium, které dokáže diváka nenásilnou cestou seznámit s myšlenkami a postoji autora (zásadní mohou být i zásahy z vyšších mocenských pozic, nemusí vypadat na divadelní scéně vynuceně), divák se poté může prostřednictvím dramatického ztvárnění s těmito novými myšlenkami a postoji lépe ztotožnit. Výchovná funkce dramatu je zřejmá již od prvopočátků divadelního umění. Této zjevné funkce může zneužívat i politika pro své vlastní účely, což se již v minulosti událo v mnoha zemích.

V následujících kapitolách si ukážeme na analýze a následné syntéze, jak se transformoval divadelní repertoár v závislosti na společenské a politické situaci. Období přeměny jsem rozdělila do tří částí a snažila jsem se vybrat díla, která vystihovala charakter určitého časového úseku.

3.1 POČÁTKY 50. LET

V této podkapitole se zaměřím na období po únorovém převratu, které bych ukončila přibližně rokem 1953, kdy už se forma dramatu, která byla psána do tohoto roku, začala transformovat jiným směrem.

Pro komunisty bylo velmi důležité, aby autoři psali o současném životě dělnické třídy, aby byli srdci dělníků blíže, neboť spisovatelé měli velký vliv na společnost, hlavně na divadelní scéně, a tím pádem mohli přetvářet své čtenáře a diváky podle stranických idejí, přesně tak, jak to strana potřebovala. Proto byli autoři Svazu československých spisovatelů vysíláni na tzv. komandýrovky²², kde se měli přiučit dělnickému životu a chodu firem, což poté měli zakomponovat do svých děl, aby se přiblížili dělnickému publiku a aby ho pak mohli lépe ovlivňovat a „konstruovat“. V tomto časovém úseku se začíná vyvíjet tzv. budovatelské drama.

3.1.1 BUDOVATELSKÉ DRAMA

Na konci 40. let se vyvíjela nová koncepce dramatu, která souvisela se socialistickým realismem a snahou přiblížit se obyčejnému člověku. A proč název budovatelské drama? Cílem soudobého dramatu je výchova národa k novým

²² „Dlouhodobější výjezdy do průmyslových podniků a na stavby socialismu za náměty“ (JANOŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 32)

hodnotám spojených s budováním jiného systému ve společnosti. Odtud se tedy objevuje název tohoto žánru. Budovatelské drama vyžadovalo objektivismus, optimismus, reálnost námětů a hledalo náznaky toho, co je „*nové, co vzniká, co třeba je ještě v menšině proti starému, ale co se rozvíjí a čemu patří budoucnost*“.²³

Tato dramatika měla odsunout hry ostatní do zapomnění. Snahy o reálnou tematiku se objevily již dříve, ale většinou nebyly úspěšné kvůli neznalostem autora, schematismu obsahu a tomu, že se nebral ohled na charakterové vlastnosti postav. Společným obsahem her podle J. Pokorného byla: „*výstavba nějakého objektu, mezi pracujícími se objevuje nekázeň a lajdáctví, socialistická výstavba a proti ní sabotér, dirigovaný reakčními činiteli ze zahraničí*“.²⁴ Až na přelomu 40. a 50. let si autoři uvědomili, že diváci potřebují opravdové nevykonstruované hrdiny, které si budou moci představit, a hlubší konflikt.²⁵ Důležité také bylo nedávat divákovi jinou alternativu, zakazovaly se i hry prokomunistické, které neobsahovaly úzce vázané normy budovatelského konceptu (př. Edmond Konrád – Student Jan).²⁶ S problémem hlubšího pohledu na konflikt a na charakter hlavních hrdinů děl začali pracovat i organizátoři kulturního života v Československu a snažili se sblížovat autory a dělníky pro překonání schematismu v dílech.²⁷ Diváci byli v této době bráni jako studenti autorů her – učitelů a důležitá byla jejich reedukace. Komunisté se snažili vychovávat exekutivním stylem, nevěnovali pozornost potřebám obecnosti a zaměřovali se hlavně na potřeby své ideologie. Již v roce 1946 J. Pokorný zdůrazňoval: „*Nejde o to, dávat obecnstvu to, co by chtělo vidět, nýbrž to, co potřebuje vidět*“.²⁸ Ve stejném roce se objevuje v Programu divadla Práce D46 tato věta úzce související s koncepcí budovatelského dramatu a skrytým ovlivňováním komunisty: „*Dávat obecnstvu to, co je mu potřeba dát tak, aby si myslelo, že dostává to, co chce samo*“.²⁹

²³ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II.svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 332. (Jiří Pelikán, Tvorba 1951, č. 21)

²⁴ HÁJEK, J. *Čas dramatu*. Praha: Československý spisovatel, 1957, str. 28.

²⁵ Tamtéž, str. 29.

²⁶ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II.svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 334.

²⁷ S tím souvisí navštěvování továren dramatiky a povinné výjezdy dělníků do divadel.

²⁸ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II.svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 333.

²⁹ Tamtéž.

Některé hry budovatelského dramatu měly úspěch, jiné ne. Dnes se divadelní tvorba tohoto období zatracuje, v některých případech ironizuje, „moderním“ lidem připadá úsměvná a není jí věnována náležitá pozornost, přitom, i přes ideologické rozmary doby a často i nízké umělecké hodnotě děl, se ve hrách mohou najít zajímavé motivy, hodnota přátelství, spolupráce a snahy si pomáhat. Tyto motivy by zapomenuté být neměly ani v dnešní době.

3.1.2 VAŠEK KÁŇA

Dramatik, prozaik, novinář, komunista a v neposlední řadě dělník Vašek Káňa, jehož vlastní jméno je Stanislav Řáda (1905-1985) si sám zkusil mnoho povolání, která mu dopomohla k „realistické“ dramatické tvorbě. Vyučil se zámečnickem, dále pracoval jako zemědělský dělník, elektroinstalatér, rybář, brusič (poslední povolání se promítne v jeho díle). Na druhou stranu se ale věnoval i tvorbě povídek, žurnalistice (přispíval například do Rudého práva). Celý život toužil po sociální rovnosti a spravedlnosti.³⁰

Své životní zkušenosti, touhu po rovnosti a po odstranění škůdců a zlepšení celkového chodu společnosti a pracovní morálky promítá do své dramatické tvorby v 50. letech. Pro dokreslení doby jsem zvolila pro moji analýzu dílo *Parta brusiče Karhana*, které je pro tento časový úsek typické.

PARTA BRUSIČE KARHANA

Na tomto komediálním díle spolupracoval Káňa s významným prvorepublikovým umělcem E. F. Burianem (komunistou stíženým koncentračními tábory), proto i premiéra hry byla právě v Burianově divadle D49 24. 3. 1949 a byla jím i režírována. Komediální hra byla zfilmována a poctěna státní cenou.³¹ V předmluvě ke knižnímu vydání *Party brusiče Karhana* Burian hovoří o tom, že „*Parta brusiče Karhana je skutečná výprava do neznámých končin tady uprostřed mezi námi, v naší skutečnosti*“,³² čímž Burian nejspíš myslí to, že Káňovo drama je nové právě tím, že se snaží realisticky zpracovávat dosud uměním málo probádané téma

³⁰ <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=450>, cit. dne 20. 2. 2013.

³¹ JANOŮŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 338-339.

³² KÁŇA, V.: *Parta brusiče Karhana*. Praha: Umění lidu, 1950. (předmluva)

skutečného dělnického života. Dále Burian zmiňuje také to, že Káňa užívá jiný slovník než divadelní tradice, jiné postavy, jiné prostředí a celkově se zaobírá tím, že se lidé mají oprostít od toho, co bylo dříve v divadelní tradici bráno za normu, nemají hledat v díle aspekty mezi řádky, toto drama je „*nové a impulsivní*“³³ a divák, režisér i kritici na něj musí nahlížet z jiného úhlu, „*tedy i ze stanoviska služebnosti a tvůrčího zaujetí pro nové společenské zřízení, může jak toho, kdo tuto hru inscenuje, tak toho, kdo ji posuzuje přivést ke správnému názoru.*“³⁴

Děj je zasazen do prostředí továrny v období první „pětiletky“. Hlavním motivem je konkurence, soutěž mezi starou generací a novou nadšenou budovatelskou mládeží, ale také morální přerod starších. Mladí mají chuť pracovat, mají touhu po vytváření zlepšovacích nástrojů, nových pracovních rekordů, chtějí zvyšovat výkon, zrychlit pracovní tempo. Staří mají také chuť pracovat, ale už si myslí, že nemají na to, aby zvyšovali svůj výkon, vymlouvají se na staré normy. Ve firmě je oddělení (revolveráři), které nepracuje dostatečně dobře a rychle, snižuje tudíž kvalitu a tempo činnosti celého podniku. Brusiči jim nabídnou pomoc a ukážou jim, jakou mají chuť pracovat a zlepšovat se, neváhají pracovat šestnáct hodin denně. Pracovníci revolveráři litují, že nemají takové lidi na jejich oddělení.

„*Až se stydím, že je nás v revolverárně tak málo, kteří chceme ...*“³⁵

Dalším zvratem v ději se stává rozbití pracovního nástroje, centrlesky – je rozbita flákačem Lojzou. Brusiči musí pracovat jen se starými přístroji, zde se projeví souboj mladých a starých, kteří mezi sebou začnou soutěžit v rychlosti a kvalitě výroby bez stroje. Mladí vyhrají díky „zlepšovák“ Jarky, což mu starý Karhan nemůže odpustit. Nakonec starý Karhan mladé ve výkonu předežene, obě strany uznají své chyby, dohodnou se na vzájemné spolupráci, doporučí si své metody práce a, jak se říká, „táhnou za jeden provaz“. Celá hra je v podstatě bojem o celkovou harmonii v továrně a o nastolení nového funkčního řádu.

Hlavní postavy díla jsou starý brusič Karhan, který žije pro práci, a mladý Jarka (otec a syn), brusiči. Děje se účastní další dělníci (mladí i staří), kteří pracují ve stejné firmě. Další důležitou postavou dramatu je starý dělník Fikejs, který je ze začátku vykreslen jako nedůvěřivý člověk, jako stará škola, která bojuje proti novátorství

³³ Tamtéž.

³⁴ Tamtéž. (předmluva)

³⁵ Tamtéž, str. 54.

mladých, postupem času se přerodí v uvědomělého komunistu-budovatele. Zmínila bych dále postavu povaleče Lojzy, se kterým se nejdříve Fikejs spolčuje, ale poté si uvědomí, že on takový není, že má práci rád, a Lojza skončí sám. Lojzu bych zařadila mezi typické negativní charaktery poúnorového období. Zajímavou postavou je komunist Klepáč, který pracuje podle starých norem a špatně vede svůj firemní oddíl revolverárnu. Již zde můžeme tedy nalézt i motiv hledání chyb ve „svých řadách“.

Ve hře se objevují časté motivy pracovní morálky, přátelství na pracovišti, spolupráce potřeby zkušeností (staří), ale i elánu (mladí) např. *„Mašiny! Party dobrejch kluků, dělat něco, co je vidět, co se točí, dělat něco, z čeho budeš mít radost. Chlapi v modrákách ... řeknou ti všechno, jak si to myslí, žádný žehlení, žádná přetvářka...“*³⁶ Tato zmíněná pasáž z proslovu mladého Jarky je podle mého názoru míněná jako agitace, „nábor“ do dělnických řad.

Když už se ocitáme u agitační složky hry, tak bych ještě zmínila motiv nápravy a převýchovy lidí, který se v dramatu objevuje častokrát, například: *„Tak - vychovat! Jít od jednoho k druhému, vysvětlovat jim...“*³⁷ Dalším motivem, který bych zdůraznila, neboť je v budovatelském dramatu stěžejní, je snaha převychovat starší generaci pomocí nadšení mladé generace. Přerod v nadšeného budovatele se objevuje u Fikejse, jak již jsem zmínila u postav, ale také například u inženýra (administrativního pracovníka firmy - sektorář), kterého nejdříve popisují jako *„měkkého, háklivého inteligenta, který málo vydrží“*³⁸ (čímž autor kritizuje intelektuály a poukazuje na nedůvěřivost dělníků k nim), poté, co se ale zapojí do pracovního procesu, pomáhá ostatním a překonává sebe sama, ho dělníci oceňují a uznávají. Přerod je zde popisován na vývoji kroku inženýra: *„Jakej měl dneska krok?No - náš. Nebo ne?“*³⁹

Zajímavý je také motiv časového tlaku (továrna musí splnit stanovený plán), který hrou prostupuje, nejspíše z důvodu nějakým způsobem zvyšovat napětí a stimulovat postavy k rychlejšímu a lepšímu výkonu. S časovou tísní zde souvisí také motiv soutěžení kolektivů a jejich vzájemného působení, které směřuje rychleji k cílovému

³⁶ KÁŇA, V.: *Parta brusiče Karhana*. Praha: Umění lidu, 1950, str. 20.

³⁷ Tamtéž, str. 50.

³⁸ Tamtéž, str. 61.

³⁹ Tamtéž, str. 76.

výsledku (většinou vede i k rozvíjení dělnického myšlení a k vytvoření zlepšovacích návrhů).⁴⁰

Co se týče jazykových prostředků, používá se nejčastěji hovorová čeština s prvky češtiny nespisovné, často pracovní slang, jak jsme si mohli všimnout již v některých vybraných ukázkách, jsou to například výrazy typu: modráky, centrleska, ad. Výběr jazykových prostředků hry má jediný účel, a to proniknout k srdci dělnických diváků, přiblížit jim prostředí továren, jejich pracovišť. Jazyk se měl oprostít od jakýchkoliv básnických prostředků, což se autorovi povedlo.

3.1.3 JAN DRDA

Druhou hrou počátku 50. let, které jsem zvolila ke komparaci, je drama Jana Drdy. Jan Drda (1915-1970), politicky činný dramatik, publicista, scénárista, byl jedním z hlavních zastánců a představitelů socialistického realismu. Do poloviny 50. let byl předsedou Svazu československých spisovatelů a podílel se na pronásledování protirežimních autorů a vyhošťování nekomunistů ze spisovatelské obce. Z ideologie procitl až v 60. letech, postavil se proti příjezdu vojsk Varšavské smlouvy.⁴¹ U veřejnosti se proslavil díky sbírce povídek *Němá barikáda* nebo pohádce *Hrátky s čertem*, mimo jiné. V naší práci se zaměříme na jeho drama *Romance o Oldřichovi a Boženě* z roku 1953, kdy se Drda pokusil o vystavení budovatelské hry.

ROMANCE O OLDŘICHOVI A BOŽENĚ

Tato Drdova hra měla premiéru roku 1953 v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého, původně Švandově divadle.⁴² V předmluvě ke knižnímu vydání se k ní vyjadřuje František Götz, literární kritik, dramatik a překladatel, který píše, že díky „básnickému humanismu“ je Drda schopen „postihnout všechny složky skutečnosti a přitom je nazřít v básnické perspektivě, která skutečnost promění v hrdinskou romanci o dobrých, statečných lidech, kteří vedou boj za lepší svět a radostnější život všech.“⁴³

⁴⁰ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 339.

⁴¹ <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=937>, cit. dne 11. 3. 2013.

⁴² Smíchovské Švandovo divadlo, které založil Pavel Švanda st. (divadelní režisér a podnikatel) r. 1881 a které dále patřilo jeho rodině, bylo v roce 1949 vyvlastněno a přejmenováno na Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, přičemž Zdeněk Nejedlý byl v té době ministrem kultury.

(<http://www.svandovodivadlo.cz/index.php?cmd=page&id=1474>)

⁴³ DRDA, J. *Romance o Oldřichu a Boženě*. Praha: Orbis, 1953, str. 10.

Hlavní děj, který se odehrává ve vesnickém prostředí (to je mimo jiné Drdou tak dobře vykresleno vždy v úvodu kapitoly, že si každý může díky pár větám, které se věnují tmáňovskému exteriéru, ilustrovat ve své mysli nádheru vesnického prostředí, letního počasí a přírodní scenérie), začíná příjezdem Oldy Knížete do Tmáňova, kde mají sklízet pšenici. Olda se pustí s ostatními z vesnice do práce a velmi zvýší produktivitu, za což získá uznání celé vesnice. Problém nastane v tu chvíli, když Olda kvůli snaze být časově lepší a lepší v produktivitě chce sekat i v neděli, kdy se koná každoroční tmáňovská pouť spojená s taneční zábavou u Jírovce v hospodě. „*Pout' nepout', sklízet se musí!*“.⁴⁴ Olda je ale natolik neústupný (a má zastání v Boženě), že se k němu postupně všichni začnou přidávat a nakonec se v neděli pracuje, přičemž zábava může nastat až po práci. To ovšem nevyhovuje „třídnímu nepříteli“ Jírovce, který tím pádem ztratí obchod, proto jejich práci sabotuje tím, že se snaží zničit kombajn. Nakonec vše ale dobře dopadne, viník je potrestán, práce je dokončena a Tmáňov se stává vesnicí pracovitých lidí plných elánu, které nový režim potřebuje. Dílem se prolíná ještě další dějová linie, kdy mezi Oldou a Boženou, nadšenými svazáky, vzniká milostné napětí, které je provázeno řadou komických situací a které je ale po většinu času potlačováno touhou po nejlepších pracovních výsledcích. Nakonec si ale i tito dva, kteří propůjčili dramatu jména, po značném úsilí zaslouží být spolu.

Hlavními postavami jsou mladí a starší obyvatelé vesničky Tmáňov v okrese Dobříš. Mezi staré bych zařadila tyto 3 zásadní postavy, o kterých bude později zmínka: František Zeman, předseda JZD v Tmáňově, který je konzervativní, chce zachovávat tradici, dalším je hostinský Jírovec, ten je představitelem třídního nepřítele, vlastník hospody, chce mít co největší výdělek, a posledním je bývalý zedník Krákora, lenoch, povaleč a zloděj. Hlavním hrdinou mladých je očividně Olda Kníže, který přijíždí do vesnice Tmáňov s kombajnem a pro kterého je práce a zvyšování její efektivity vše. Olda přijíždí se svým pomocníkem Frantou Zajícem, toho spíše než práce zajímají děvčata a zábava. Božena, která je spolu s Oldou zmíněna v názvu hry, je dcera předsedy JZD Zemana, výborná pracovníce, disponuje velkým nadšením pro „dobrou věc“.

Vydvihla bych hlavní motiv celého díla, kterým je podle mého názoru pracovní morálka, vůle k překonávání sebe sama a láska k práci, kterou můžeme například sledovat u hlavního hrdiny dramatu Oldy. „*To je pro kombajn to pravé*

⁴⁴ DRDA, J. *Romance o Oldřichu a Boženě*. Praha: Orbis, 1953, str. 51.

počasí. A ta vaše tmáňovská pšenice, na mou duši, ta mi učarovala. I ve snu jsem ji slyšel, jak stébla tiše chrastí a klasy zrovna praskají zralostí.(...) A od prvního světla už jsem jako na trní ... už aby přišli pomocníci ...“⁴⁵

Objevuje se zde také motiv rozporu mezi venkovskou tradicí, která je starší venkovskou generací všeobecně uznávána, a novým budovatelským světem, představovaným mladými, ti mohou dospět ke změně chápání starších. Starší generaci zde hlavně zastupuje předseda Zeman, ten je celou hru zmítán mezi tradicemi a novým světem, který se mu líbí, ale není schopen se mu zcela podřídít. Nakonec i díky určité nápomoci jeho dcery Boženy, která se chopí iniciativy, když její otec stále váhá, si uvědomí, co je pro něj důležité, a připojí se myšlenkově, ale i pracovně ke generaci mladých. S tím podle mého názoru souvisí i název celého díla, Romance o Oldřichovi a Boženě, které odkazuje k lidové tradici (pověsti), s čímž koresponduje jak podobnost prvního setkání postav z pověsti a postav z Drdova díla, tak i příjmení Oldy z Romance – Kníže, přičemž Oldřich z pověsti byl také kníže (z hlediska šlechtického titulu). Historie je v Romanci o Oldřichovi a Boženě inovována. Další proměna, která se v díle objevuje, je přerod lenocha a zloděje Krákory, který se permanentně vymlouvá na svůj zdravotní stav a nechce pomáhat ostatním. Nakonec se z něj stane člověk, který chce práci odčinit všechny své hříchy. Důležitý je zde skrytý motiv třídního boje, kdy nikdo neví, kdo chce jejich úsilí znemožnit. Nakonec, po obvinění nesprávného, se pravý viník najde, je jím hospodský Jírovec. Je odhalen před celou vesnicí a po zásluze potrestán. Zde se tedy objevuje potrestání živnostníka, třídního nepřítele, kterému jde především o vlastní blahobyt před blahobytem pracujících.

Zajímavým motivem jsou zde včely. Základní symboliku včel zná každý – pracovitost, píle, což se velmi úzce váže právě k Romanci. O včely se v díle stará Děda Včelička, vysloužilý železničář, který o ně pečuje jako o své děti. Podle mého názoru jsou včely v kontextu hry jakousi paralelou k pracovitým komunistům. Myslím, že mě v tomto názoru utvrdily i tyto věty z dramatu, které pronáší Děda Včelička. „*Včelín, to bude jednou chloubou tmáňovského družstva, uvidíš! Včeličky, chlapče, to jsou od své přirozenosti družstevnice!*“⁴⁶ Zde se objevuje zmínka o pracovitosti a o přesvědčení, že Tmáňov bude mít ve včelíně svou chloubu. Včelín bych zde v mnou myšleném

⁴⁵ Tamtéž, str. 26.

⁴⁶ Tamtéž, str. 17.

kontextu myšlenkově mohla přeformulovat v JZD a včely v práci lidí, komunisty. V mém názoru mě utvrdil i další vývoj včelstva, ten závisel na vývoji situace vesničanů: když například vesničanům nedorazily pytle na pšenici, včely uletěly, vrátily se, až když byla situace vyřešena. Další situace, vztahující se ke kontextu včel, byla, když nastal spor kvůli množství pšenice, kterou už není kam uskladnit, a o práci o pouti, kdy se mladí chtěli bavit, ne pracovat. Olda prosazuje uložení pšenice do hospody, aby nezmokla, a přesun slavnosti ven na náves, což se nelíbí Jírovcevi. „Už zase vzlítly, přetahují k javoru. A toho bzukotu a vzteku! Nic jináč, to už je dneska ve vzduchu tahleta navztekanost. Jen aby nepřišla bouřka!“⁴⁷ Tento úryvek je v dramatu (v části hry, kdy nastává spor mezi Oldou a vesničany) vysloven panem Včeličkou, ten je nešťastný z celkové situace včel, které mohou být smeteny bouřkou. Bouřka zde může být symbolikou určitého konfliktu, který se v této kapitole dostává do popředí. Je možné, že to souvisí i s dobovým trendem uvolňování, ke kterému se rok vydání díla váže, a tudíž tuto pasáž můžeme brát jako strach ze „smetení bouřkou“ komunistů, s postupnou ztrátou jejich vlivu. S ohledem na motiv včel bych zmínila ještě část, kdy již dochází k odhalení nepřátel režimu. Motiv „odstranění nežádoucích“ je tu patrný. Věty typu: „...naše vlast pokvete ... ale vás, vás nejdřív vytrháme s kořeny jak plevel!“⁴⁸ (po zjištění viny Jírovce) a „Těm hadům, těm je v Čechách smutno. A bude čím dál smutnějc, to vám povídám! Ale nám ... dělnýmu lidu ... nám je veselo! A bude čím dál veselejc! (...) ty dnešní naše Čechy ... v těch se mi teprv začíná pořádně líbit! (...) Boháči mají dotroubíno! Ted' jsme my přišli na řadu!“⁴⁹ z textu vyčnívají a ideologicky ho dotvářejí.

Z hlediska využití jazyka v díle bych zmínila hojné využívání jazykových prostředků hovorové češtiny s prvky obecné češtiny. Důvodem je přiblížení prostředí na vesnici, což se Drdovi ale zcela nedaří, neboť i přes používání jazykových prostředků nespisovné češtiny na diváka působí jeho umělecké nadání, například při básnickém vykreslování krajiny nebo v četnosti jazykově přitažlivých přirovnáních. Jeho řeč je velmi živá, využívá v hojném počtu několikanásobné a postupně rozvíjející přívlastky, citoslovce a věty zvolací, jimiž se autor diváka snaží zapojit více do dění na vesnici a do aktivního života vesničanů.

⁴⁷ Tamtéž, str. 48.

⁴⁸ Tamtéž, str. 89.

⁴⁹ Tamtéž, str. 91.

3.1.4 KOMPARACE

Když se zaměřím na komparaci těchto dvou děl pouťnorového období, je na nich na první pohled nápadné, že mají některé společné rysy. Chtěla bych se na ně v této podkapitole více zaměřit.

Hlavním společným rysem je děj, který je v podstatě stejný a ve kterém se často objevuje komediálnost situací. Komediálnost je znakem budovatelského dramatu, neboť komunisté prosazovali optimismus v budování nového řádu, optimismus většinou není spjat s tragédií. Komediální žánr byl využíván i pro *schopnost „optimisticky“ vyjadřovat směřování příběhu i světa k harmonii*.⁵⁰

Lidé se odhodlají splnit pracovní plán co nejrychleji a nejlépe za použití nových vymožeností (centrleska, kombajn). Hrdinové děl se snaží překonávat hranice své i hranice ostatních. V dějové linii vznikají konflikty, kdy se do cesty pracujícímu lidu postaví nepřítel práce, propuká třídní boj. V Partě brusiče Karhana je to Lojza, který se staví do cesty práci, v Romanci o Oldřichovi a Boženě je to hospodský Jírovec. Nakonec vše ale dopadne dobře a dělnický elán zvítězí. Nejdůležitějším motivem je překonávat sám sebe a mít vůli k práci. Zajímavé je také to, že v obou hrách se objevují hodnoty starší generace, které by mladší generace plná elánu měla transformovat v hodnoty nové. Většinou se tak děje, příkladem jsou Fikejs, který pracuje podle starých norem a zvyklostí, který se nežene dopředu, a předseda Zeman, kterého změní až elán jeho dcery Boženy a uvědomí si, že mladí mají pravdu. U obou zmíněných postav dochází k přerodu v uvědomělého dělníka vlivem okolí. Tento přerod hodnot byl také cílem stranickým. Komunističtí autoři ve svých dílech zdůrazňují pozitivní ovlivňování starých postojů postoji a hodnotami novými, což je podle nich základem celkového zlepšování chodu pouťnorové společnosti.

Další zajímavostí, která se vyskytuje v obou dílech, je motiv času a časové tísně, která je na postavy vyvinuta. Karhanovci musí splnit pětiletku, mají nový stroj, chtějí pracovat co nejrychleji, předhání se. Olda Kníže používá kombajn, po kterém touží celý okres, a chce mít práci splněnou co nejrychleji. Myslím, že čas má v dílech úkol oživit děj, ale také upozornit na možnost zvýšení pracovního nasazení díky tomu, že právě časový tlak nutí dělníky přemýšlet, jak danou práci v určité době stihnout,

⁵⁰ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 329.

z čehož mohou vzniknout dobré nápady (zlepšovací návrhy) z dělnické mysli (nepotřebují inteligenty).

U obou děl se objevují časté ideologické myšlenky, které jsou dosazovány do popředí, jsou záměrně zvýrazněné.

Jak u Party brusiče Karhana, tak u Romance o Oldřichovi a Boženě se objevuje motiv lásky na pracovišti, vždy má ale před ní přednost pracovní kázeň.

Zásadním rozdílem je charakteristika postav a prostředí. U Party brusiče Karhana se děj odehrává převážně v továrně, v interiéru, u Romance o Oldřichovi a Boženě se děj odehrává na poli, ve vesnickém prostředí, v exteriéru. Tato dvě zdánlivě odlišná prostředí svazuje dělnická vrstva a její elán pracovat. Prostředím se odlišují dvě odvětví budovatelského drama, a to drama výrobní (Parta brusiče Karhana) a drama vesnické (Romance o Oldřichovi a Boženě). Líčení prostředí je u Drdy v některých pasážích až básnické, zatímco u Káňa nikoliv. Káňa objektivně popisuje prostředí továrny, ve kterém se v daném okamžiku odehrává děj. Zde už se objevuje rozdíl mezi spisovatelem - umělcem a spisovatelem - dělníkem. Ten je patrný i na postavách her. I když jsou postavy zidealizované, u Drdovy hry jsem si je lépe dokázala představit, tudíž se s nimi i lépe sžít. Káňovy postavy a jeho prostředí není propracované podle mého názoru skoro vůbec. Charaktery postav jsou neprokreslené, v některých částech mi osoby připadali víc jako stroje, než jako lidé.

Co se týče jazyka obou dramatických počinů, je v mnoha ohledech dost podobný. Oba autoři využívají převážně hovorovou češtinu s prvky češtiny nespisovné (někdy až vulgární mluva), navíc Káňa vlivem jeho dělnické kariéry v brusičském odvětví používá i v mnoha případech dělnický slang. Rozdíl je ale patrný na první pohled. Drdův umělecký talent je v díle cítit (v Romanci se vyskytují umělecké prostředky, častá personifikace, přirovnání, epiteton ad), naproti tomu Káňovy zkušenosti se do díla také promítají. Sice je umělecká hodnota Káňova díla zjevně nižší, ale dokážu si představit, že díky jím vybraným jazykovým prostředkům (hlavně slangovým) se do tématu dělníci dělající v továrně vžili lépe než do Drdovy hry.

Všemi výše zmíněnými znaky bych mohla definovat žánr budovatelského dramatu, který se v hojném množství objevoval na divadelních scénách počátku 50. let v Československu.

3.2 ROZPOMÍNÁNÍ

V roce 1953 se začala měnit situace jak na poli společenském, tak na poli divadelním. Uvolnění politických poměrů po smrti Stalina a Gottwalda vedlo ve společnosti k představě myšlenkové volnosti. Lidé začali být ke straně kritičtější, a to se projevovalo i v dramatické tvorbě. Dramatici se myšlenkově vraceli k předešlým rokům, hledali rozpory ideologie a její praxe v Československu, nacházeli aspekty, které se jim v období předcházejícím nelíbily, ty poté kritizovali ve svých dílech. Co se týče hledání v letech předešlých, vzpomínali také na válečnou dobu a porovnávali život předtím a teď. Tento motiv se objevuje v dramatu často, většinou kvůli demonstraci kontrastu války a nekonfliktního, dobrého života plného „ušlechtilé“ práce současnosti. Dále dramatici hledali příčiny neúspěchu budovatelského dramatu a snažili se své chyby (i chyby ostatních autorů) nepromítat do svých budoucích děl. Autoři, kteří stále chtěli překročit schematismus, jenž byl v dramatu nastaven, a kteří toužili po větší návštěvnosti divadelních scén, už nevykreslovali své hlavní hrdiny jako neomylné komunisty, ale dávali jim reálnější vlastnosti a snažili se o celkovou uvěřitelnost postav i děje. Jediná a neochvějná pravda hlavních hrdinů (představitelů ušlechtilosti a pracovitosti komunistů), na kterou do té doby byli diváci dramatické tvorby zvyklí, začala být nazírána z různých hledisek a tím se stávala ohrožená. Tento aspekt se projevoval i ve hrách, jež budu níže rozebírat.

3.2.1 MILOSLAV STEHLÍK

Dramatik, herec a režisér Miloslav Stehlík (1916-1994) stál právě jednou ze svých her na pomezí zmiňované dramatické tvorby. Stehlík se narodil v Milovicích nad Labem do prostředí rolnické rodiny. Již během gymnaziálních let se seznamoval s rolí herce (působil ve studentském ochotnickém souboru). Po vystudování gymnázia v Praze začal studovat konzervatoř, estetiku a historii umění, nedostudoval kvůli uzavírání vysokých škol. Po válce byl jedním ze spoluzakladatelů Realistického divadla v Praze, v polovině 50. let se stal dramaturgem Národního divadla a Divadla na Vinohradech. Byl autorsky velmi činný. Pro mé bádání je důležité, že v letech 1952-1953 působil jako režisér Divadla J. K. Tyla

v Plzni, kde měla premiéru Stehlíkova hra *Nositelé řádu* ovlivněna jeho ročním pobytem na Ostravsku.⁵¹

NOSITELÉ ŘÁDU

Tato hra, poprvé uvedena 28. 3. 1953 v Divadle J. K. Tyla v Plzni, znamenala určitý předěl mezi hrou budovatelskou, plnou nadšení a elánu, a mezi hrami, které se kriticky zaobíraly danou společenskou a politickou situací oné doby. Dějiny české literatury II. v souvislosti s tímto dramatem uvádějí, že: „*monologický hymnus na novou dobu byl zevnitř mírně rozrušen kritičtějším a reálnějším pohledem.*“⁵²

Drama je zasazeno do hornického prostředí Ostravska do let 1950-1952. Hra je autorem popsána jako komedie o pěti dějstvích. Oproti dramatům rozebíraným v předchozí kapitole (*Parta, Romance*) se, pro budovatelské drama typický komediální charakter, zde podle mého názoru spíše stahuje do pozadí. Hlavní linie děje se odvíjí s vývojem party horníka Oldry Matuše (tzv. Matušovci) z dolu Selma. Matušovci se zasloužili o prosazení nové metody zrychlení práce, za což Matuš dostane Řád práce⁵³ a jeho rodina se od té doby má po finanční stránce lépe. Předák Oldra se ale od té doby začne své rodině a partě odcizovat, neboť se postupně začne měnit z uvědomělého, pracovitého horníka v pyšného a individualistického návštěvníka různých bálů a schůzí inteligentů (ty přitom dříve odsuzoval a byl s nimi ve při). Práce a rodina pro něj začíná být až na druhém místě, což se projevuje i ve vztazích s ostatními. Matušovci se začínají rozpadat, nejsou spokojeni s předákem a jeho současnou činností. Když chce na konci hry Matuš ukázat ostatním, že je pro něj práce a jeho parta stále na prvním místě, a rozhodne se naplnit plán na pět set procent, stane se tragédie. Oldra sice splní rekord, ale jak přes snahu dokázat, že se ostatní mýlí, nevnímá nic kolem sebe, nebere v úvahu podmínky šachty, a ta se zavalí. Zraněno je 6 dělníků, naštěstí nijak vážně. Tento incident stojí za tím, že do té doby relativně skrývané emoce jeho okolí vyvstanou na povrch, a až díky kritice svých přátel a rodiny si Matuš uvědomí svou vinu. Na konci se vše vyřeší, dobro je

⁵¹ <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=974>, cit dne 20. 4. 2013.

⁵² JANOŮŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 344.

⁵³ Ocenění za zásluhy při budování státu a jeho rozvoje, byl propůjčován za významné pracovní výsledky pro stát.

odděleno od zla a Oldra si znovu připomene, že je pro něj radost kolektivně pracovat na lepší budoucnosti šachty, ale i celého státu.

Hlavní postavou je třicátník Matuš, který je v jádru dobrý, pracovitý člověk, ale je zaslepen svou náhlou slávou a významností pro společnost. Začne více inklinovat ke vztahům s „nepřáteli“ – inženýry, čímž si proti sobě začíná počítat svou hornickou partu. Zde se jedná o obrat od nadšené kolektivní práce k individualismu. Jeho pýcha a omluvy z pracovních schůzí kvůli „panským“ bálům a meetingům se přestává líbit jeho okolí, nepoznávají ho. Na druhou stranu Oldra za toto odtržení od svého pracovitého života nemohl sám. Měli na tom podíl i propagátoři nejlepších pracovníků, kteří ho potřebovali ukazovat jako inspiraci pro ostatní dělníky. Matuš nakonec (po svém zásadním omylu) zjistí, že je stvořen pro kolektivní tvrdou práci pro stát, ne pro vystavování sebe a svých rekordů společnosti. Navrátí se tedy na konci k práci a kolektivismu.

Zápornou postavou je zde redaktorka Pochodně (stranický tisk), která během své praxe v žurnalistice ztratila svou lidskost, její slova jsou prázdná, bez obsahu, ocitla se „v zajetí novinářských frází a krajských direktiv“.⁵⁴ Snaží se pomoci a přiblížit se havířům, ale ve svých článcích popisuje jen to, co se jí hodí, a spíš škodí, než pomáhá. Pro svou přílišnou, až nelidskou, objektivitu a snahu vyhovět zcela všem direktivám se znelíbí poctivým horníkům. Na konci se ukáže její charakter, když nechce napsat o závalu šachty, ale jen o rekordu Matuše, za což ji matka Oldry odsoudí.

Další postavou, na které je vidět posun, je manželka Matuše. Ta si uvědomí, že se její rodinný i partnerský život hroutí, hledá tedy nové životní naplnění. Z domácí hospodyňky se stává sebevědomá průvodčí ve vlaku, po které se muži otáčejí. Jen její manžel si jí pro své problémy nevšímá. Partnerské vztahy mohly být Stehlíkem lépe popsány, aby byl jejich rodinný život (i samotné postavy) uvěřitelný.

Pro mě nejzajímavější postavou se po přečtení dramatu stala babička, matka Matuše, rozdávatelka své zkušenosti a moudra svému okolí. Matka Matušová procházela změnou pohledu na svého syna. Poté, co obdržel Řád práce, na něj byla hrdá, postupem času, kdy pozorovala Oldrovo změnu chování a přístupu k práci, hrdost ustupovala. Její zklamání vyvrcholilo na konci hry, kdy Matušovi strhne Řád práce. Podle jeho matky nezklamal jen

⁵⁴ STEHLÍK, M. *Nositelé řádů*. Praha: Dilia, 1960, str. 15.

rodinu, ale zradil i Řád (zrada státu), který matka bude mít u sebe do té doby, než si ho nezaslouží doživotně. Babička zde zastupuje dle mého názoru svědomí lidí a hodnoty, které by neměly být zapomenuty. Zde je vidět posun, neboť na konci díla je to právě babička (ne komunistický tajemník; ten by se zajisté stal hodnotitelem v dílech jiných soudobých autorů), která „*oddělí dobro od zla, zhodnotí dosažené a vytyčí další cíle*“.⁵⁵

Veškerý děj se odehrává v interiéru, doma u předáka Oldry. Na bytě je vidět změna, která souvisí se změnou postavení a hodnot Matuše. Z obyčejného, malého, dělnického bytu se Matušovi přestěhovali ve druhém dějství do velkého třípokojového bytu, který oplýval novou výbavou.

Stehlíkovo dílo se liší od ostatních soudobých her tím, že „*zpochybňuje dosud nedotknutelné postavení komunistické strany*“.⁵⁶ Připouští určité chyby systému, ty v textu i obhajuje v následujícím úryvku: „*Chyby jsou příznakem růstu ...*“.⁵⁷ V díle je upozorňováno i na politické čistky v řadách komunistů, které s uznáním chyby souvisí. Stehlík také poukazuje na lživost tisku. Lidé chtějí absolutní pravdu, nechtějí „květnaté“, optimistické výrazy a fráze bez hlubšího smyslu.

Častým motivem díla je komparace starého a nového. Podle mého názoru je ve hře zakotvena důležitá myšlenka, že lidé by měli pamatovat na staré časy, měli by se chovat skromně a pamatovat na poměry, z kterých vzešli oni i jejich rodiče.

Co se dále objevuje v dramatu, jsou časté spory mezi dělníky a inženýry. Nedůvěra dělníků v inteligenci je patrná ve většině her budovatelského dramatu. V Nositelích řádu se ale objevuje myšlenka, že bez inženýrů, kteří vše propočítají, dodají materiály a plánování, se práce horníků neobejde. O tom svědčí i zavalení šachty, když Matuš pracuje bez komplexního inženýrského posouzení. Spor se objevuje i mezi starým horníkem Vokounem a jeho synem - inženýrem. Při práci jde rodina stranou a v jednom okamžiku si stáli oba za svou vlastní pravdou.

Jelikož se dílo ještě řadí do budovatelského dramatu, objevují se v něm časté motivy budování nového systému a metody zlepšení práce, které se vyskytovaly i v jiných dílech

⁵⁵ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 346.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ STEHLÍK, M. *Nositelé řádů*. Praha: Dilia, 1960, str. 18.

budovatelského dramatu. Dále se zde objevuje důležitost bezpečnosti práce, ta by bez inženýrů byla samotnými dělníky těžko zvládnána.

Hra se zajímá i o partnerský život nejlepších pracovníků, i když jen povrchově. Lze vysledovat již od začátku hry zvláštní vztah manželů Matušových, který utrpí důležitostí Oldry pro stát. Nejdříve slibuje manželce pohodlí a lepší finanční a rodinné zázemí, poté je pořád mimo domov, manželku jen diriguje, nevšímá si jejího osobního a pracovního růstu, nestará se o domácnost, o děti a uzavírá se do sebe. Matušová se s tím vyrovnává po svém, prací. Po prozření Matuše pronese: „*Dále jedeme! Konečná: Stalingrad!*“⁵⁸ Myslím, že touto větou autor shrnuje jedno z hlavních posláních díla, tím je důležitost práce, kolektivismu a orientace na SSSR.

Další motiv se objevuje v závěru dramatu, který je završen zklamáním matky synem a kde je odsouzena práce hlavního inženýra na Salmě, Balcara. Horníci vyřknou toto: „*Naše mámy i my jsme vláda, víte?*“⁵⁹ Z toho vyplývá, že v minulosti to byla vláda, která rozhodovala o všem, v socialistickém systému má mít rozhodovací slovo dělnický lid. Po této větě horníci Balcara zproští všech jeho práv a rozhodnou se spolu jako organizační a mocenská jednotka. Horníci si nakonec uvědomují své společenské postavení v socialistickém Československu.

Celým dílem prostupují motivy přátelství, sounáležitosti, pravdy, lásky k práci, ale i pýchy, lži tisku a zklamání z nastaveného systému a z toho, jak si ho lidé vykládají po svém. Na druhou stranu je v něm zdůrazňována důležitost Sovětského svazu a jeho ideologie pro náš národ.

Stehlík užívá prostředky hovorové češtiny, tu často mísí s nespisovnou češtinou, nejvíce s lašským nářečím (hlavně s východní větví; ta se váže k ostravskému území). Tím se snaží přiblížit prostředí horníků na Ostravsku (zde zřejmě používá poznatky ze svého ročního pobytu na východní Moravě). Dialektické výrazy jsou například děvucha (= děvče), chlop (= muž), roba (= manželka), aj. Stehlík používá nejen výrazy hornického slangu, což se vzhledem k tématu nabízí, ale v dramatu se objevují i jazykové prostředky stojící na

⁵⁸ STEHLÍK, M. *Nositelé řádů*. Praha: Dilia, 1960, str. 119.

⁵⁹ Tamtéž, str. 111.

cizojazyčném základu (např. *defétysta*⁶⁰), hlavně v mluvě redaktorky, která se mimo jiné i svou řečnickou vybaveností havířům odcizuje.

Nositelé řádu jsou sice ještě v mnoha ohledech blízké výrobnímu dramatu, ale některé zmiňované aspekty je od něj odlišují. Tím Stehlík se svou hrou stojí na počátku nového období budovatelského dramatu, což je důvodem její analýzy.

3.2.2 VÁCLAV JELÍNEK

Do této kapitoly bych dále zařadila spisovatele, scénáristu, dramaturga a v neposlední řadě satirika Václava Jelínka (1920-1982). Své studium věnoval ekonomii, později se začal ale více zajímat o žurnalistiku, přesněji o rozhlasovou publicistiku (v ní tvořil pod pseudonymy Karel Bílek, Jan David, František Král). Na počátku 50. let se začal novinařině věnovat na plný úvazek (Dikobraz, Dar, Svět práce, Tvorba ad), i v ní vystupoval pod pseudonymem František Zach, dále působil v redakci humoru a satiry v Čs. rozhlasu a v 60. letech se stal vedoucím dramaturgem Čs. národního filmu. Většinu života Jelínek spolupracoval s Čs. rozhlasem, pro který vykonával činnost až do své smrti. Václav Jelínek psal scénáře ke hrám a filmům jiných autorů, sám byl ale autorsky činný. Na počátku své spisovatelské činnosti se věnoval lyrice, později ale vynikal v dramatické tvorbě, obzvláště v satíře.⁶¹

SKANDÁL V OBRAZÁRNĚ

(PODTITUL: KOMEDIE NANESENÁ V RÁMCI LINIE SE ZVLÁŠTNÍM PŘIHLÉDNUTÍM K OTÁZKÁM SOUČASNOSTI)

Nyní budu analyzovat Jelínkovo rozporuplné satirické divadelní revue Skandál v obrazárně. Tato hra měla premiéru 23. 10. 1953 v Burianově Armádním uměleckém divadle⁶² a měla být po řadě konferencí o satíře, která na divadelních scénách chyběla a lidé v ní viděli potenciál pro zobrazení reality (důležitá pro ideologii), jednou z tzv. budovatelských satir (satira jako prostředek výchovy). Skandál v obrazárně měl po

⁶⁰ Tamtéž, str. 20. = *člověk s poráženeckým myšlením, nízkou sebedůvěrou*

⁶¹ JANOUŠEK, P. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945: Díl I. A–L*. 1. vyd. Praha: Brána, 1995, str. 336.

⁶² JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 368.

uvedení velkou návštěvností, lidé jezdili do jiných měst, aby ho viděli. Hra byla zpočátku chválena jak stranou, tak Svazem československých spisovatelů (Drda o Skandálu řekl, že je to dílo „smělé a lidem živě vítané“⁶³), později na konferenci o satíře v listopadu 1954 byla ale ostře zkritizována Václavem Lacinou⁶⁴. Jelínek totiž v pásmu kritizoval (nijak ostře) byrokratismus, kádrovou politiku politiky, zbytečnost některých politických úkonů, zveličování přínosu nových metod, kariérismus ad.⁶⁵ Dílo bylo diskutováno z toho důvodu, že Jelínek řekl pravdu nepřesně a nechal svou kritiku prakticky otevřenou pro diváka. To znamenalo, že si satiru mohl podle M. Stehlíka (referát na dobříšském semináři dramatiků) vyložit každý po svém, jak komunista, tak odpůrce režimu.⁶⁶

Skandál v obrazárně je založen na volném spojení deseti obrazů ve formě satirických scén doprovázenými mezihrami s písněmi (písně reagující na dané téma a kritika předělávání starých textů do svazáckého podání) a výstupy před oponou. Jelínek se inspiroval ve forbínách Osvobozeného divadla (hrané scénky před oponou reagující na společenské a politické jevy současnosti). Často na konci jednotlivých obrazů vystoupí „autor“, jenž rozmlouvá s člověkem z publika (herec), ke kterému se daný obraz váže. Herec má možnost obhajovat své rozporuplné činy, většinou ale po krátké rozmluvě s „autorem“ volí odchod z divadla. Zde se vrátím k názvu díla. Myslím, že autor nevolí motiv obrazárny jen z důvodu zakreslování typických soudobých společenských jevů do scének, které jsou obrazy současné skutečnosti. Vidím zde ještě jiný záměr, a to, že umění se mění v závislosti na společenských podmínkách a myšlení lidí, tak jako se může změnit i současná společenská situace. Kdyby Jelínek ve hře nevolil komiku odchodu herce z divadla, mohl by zachytit ve hře větší hloubku nastíněného problému, tím pádem by dopad na diváka mohl být silnější a člověk by neviděl jen komiku satirického pásma, ale zamyslel by se hlouběji nad vykreslením obrazu o současnosti.

Vybrala jsem 2 obrazy, které mě nejvíce oslovily. Zdůraznila bych čtvrtý obraz, Co nevěděl – nepověděl s podtitulem *Ilustrace k chystané bdělosti a ostražitosti*, který se

⁶³ Literární noviny 5. 4. 1954, str. 4.

⁶⁴ Václav Lacina (1906-1993), spisovatel, novinář, v jeho tvorbě se prolíná literární parodie a společenská satira, znalec světové i české satiry. Byl aktivně činný ve Svazu československých spisovatelů. (JANOŠEK, P. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945: Díl 1. A–L*. 1. vyd. Praha: Brána, 1995, str. 481)

⁶⁵ JANOŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 368.

⁶⁶ HÁJEK, J. *Čas dramatu*. Praha: Československý spisovatel, 1957, str. 71.

odehrává na prověřovacím oddělení referenta Poplašného. Spisovatel Kadeřábek potřebuje od Poplašného schválit jednu větu ze své povídky. Referent si myslí, že Kadeřábekova věta prozrazuje státní věc. Paradox je ale v tom, že upovídaný Poplašný, jenž má střežit státní a vojenská tajemství a cítí důležitost ve své funkci, se nechtěně (i přes svou „ostrážitost“), Kadeřábkovi svěřuje s údaji, které by mělo znát co nejméně lidí. Nakonec zjistí, že mu někdo ukradl plán na výrobu vojensky důležité látky. I v této situaci se zachová dle svého charakteru, netrápí ho, že by se plán mohl dostat do špatných rukou, a Kadeřábkovi nakonec ještě vyzrazuje, kde je schovaný originál. Na konci hry je scéna před oponou, kdy rozmlouvá autor a Poplašný. Místo toho, aby se referent ospravedlnil, uznává své chyby a ve snaze vše vysvětlit prozrazuje další tajemství.

Postava Poplašného je v krátké scéně zajímavě vykreslena. Hájek jeho postavu charakterově vystihl: „... *spojuje (Poplašný) neustálé omílání frázi o potřebě bdělosti a ostrážitosti s neobyčejnou žvanivostí andělsky lehkomyšlnou naivitou a hloupostí ...*“.⁶⁷ Poplašný se jeví na první pohled jako hlupák, na mě ale působila ze scénky také jeho unavenost z papírování (už sám ani nevěděl, co schválil), samota a tíživost tajemství na psychiku člověka.

V této scéně Jelínek poukazuje kromě naivity lidí na nesmyslnost prověřování a cenzury.

Druhý obraz, který mě zaujal, se nazývá Já ne, to ty! (8. obraz, podtitul: *Perokresba přesně podle skutečnosti, neobyčejně věrně zachyceno*). Zde se jedná o to, že dělníci potřebují pracovní pomocí Ostravě, potřebují ale více lidí, aby to stihli. To začnou zařizovat byrokraté. Nakonec problém vyřeší dělníci a úředníci za to mají zásluhy. Po scéně následuje dialog „autora“ a úředníka před oponou. „Autor“ v něm upozorňuje na XIX. Sjezd KSSS a Malenkovův projev O potřebě satiry, který vyzdvihoval důležitost satiry pro komunistickou ideologii a potlačování kapitalismu.⁶⁸

Jelínek chce zde zachytit nesmyslnost úřednických operací a to, že úředníci jsou často neprávem oceňováni za výkony jiných lidí. Autor zde také upozorňuje na důležitost dělníků ve fungování státu.

⁶⁷ HÁJEK, J. *Čas dramatu*. Praha: Československý spisovatel, 1957, str. 70.

⁶⁸ http://is.muni.cz/th/145378/ff_m/Diplomka.txt, cit. dne 28. 4. 2013.

Postavy jsou většinou úředníci, také dělníci, ale i lékař (ve scéně 14 dní klidu). „Hrdinové“ scének jsou často nespokojeni se svou prací nebo zapomněli na její kouzlo (lékař), stávají se zajati nesmyslným dokumentováním všech jejich aktivit. Postavy většinou demonstrují určitý kritizovaný rys, který by ale v mnohém mohl být Jelínkem lépe vykreslen. Bez lepšího znázornění jsou postavy jen „neživými“ figurkami, které se podílejí na kritizování daného společenského jevu.⁶⁹

Děj deseti obrazů se odehrává většinou v interiéru, jen u scének *Kdo k pytlům* (český venkov v době žní) a *Než ho píchli* (vesnická zabijačka) se děj odehrává v exteriéru. To souvisí i s autorovou volbou postav a tématem jeho kritiky.

Jelínek se ve *Skandálu* v obrazárně snaží satirickou formou ukázat divákovi nešvary jeho současnosti. Ve scénkách se objevuje častá kritika kádrové politiky (hlavně z důvodu protežování rodiny), úřednického aparátu a nesmyslnosti jeho operací, ale hlavně kritika lidí celkově kvůli tomu, že závidí ostatním a zajímá je jen vlastní prospěch, že se málo zajímají o kulturu a na prvním místě je u nich práce („*Pořád se podceňuje kultura*“⁷⁰). Jelínek také odsuzuje kolektivní přetvářku a přelétavost z jednoho názoru na druhý, podle toho, co se člověku zrovna hodí.

Jelínek používá v obrazech hovorovou češtinu s občasnými nespisovnými jazykovými prostředky. „Autor“, který se podílí na dialozích s postavami her mezi obrazy, používá spisovnou češtinu jako doklad jeho vzdělanosti. Jelínek užívá živé, humorné dialogy, kterými se přibližuje obecnstvu. Právě i díky komice v oblasti komunikace bylo dílo jedním z nejnavštěvovanějších.

Jak už jsem zmínila, *Skandál* v obrazárně byl v r. 1954 vyňat z repertoáru divadel. Zde mohla být znovu spatřena vyhraněnost a zúženost socialistického dramatu, neboť, i po snaze vrátit satiru na divadelní prkna i tak jemné satirické skeče, jako ty Jelínkovy, nakonec podlehly politickým a kulturním zásadám období první poloviny 50. let. Přesto Jelínkova hra vnesla na divadelní pole určitou inspiraci pro budoucí tvorbu satiry, která již v období druhé poloviny 50. let (uvolňování) mohla být tvořena odvážněji než v období

⁶⁹ HÁJEK, J. *Čas dramatu*. Praha: Československý spisovatel, 1957, str. 71.

⁷⁰ JELÍNEK, V. *Skandál v obrazárně*. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1954, str. 49. (5. obraz : *Kdo k pytlům*)

předešlém.⁷¹ Pro diváky byl Skandál v obrazárně, po absenci satirické tvorby, „zázrakem“, jenž na divadelní scéně chyběl, neboť „poprvé po dlouhé době satiricky zaznamenal některé poruchy společenského života“.⁷²

3.2.3 MILAN JARIŠ

Posledním autorem, jehož dílo budu v kapitole Rozpomínání analyzovat, je spisovatel, scénárista a překladatel Milan Jariš (původní jméno Martin Ležák, 1913-1986). Již v mladém věku se zhlédl v socialistické ideologii. Po vyučení se věnoval mnoha profesím, nakonec ale skončil u žurnalistiky (byl redaktorem Rudého práva od r. 1935). Za války byl na tři roky zajat do koncentračního tábora v Mauthausenu, což ovlivnilo jeho tvorbu (povídkový soubor Oni přijdou). Po válce pracoval jako novinář, psal příspěvky do mnoha deníků a časopisů (Rudé právo, Mladá fronta, Nedělní noviny, Literární noviny, Plamen ad).⁷³ V této práci mě zajímá Jarišova kariéra dramatika, která ho proslavila v první polovině 50. let, a obzvláště jeho hra Inteligenti.

INTELIGENTI

Toto drama vyšlo ve dvou verzích. První byla vydána před XX. sjezdem KSSS (premiéra v Ústředním divadle československé armády, Vinohrady 4. 11. 1955⁷⁴) a jedná se v ní o morální konflikt lékařky, která si má vybrat mezi manželem, emigrantem (nepřítel strany), a pracovními povinnostmi, jež se jí po dlouhé době znovu naskytly. Lékařka nemůže najít východisko, tudíž páchá sebevraždu, zároveň zabije i svého manžela.⁷⁵ Po odhalení kultu osobnosti Jariš přehodnotil svá stanoviska a v roce 1956 Inteligenty přepracoval. Analýze jsem podrobila druhou verzi Jarišova dramatu (verze po „procitnutí“ autora), jelikož zde je postava manžela lékařky vylíčena jako zcela nevinná.

⁷¹ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 368-369.

⁷² <http://www.pozitivni-noviny.cz/cz/clanek-2010080065>, cit. dne 12. 5. 2013.

⁷³ JANOUŠEK, P. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945: Díl I. A–L*. 1. vyd. Praha: Brána, 1995, str. 328.

⁷⁴ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 375.

⁷⁵ <http://www.stredoskolskaliteratura.kvalitne.cz/index.php?clanek=inteligenti>, cit. dne 27. 4. 2013.

Děj se skládá ze dvou základních linií. První linie příběhu je o lékařce Zdeně Kalistové, jejíž manžel, socialisticky smýšlející, byl zatčen v důsledku „hledání nepřátel ve vlastních řadách“. Kalistová, ač je specialistkou ve svém oboru, má po zatčení manžela nelichotivý kádrový posudek, tudíž je pro ni neskutečně těžké najít práci v oboru. V nemocnici potřebují specialistu a Kalistová je na pracovní místo navržena. To se ale nelíbí lékařce Šrůtkové, která je činnou komunistkou a ví o procesu manžela Zdeny. Kalistová nalezne zastání ve vedoucím nemocnice, lékařích i pacientech a nakonec je přijata. Stále se ale nachází ve vnitřním rozporu, kdy se nemůže odpoutat od myšlenek na svého manžela. Nakonec zjistí, že manželovi věří, ale přestává věřit politickému systému. Rozhodne se pro sebevraždu, kterou využije k výzkumu nových narkotik, ten během umírání zapisuje, dokud je schopná.

Druhou linií příběhu je morální rozpor doktora Vávry, neboť do nemocnice je přijat pacient Šebelík, jenž za války udal Vávrovu manželku a gestapo ji zabilo. Vávra musí Šebelíka operovat, jeho život má ve svých rukou. Nakonec ale zvítězí lékařský slib a profesionalita a Vávra, i přes obavy ostatních, operaci úspěšně provede.

Jako hlavní postavu bych označila lékařku Kalistovou, která se potýká s konfliktem pravdy systému a pravdy svojí a manžela. Navzdory všemu je přesvědčena o manželově nevině, o tom svědčí i její věta: „*Když něčemu věří všichni, to není ještě důkaz pravdy.*“⁷⁶ Na ní Jariš ukazuje, jaký život plný problémových a rozporuplných situací existuje kolem nás. V závěru je znázorněna jak její síla (v okamžiku umírání se podílí na výzkumu), tak její citlivost a slabost (sebevražda, v okamžiku smrti je propouštěn její muž).

Kalista, komunista, který byl podroben vyšetřování (kádrová politika), se objevuje v závěru Inteligentů, v něm přichází do nemocnice poté, co jeho manželka spáchá sebevraždu. Myslím, že jeho postava má za úkol upozornit na vinu lidí jak na celkové podobě systému, tak na osudu ostatních. V tom mě utvrdila věta: „*Co jste udělali s mou ženou?*“⁷⁷

Doktor Vávra, který má operovat udavače své manželky, je vykreslen jako komunista, dobrý člověk a profesionál. I on je ale podroben morálnímu rozporu, který nakonec

⁷⁶ JARIŠ, M. *Boleslav I., Příklad, Inteligent*. Československý spisovatel: Praha, 1957, str. 218.

⁷⁷ Tamtéž, str. 228.

zvládne v souladu se svými charakterovými rysy. Uvědomí si, že pomsta nepřináší uspokojení, přináší jen prázdnotu a pocit viny, a s tím on žít nechce.

Další postavou, která zasahuje ve velké míře do děje, je profesor, vedoucí léčebného ústavu. Profesor chce navzdory všemu ve své nemocnici co nejlepší personál, a tím je i lékařka Kalistová. Musí se ale potýkat s politickými a kádrovými zásahy do jeho pravomoci. Profesor nerozumí tomu, proč by se měla vědecká práce odvíjet od politických aktivit a kádrových posudků. Na druhou stranu má z politické moci strach, ten je ve hře cítit: „Což když tě, kamarádíčku, ti komunisti – to se netýká vás, pane kolego – což když tě jednou pořádně skřípnou, ukážou, co umějí ...“.⁷⁸ Nakonec se rozhodne, že Kalistovou přijme navzdory jejímu kádrovému posudku, přijme ji pro její kvalifikaci a dovednosti. Bohužel udělá toto zásadní rozhodnutí paradoxně pozdě.

Pro mě nejzajímavější postavou Inteligentů je pacient Sehnout, básník, alkoholik a „poslední bohém“. Svými polemikami se stává jakýmsi svědomím nemocnice. Sehnout zastává ten názor, že by Kalistová měla v nemocnici pracovat. Využívá svého řečnického umění a vlivu na ostatní v její prospěch. Mimo jiné ve svých rozhovorech s lékaři odsuzuje kádrové hodnocení s přihlédnutím k rodině, kritizuje maloměšťáctví, věří v „*nadřazenost nebe nad světskými institucemi*“⁷⁹ a pochybuje nad neomylností komunistů. Přispívá k tomu, aby inteligentní lidé kolem něj více přemýšleli, probudili své svědomí, pochybovali a uspořádali si své vlastní názory, které by se poté nebáli prosazovat. Postava Sehnouta probouzela u vzdělaných jedinců revoluční myšlenky. Na konci dramatu Sehnout umírá ve společnosti Kalistové a uvědomuje si, že sice má velkou duševní sílu, ale nemá se o co, ani o koho opřít, nedůvěřuje lidem. Umírají s Kalistovou poté, co oba ztratí důvěru. Myslím, že zde chtěl Stehlík ukázat, že bez víry a důvěry v okolí člověk nemůže žít.

Jak z předchozího textu vyplývá, děj se odehrává v interiéru nemocnice, což není pro divadlo 50. let obvyklé, a autor na této hře ukazuje, že i v intelektuálním prostředí se odehrávají velké příběhy.

Nejsilnějšími motivy díla jsou morálka, víra, spravedlnost, hodnoty člověka, pomsta, svědomí, přetvářka (doktor Vitíšek). V Inteligencích převládají o správnosti

⁷⁸ JARIŠ, M. *Boleslav I., Přísaha, Inteligenti*. Československý spisovatel: Praha, 1957, str. 204.

⁷⁹ Tamtéž, str. 176.

rozhodování lidí a nejistota v systému. Jariš odsuzuje kádrové hodnocení spjaté s rodinou, zde uvádím ukázkou: (Sehnout komunistce Šrůtkové) „*Váš manžel je rentgenolog, ale proto ještě vy nemusíte mít popálené prsty, ne?*“⁸⁰ Podle autora by lidé měli oddělovat politický a pracovní život.

Komické pasáže díla jsou většinou spojeny s aktivní komunistkou, doktorkou Šrůtkovou, která doslova dodržuje stranické direktivy a prosazuje své vlastní socialistické myšlenky navzdory odlišným názorům (vesměs také socialistickými) svých kolegů.

Ve hře je také zachycena rozrůzněnost lidí a jejich rozdílné komunistické smýšlení, např. v rozmluvě doktora Kabeše s profesorem: „*Komunisté mohou mít přece různé povahy, dokonce různé názory na něco. (...) Ale strana to nejsou jen členové, to je i myšlenka komunismu, a ta je veliká i v lidech slabých a chybuících – prostě v lidech. A lidé ji uskutečňují, někdy o tom ani nevědí.*“⁸¹

Dalším zásadním námětem je sobeckost člověka. Ten se zajímá jen o sebe a svůj život, přitom má potenciál pomáhat ostatním v jejich neštěstí. Hrou také prostupuje důležitost práce a touha některých postav (Kalistová) být ostatním potřebný. Když člověk nemá práci a nedělá něco pro ostatní, je to podle autora horší než smrt.

Autor se obrací k minulosti. V rozmluvě dvou nemocničních uklízeček lze vysledovat vděčnost straně a to, že si mladí neváží toho, co pro ně strana dělá, neboť si neuvědomují, jaký byl život před ní.

Zmínila bych také motiv nečinnosti inteligence („*...hlava je k myšlení a ne k nošení klobouku...*“⁸²) a jejího následného procitnutí, které vedlo k revolučním myšlenkám („*Mám pocit, že jsme příliš dlouho nosili klobouk, jen klobouk...*“⁸³). Dílem prostupuje autorův humanismus a důvěra k inteligenci.

Jariš užívá zpravidla spisovnou češtinu při dialogu vzdělaných lidí. Při rozhovoru například uklízeček nebo pacientů užívá hovorovou češtinu s občasnými výrazy nespisovnými. V jazyce Sehnouta se autor snaží zachytit jeho básnický „talent“, užívá

⁸⁰ Tamtéž, str. 178.

⁸¹ Tamtéž, str. 207.

⁸² Tamtéž, str. 199.

⁸³ Tamtéž, str. 206.

v něm někdy až básnické výrazy a vkládá mu výběrem slov do úst hloubku, která vede ostatní, hlavně lékaře, k zamyšlení.

Inteligenti je hra jiná tím, že divákovi zprostředkovává kritický pohled na problematiku souvislosti jeho společenského života a nutí diváka k zamyšlení. Jariš ještě nedokáže vytěžit v těchto vážných problémech celou pravdu⁸⁴, otevírá jen cestu, kterou by se budoucí drama mohlo ubírat.

3.2.4 KOMPARACE

Díla, jež jsem vybrala pro tuto kapitolu, jsou v mnohém rozdílná. Tím jsem chtěla poukázat na to, že se v polovině 50. let na území Československa dramatická tvorba ubírala různými cestami. Autoři se snažili vyvarovat schematismu, ten diváka do divadel netáhl, a proto se jejich díla již v mnohém odlišovala. V Nositelích řádu se tento vývoj (stojící ale ještě na počátku) prokázal, ve hře jsou viditelné jak znaky výrobního, tak nového dramatu. Autoři rozšiřují svůj pohled i na problémová místa společenského života a ta, zatím jen povrchně, zkoumají. Již v tom se ale objevuje ona změna, která dělá dramatikou 50. let tak zajímavou a rozličnou. Autoři už si začínají uvědomovat, což je vidět hlavně ve hře *Inteligenti*, že postavy procházejí vlastními životními situacemi a svými problémy, každý člověk má svůj vlastní postup, jak se s nimi vyrovnat. Autoři a obhájci normy tedy zjišťují, že „v novém systému mohou (lidé) jednat, myslet a cítit jinak než podle naplánovaných schémat.“⁸⁵ Z toho důvodu se autoři her začínají více soustředit na postavy a jejich život v daném období více než na děj, který se často odvíjel od lidské pracovní činnosti, jako to bylo v dílech předchozích. Autoři se začínají, i když velmi povrchně, zajímat o vztahy mezi lidmi, o rozpolcenost osobností mezi vlastními hodnotami a normami společnosti, začaly se řešit problémové situace, ve kterých se lidé (často kvůli novému politickému systému) nacházejí.

Postavy dramát poloviny 50. let se začínají odlišovat od postav her typicky budovatelských. Autoři se při jejich vykreslování snaží znázornit jejich specifika, zamýšlí se nad jejich charakterem, nad způsobem jejich reagování na problémové situace a na jejich

⁸⁴ HÁJEK, J. *Čas dramatu*. Praha: Československý spisovatel, 1957, str. 114.

⁸⁵ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 364.

společenskou pozici v novém politickém uspořádání. Změnu společenského postavení lidí popisuje již Stehlík v Nositelích řádu u postavy Matuše (z dělníka se stává figurkou politiky), Jariš popisuje sestup vážené lékařské kapacity Kalistové kvůli kádrovému posudku, ale i Jelínek ve svém Skandálu v obrazárně popisuje lidi jeho současnosti, jež se dostávají k práci, kterou nikdy nedělali z důvodu kádrové politiky a přátelských nebo rodinných vztahů s příslušníky byrokracie (Portrét jistého kádrovníka). Ve všech dílech se objevuje u postav častá přetvářka, v Inteligentech u doktora Vitíška, v Jelínkově satirickém revui u paní Poslední (obraz Rendez – Vous v ringu⁸⁶), ale i například u redaktorky Pochodně v díle Stehlíka, která si dříve s horníky rozuměla, nyní se musí ale chovat a psát podle nařízených direktiv. Postavy také často vzpomínají na dobu minulou, většinou ale ve smyslu, že nyní se mají lépe než předtím.

Prostředí her se začalo také zásadně proměňovat. Z dělnického pracovního prostředí se dostáváme do prostředí úřednického a nemocničního. V dílech již se v mnohých případech nesetkáme s popisem pracovních postupů a pracovního prostředí. Zatímco Stehlík znázorňuje změnu dělníka v bohatého individualistického „návštěvníka meetingů“ a Jelínek s prostředím úřednických kanceláří často spojuje svou kritiku, Jariš naproti tomu ukazuje léčebný ústav jako místo, kde by vysokoškolští absolventi mohli začít konečně přemýšlet a zasadit se o pozitivní ovlivňování soudobých společenských vztahů.

Jak už jsem popisovala výše, nejčastější motivy her této kapitoly jsou hlubší problémy lidí, jejich morálka a hodnoty. Autoři se dále zamýšlejí nad komunistickou ideologií a hledají v její minulosti určitá pochybení. Na omyly a pochybení ale pouze poukazují, neposkytují žádná uspokojující řešení.

Co se týče jazykových prostředků dramatu, je zde vidět určitá proměna. Zatímco v Nositelích řádu lze vysledovat časté užívání nespisovného jazyka (nářečí, které má přiblížit pracovní prostředí horníků na Ostravsku), ve hrách následujících jsem zpozorovala větší snahu o spisovnou češtinu, hlavně v prostředí inteligence.

⁸⁶ Paní Poslední ve scéně fandí na boxu jen tomu, kdo vyhrává, a říká, že nemá ráda lidi, kteří nadávají a chovají se na zápasech neslušně. Nakonec se ale objeví její pravá tvář a ona se začne chovat tak, jako ti, které dříve pomlouvala.

3.3 DIVADLO JINAK

V předchozí kapitole Rozpomínání byly nastíněny důkazy, že divadla, vzhledem k nízké návštěvnosti budovatelských her, začala již v první polovině 50. let obměňovat svůj repertoár. Autoři se snažili (sic se jim to dařilo jen povrchně) proniknout do charakteru lidského individua, do morálních zásad, hodnot, ale také problémů člověka soudobé společnosti. Tyto jevy ale autoři pouze naznačovali, nebylo do nich hlouběji proniknuto.

Po XX. sjezdu KSSS se politické poměry poměrně uvolnily, což demonstrovala i tvorba autorů divadelních her. Ti se snažili oprostít od svazujícího konceptu socialistického realismu a navázali na problémy, které byly nastíněny již ve hrách dřívějších, ale pouze povrchně. Tvůrci dramatu se odpoutali od předchozí budovatelské koncepce, v níž byl člověk vykreslován v rovině jeho společenského a pracovního života, a zajímali se znovu ve větší míře o jeho soukromí, rodinné problémy, milostný život apod.⁸⁷ Autoři začali tvořit divadlo jiným, ale přec tradičním způsobem, neboť láska, milostný život a vztahové problémy člověka byly tématy běžnými a divácky oblíbenými již v období antickém.

3.3.1 PAVEL KOHOUT

Jedním z prvních autorů „nového“ směru dramatu byl Pavel Kohout, básník, prozaik, dramatik a překladatel. Narodil se 20. 7. 1928 v Praze, od mládí byl aktivním komunistou, který mj. působil v mládežnické redakci Čs. rozhlasu, spoluredigoval časopis *Opona – jedeme* a byl členem ÚV ČSM. Od r. 1947 studoval na UK srovnávací literaturu, estetiku a divadelní vědu, studia nedokončil. Později pracoval jako šéfredaktor *Dikobrazu*. Byl členem Armádního uměleckého sboru Víta Nejedlého⁸⁸, mj. i díky němu hodně cestoval (Anglie, Finsko, NDR, Rumunsko, Polsko, SSSR, ...). Kohout je známý pro svou politickou orientaci, která se v průběhu jeho života viditelně přetransformovala. Z aktivního komunisty se stal pochybovač a z pochybovače jedna z výrazných postav tzv. pražského jara. Byl vyloučen z komunistických organizací a poté, co se zúčastnil zrodu

⁸⁷ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 378.

⁸⁸ Umělecký soubor Čs. lidové armády (orchestr, zpěv, estrády, balet, ...).

Charty 77 a r. 1979 absolvoval pracovní pobyt v Rakousku, mu byl zakázán návrat zpět do Československa.⁸⁹

Co se týče jeho dramatické tvorby, nejvýraznější byl Kohout – dramatik v 50. letech. Již v roce 1955, kdy měly premiéru jeho Zářijové noci, se u Kohouta projevil pochybnosti o vystavení společenského systému. V této hře z vojenského prostředí se potýká s problémem nahlížení společnosti na individuum. Člověk by neměl být posuzován podle své politické angažovanosti, ale podle toho, zda se v určitých situacích zachová morálně a empaticky. Později se Kohout začíná více zajímat o mezilidské a intimní vztahy. Na jeho hře Taková láska znázorním transformaci dramatu, ale také změnu pohledu Kohouta na soudobou společnost; ta je v tomto díle velmi čitelná.

TAKOVÁ LÁSKA

Drama Taková láska bylo na divadelní scénu uvedeno poprvé v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého 13. 10. 1957.⁹⁰ Hra byla velmi úspěšná, o tom svědčilo to, že se hrála i za západní hranicí republiky (např. Belgie, Finsko, Dánsko, NDR, ale i Argentina, Izrael ad.).⁹¹ Kohout ve zpracování příběhu mladé dívky, která se bezhlavě zamilovala, ale stala se obětí přetvářky veřejného života, velmi důvěryhodně popsal psychické procesy aktérů tohoto dramatu. Alena Urbanová (dramaturgyně a divadelní kritička) ve své předmluvě ke knižnímu vydání udává, že úspěch nastal také díky „*naší potřebě dozvídat se, proniknout pod povrch života, dobrat se v shluku komplikovaných vztahů a nesmýšlných náhod logické příčinné souvislosti, poznat pravdu a smysl pravdy*“.⁹²

Hlavní příběh je založen na retrospekci událostí, jež se udály převážně v životě hlavních hrdinů Lídy Matysové a Petra Petruse. Soudce, zvaný Pán v taláru, si pozval všechny, kteří se podíleli na Lídině tragickém osudu (včetně Lídy), k soudu (přítomnost). Zpětně si připomínali všichni své činy (minulost) a byli vyzýváni k argumentaci na obranu svých úkonů.

⁸⁹ JANOUŠEK, P. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945: Díl I. A–L*. 1. vyd. Praha: Brána, 1995, str. 393.

⁹⁰ KOHOUT, P. *Taková láska*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 30.

⁹¹ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 381-

⁹² KOHOUT, P. *Taková láska*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 15.

Studentka práv Lída se těsně před svatbou se Stiborem setkala se svou dávnou láskou, nyní ženatým, vysokoškolským pracovníkem, Petrusem. Při setkání se všechny staré city vrátily a Lída se kvůli němu nedostavila ke svému svatebnímu obřadu. Petrus Lídu také stále miloval a slíbil jí, že se rozvede. Během určitého časového úseku a promluvy s kádrovým pracovníkem ale zjišťuje, že má strach udělat tak velký počín jako je rozvod. Pro Petrusa je důležitý sociální status, kariéra a jistoty, kterých již dosáhl. Nemá dostatek odvahy opustit svou ženu kvůli studentce, a tím si zhoršit náhled ostatních na svou osobu. Tím Lídu, která ho miluje tak, že by se pro něj vzdala všeho, velmi zklame. Ta kvůli svému naivnímu očekávání a následnému hořkému prozření pravděpodobně spáchá sebevraždu. Pravděpodobně, neboť na konci není zcela jasné, jestli spadne pod vlak nešťastnou náhodou, nebo naopak. To autor nechává otevřené. Pán v taláru se Lídy na konci sezení u soudu zeptá, jestli by Petra radši nepotkala. Lída odmítá a zároveň přiznává, že by udělala to samé znovu a že ničeho nelituje. Zde se potvrzuje čistota její lásky k Petrusovi a soudce ji zprošťuje viny.

Hlavní postavou je tedy Lída Matysová, dvaadvacetiletá studentka práv, která se zamilovala do vysokoškolského učitele. Lída je prototypem mladické naivity, velkých očekávání, nerozvážné důvěry k lidem, ale i morálních zásad (někomu se mohou zdát až konzervativní). Více než ona sama její život ovlivňuje společnost. Na jednu stranu mohla divákům připadat, jako by žila ve svém mladickém naivním světě, na stranu druhou se na konci dramatu přiznala, že všechno příkoří, které ji provázelo životem, by si zopakovala znova. To dokazuje věrnost vlastním postojům a hodnotám a víru ve správnost předcházejících činů.

Petr Petrus, asistent katedry rodinného práva, je podle kádrových posudků „*uvědomělý, čestný, politicky vyspělý, nadaný, houževnatý, zdravý, charakterní a ženatý.*“⁹³ Jeho čestnost se ale v očích diváka objevuje zřídka. Nejdříve podvede svou manželku, naslibuje Lídě společný život, a nakonec kvůli kariéře, ale i kvůli společnosti a lidem kolem, svůj vztah s Lídou zatratí. Na druhou stranu je pravdou, že ne všichni lidé jsou stejní, mohou být slabí na „hrdinské“ činy, nemají stejné morální zásady a hodnoty a hlavně ne všichni jsou schopni takové hloubky citu jako Lída.

⁹³ KOHOUT, P. *Taková láska*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 48.

Ironický Pán v taláru je Kohoutem vykreslen jako soudce, který má za úkol v soudní síni zjistit od „obviněných“ úplnou pravdu. Místo soudce bych ho spíše označila jako koordinátora myšlenek a zjišťování příčin lidského chování. „Obviněné“ navádí k jejich vlastnímu poznání, řídí a komentuje dialogy a monology a zjišťuje vnitřní pohnutky lidí ke svým činům.

„Úctyhodnou“ v oblasti přetvářky pro mě byla postava Lídy Petrusové, Petrovy manželky. Manžela velmi milovala, ale podlehla žárlivosti kvůli vlastní sebedůvěře (byla starší než manžel). Tu v sobě skrývala, styděla se za ni, a navenek se schovávala za nelidsky klidnou a hrdou masku. Dusila v sobě spoustu pocitů, které se bála zveřejnit, neboť jejich projevy pro ni byly nežádoucí a trapné.

Stibor, Lídin snoubenec, mohl na diváka působit až jako fanatický pronásledovatel Lídy. Měl ji moc rád, ale ona jeho city neopětovala. Potlačoval svou hrdost, vše by jí odpustil, jen aby si ho vzala za muže. Jeho činy byly závislé na jeho citovém rozpoložení, ale většinou působily poměrně sobecky.

Hlavním motivem dramatu je spoluvina lidí na životě jednotlivce, společenská sevrženost individua společností a jeho morální zásady, které jsou často potlačovány. U Petrusa, který mohl jednat individuálně proti společenským normám, je vyčítavě pronesena jeho směrem tato věta: (Pán v taláru) „*Kdo dovolí, aby pokřik diváků přehlušil vlastní svědomí a srdce!*“⁹⁴ Zde Kohout upozorňuje na to, že by měly převládat vlastní morální zásady a postoje lidí. Morální zásady společnosti by měly působit pouze jako rádci.

S tímto motivem souvisí i strach, který mají hrdinové z reakcí veřejnosti na jejich činy. Lída se bojí, co si budou povídat lidé o její neuskutečněné svatbě se Stiborem, Petrus se bojí, že bude Lída za jejich vztah společensky odsouzena kvůli rozbití manželství atd.

Lidé by se neměli nechat zaslepit společenským, politickým a pracovním uznáním. Měli by jednat podle svého svědomí a své pravdy tak, aby se sami za sebe nemuseli stydět, ne tak, aby se za ně nemusela stydět společnost.

⁹⁴ KOHOUT, P. *Taková láska*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 108.

V charakteristice postav lze vycítit pocit osamělosti. Hlavně u postavy Lídy je lidská samota očividná. Nemá nikoho, kdo by jí podal pomocnou ruku, vše řeší sama podle vlastního uvážení. Na konci, když zjistí, že se Petr nechce rozvést, si možná i Matysová svou samotu uvědomí. To může být také součástí, v souvislosti s pravděpodobnou sebevraždou, jejího posledního životního rozhodnutí.

V dramatu se dále objevují časté pocity zrady, zklamání a také motiv přetvářky (př. Petrus a Petrusová). Autor často probírá charakter postav, neustále se k nim vrací a žádá je o vysvětlení svých pochybných činů. Zabývá se také tím, že člověk může být komunista, ale musí přitom jednat jako člověk.⁹⁵

Autor užívá převážně spisovnou češtinu (nespisovné výrazy užívá pouze v rozhořčené mluvě pracovníka kádrového oddělení) a výrazy týkající se soudního prostředí. V Takové lásce se často objevují zvolací věty, které slouží k obhajobě myšlenek „obviněných“ u soudu a k přerušování mluvy ostatních při nesouhlasu s jejich prezentovanými myšlenkami a pocity.

Recenzenti mnoha států se ve svých kritikách často dohadovali o tom, kdo je vinen za tragický osud mladé dívky, zda je to ona, nebo Petrus, nebo společnost. Každý drama chápe svou cestou. Myslím, že hlavní myšlenka je ale v tom, že by si měl člověk dát pozor na přílišnou sepnatost jedince s ostatními a měl by si zachovat svojí osobnost a vlastní názor. Významnost Takové lásky vidím jak v hlavním motivu společenské vázanosti jedince, tak v propracování psychiky postav a ve vytvoření opravdových lidských hrdinů (jejich chování je úzce spjaté s jejich charakterem), kteří mohou být jedni z nás.

3.3.2 FRANTIŠEK HRUBÍN

Dalším spisovatelem, v jehož dramatické prvotině se objevil určitý přelom, byl František Hrubín, narozen v Praze r. 1910. Vystudoval gymnázium a dále navštěvoval Filozofickou fakultu a Právnickou fakultu UK, studia ale nedokončil. Pracoval v Ústřední knihovně hl. m. Prahy, od poloviny 40. let se stal spisovatelem z povolání. Přispíval do novin (např. do Svobodných novin, Literárních novin, Lidových novin atd.) a byl redaktorem časopisů pro děti (Malý čtenář, Mateřídouška). Zemřel r. 1971 v Českých

⁹⁵ KOHOUT, P. *Taková láska*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 96-97.

Budějovicích. Během svého života se věnoval převážně poezii. Jako zdroje inspirace mu sloužilo Posázaví (zde vychodil obecnou školu), dále Holešovice (zde žil) a hlavně, což se váže i k jeho dramatické tvorbě, jihočeská krajina kolem Chlumu u Třeboně (zde žil od r. 1950).⁹⁶ Poslední zmíněný zdroj inspirace se objevuje v jeho dramatu z 50. let, které bude rozebíráno níže, Srpnové neděli.

SRPNOVÁ NEDĚLE

Toto Hrubínovo drama mělo premiéru 25. 4. 1958 v Národním divadle (budova Tylova divadla), režíroval ho Otomar Krejča, jemuž byla hra věnována.⁹⁷ V předmluvě ke knižnímu vydání Hrubín přiznává, že Srpnová neděle vznikla vlastně na objednávku O. Krejči, K. Krause a O. Fencla. Hrubín podle nich musel dílo vícekrát přepracovávat, nakonec se ale dočkal velkého úspěchu.

Drama o třech dějstvích není důležité svým dějem, ale svou podstatou. Jedná se pouze o setkávání lidí v jedné větší vsi na Třeboňsku během nedělního odpoledne. Hrubín ve svém dramatu uplatňuje lyrický talent a nahlíží do nitra soudobých lidí, vykresluje některé typy a přibližuje je divákům. Snaží se o takovou atmosféru, aby to diváka nutilo se hluboce zamyslet nad charakterem a chováním lidí, kteří se v jihočeské vesnici během nedělního odpoledne potkávali. Hrubín vykreslil potýkání monologů, které mezi sebou (namísto dialogů) lidé vedou. Znázornil, jak se lidé navzájem neposlouchají a zajímají se jen o sebe.

Jednou z postav je Věra Mixová, krásná, ale nešťastná čtyřiačtyřicetiletá dáma, která prožívá pocity zmaru kvůli svému zvyšujícímu se věku. Do jihočeské vesnice přijíždí na prázdniny se svou neteří Zuzkou (mladá, krásná). Věra si v měnící se společnosti připadá zbytečná, nemá žádný smysl života. Snaží se být středem pozornosti, nechce zůstat sama a také by chtěla zažít opravdovou lásku, ale nic pro to skutečně nedělá. Mixová může někomu připadat jako „víla“, která proplouvá životem, ale jediné, čím na svět zapůsobí, je její krásný vzhled, uvnitř je prázdná.

⁹⁶ JANOUŠEK, P. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945: Díl I. A–L*. 1. vyd. Praha: Brána, 1995, str. 297.

⁹⁷ <http://www.studuj-jinak.cz/referaty/nahled/frantisek-hrubin-jako-dramatik>, cit. dne 18. 5. 2013.

Věru přijede navštívit další postava dramatu, Alfréd Morák, bývalý básník, redaktor. V minulosti k sobě podle všeho chovali určité city, ale Věra byla provdaná za bývalého spolužáka Moráka. Alfréd je ztělesněním intelektuála, který se neztotožnil s novou kolektivistickou společností. Prochází vesnicí a vše cynicky kritizuje, soudí a komentuje. Rád sám sebe poslouchá, nazývá se umělcem, i když se své vlastní tvorbě už mnoho let nevěnuje, a působí povýšeně. Cynickou bytostí je pouze navenek. V posledním dějství dojde k určitému vyvrcholení vývoje jeho postavy. Morák je v něm vykreslen jako ustrašený zbabělec, bez chuti do života a naděje na lepší budoucnost. Jeho „hradbička spadla“, on stojí před ostatními a vypadá jako úplně jiný člověk, přitom je nyní tím pravým a skutečným panem Morákem. Pod veřejnou maskou se ukrývá obyčejný, nervózní, ustrašený Tonda, jenž si nechává říkat Alfréd.

Během děje diváka upoutají manželé Vachovi, typičtí maloměšťáci a bývalí živnostníci, kteří ztělesňují hloupost a ignorantství lidí. Tyto postavy jsou vykresleny formou komiky monologů, povrchnosti a tuposti. Pana Vacha spíše zajímají jiné ženy než ta jeho. Na konci přiznává, že se svou ženou není z lásky, ale kvůli penězům, které mu nyní jsou k ničemu. I v jeho životě se objevuje náznak smutku, ale není tak očividný jako u inteligentních lidí, kteří nad svou situací více přemýšlejí do hloubky. *„Vachovi žijí z minulosti a nic z přítomnosti se jich vlastně nedotýká...“*⁹⁸

V dramatu se také často projevuje postava poštmistra. Ten vede obvykle dialogy s panem Morákem. Nejdříve si Moráka váží (četl jeho básně), později ale poznává jeho temnou stránku a spíše se dostávají do názorových konfliktů. Poštmistr je pravý opak Alfréda. Pro něj je důležitá práce pro společnost, má rád lidi a doufá v lepší budoucnost, o kterou se společně lidé zaslouží.

Mladí lidé jsou v dramatu postavami, kterými autor znázorňuje *„sílu (na níž závisí budoucnost) stojící proti marnostem a pošetilostem minulého života“*.⁹⁹

Děj se odehrává v prostředí malebné jihočeské vesnice s rybníkem, která působí jako protiklad ke zkaženým životům aktérů hry.

⁹⁸ HRUBÍN, Fr. *Srpnová neděle*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 126. (Václav Běhounek, Práce, 29. 4. 1958)

⁹⁹ Tamtéž, str. 115. (Vladimír Gabriel, Kultura, 7. 5. 1958)

Hlavním námětem je tedy lidská neschopnost poslouchat druhé, lidé poslouchají jen to, co je pro ně osobně důležité. „*Dneska lidé mezi sebou hovoří tak, že jeden druhého neposlouchá ... Doba monologů*“.¹⁰⁰ Z monologů se skládá celé dílo. Na první pohled přímá řeč vypadá jako dialog, po pozorném zamyšlení ale zjistíme, že každá postava se baví o svém a navazuje na svou předchozí repliku, ne na partnerovu.

Lidé žijí za svými „hradbičkami“. Navenek jsou ukryti za veřejnými maskami, neboť mají strach, jak by jejich okolí na jejich pravé Já reagovalo. Tím se lidé navzájem odcizují, cítí se osamělí. U Moráka nakonec „hradbička“ spadla, to bylo vyvrcholením Srpnové neděle. Ukázal se jeho pravý charakter a místo nadneseného, cynického intelektuála stál na dějišti úzkostný člověk, který žije v neustálé nervozitě a strachu.

Postavy nejsou šťastné, ale většina z nich se ani o vlastní štěstí nepokouší bojovat, jsou tak zaneprázdněni minulostí (Morák, Mixová), že nevidí naději ve své budoucí štěstí.

V dramatu se také objevuje motiv vzpoury mladých proti zaběhlým konvencím, proti stáří, když např. mladí zničí poštmistrovi jeho pouliční výzdobu. Autor v mladých vidí budoucnost („*V dětech je národ věčný ...*“¹⁰¹).

V Srpnové neděli se objevuje často srovnávání minulosti a přítomnosti, většinou z hlediska materiálního. Postavy dramatu žijí minulostí, někteří budoucností a přítomností jakoby nežil nikdo, kromě některých mladých. Většina z postav si nedokáže užívat ojedinelosti okamžiku, promrhávají život mluvením o jeho nedokonalostech.

Neustále se ve hře vyskytuje určitý spor mezi názory hlavních postav. Většinou jsou to debaty o pravdě a lži, životě a smrti ad.¹⁰² Postavy v dialogu vždy stojí názorově na opačné straně a mají spoustu osobnostně vlastních argumentů na obhajobu své pravdy.

Dalšími náměty jsou již zmíněná lidská hloupost, nepředvídatelnost, smrt, zklamání, ztráta nadějí.

Hrubín užívá obecnou češtinu, tu propojuje s básnickými prostředky. Jazyk dokresluje vesnickou mluvu, ale na druhou stranu i Morákovy básnické a rétorické „vlohy“. V dialozích se často objevují věty, které nedávají smysl. Postavy si totiž

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 82.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 63.

¹⁰² Tamtéž, str. 115.

asociativně vybavují různé skutečnosti, o nichž polemizují, a z jejich monologů se často stávají nedokončené věty, nebo překotná prohlášení, která spolu tematicky nesouvisí. To může být ale také autorskou metodou, jak úsporně sdělit co nejvíce informací o postavách.¹⁰³

Srpnová neděle byla kritizována za svou skladebnou nedokonalost, ale to vyvážila její filozofická stránka, která diváka nenechala klidným. „*Stojíme před prvním dramatickým dílem F. Hrubína a vzrušení, které můžeme pocítit ještě mnoho hodin a dnů poté, co jsme opustili prostory divadla, je z rodu těch požitků, které vyvolává jen umění veliké svou myšlenkovou a básnickou silou ...*“¹⁰⁴

3.3.3 VRATISLAV BLAŽEK

Posledním autorem této kapitoly je spisovatel, dramatik a scénárista Vratislav Blažek, narozen 31. 8. 1925 v Náchodě. Již v období jeho gymnazijního studia psal satirické verše. Později se věnoval přispívání do Dikobrazu, Literárních novin, Divadelních novin ad. Od roku 1949 se stal zaměstnancem Čs. státního filmu, psal scénáře k televizním i rozhlasovým hrám. V roce 1968 emigroval do Mnichova, kde žil až do smrti (1973).

Jeho dramatická tvorba souvisí s Divadlem satiry, které v souvislosti s jeho satirickou hrou Kde je Kuťák? (kritika byrokracie, nic neříkajících frází atd.) komunisté r. 1948 zavřeli. Blažek se ale navzdory situaci stále věnoval satirickému dramatu, které psal i v 50. letech.¹⁰⁵ Jednou z jeho veseloher je Třetí přání.

TŘETÍ PŘÁNÍ

Toto drama, které bylo Blažkem přepsáno z filmového scénáře do podoby divadelní hry, mělo premiéru 5. 6. 1958 v pražském Divadle komedie.¹⁰⁶ Filmová verze

¹⁰³ HRUBÍN, Fr. *Srpnová neděle*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 145.

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 113.

¹⁰⁵ JANOUŠEK, P. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945: Díl 1. A–L*. 1. vyd. Praha: Brána, 1995, str. 50-51.

¹⁰⁶ BLAŽEK, V. *Třetí přání*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 91.

satiry byla v r. 1959 zkritizována a zakázána na konferenci o kinematografii v Banské Bystrici. Diváci ji mohli vidět v sálech kin až o čtyři roky později.¹⁰⁷

Tato satirická komedie o třech dějství protkaná pohádkovými motivy se odehrává v Praze. Petr tam žije v malém bytě se svou manželkou a rodiči, je právníkem, ale nepracuje v souladu s jeho vzděláním kvůli kádrovému posudku. Jednou jede tramvají do práce a pustí sednout starého muže – kouzelného Dědečka. Ten mu za jeho dobročinnost slíbí splnění tří přání a dá mu zvoneček, kterým na něj může kdykoliv zazvonit a on se objeví. Ze začátku si Petr myslí, že je Dědeček blázen, kvůli potvrzení opaku promrhá dvě přání. Když zjistí, že měl starý muž pravdu a že se jeho předchozí dvě přání opravdu naplnila, začne promýšlet přání třetí, tak aby jím získal co nejvíc. Zde se ukáže česká schopnost vynalézavě obejít problém a Petr si jako třetí přání přeje žít spokojeně, čímž vysloví v jednom přání několik dalších. Najednou „šťastnou“ náhodou získá auto, byt, povýšení, známosti a peníze. Jeho rodina se má sice dobře, ale na Petra dopadá jeho svědomí a připadá si jako by o štěstí okradl jiné a nemá dobrý pocit z toho, že se o svou rodinu nepostaral z vlastního přičinění. Nakonec, když je jeho přítel Karel v ohrožení ztráty pracovního místa a on to může změnit pouze navrácením kouzelného zvonečku, se rozhoduje, jestli mu pomůže, nebo jestli si ponechá všechen luxus, ke kterému přišel tím, že pustil starce v tramvaji si sednout. Petr se rozhoduje, jestli zazvoní na zvonek a jeho „pohádka“ skončí. Konec dramatu zůstává otevřený, ale myslím, že je z něj velmi čitelný autorův morální postoj a jeho konečné stanovisko o situaci Petra.

Hlavní postavou je tedy Petr, vystudovaný právník, který nemůže vykonávat svou práci kvůli kádrovému posudku (jeho strýček je vězněn na Pankráci z důvodu pašování hodinek). Žije se svými rodiči, manželkou a synem v malém bytě a nemá peněz nazbyt. Na začátku je člověkem s morálními zásadami, ale poněkud zklamaný svým životem. Po splnění svého třetího přání se stane tím, čím by chtěl být, ale tíží ho svědomí, neboť se mu vše dobré sice událo, ale bez jeho přičinění. Není ani zdaleka spokojený tak, jak si po vyslovení přání myslel, že bude. Jeho svědomí se dostává na povrch, když ho jeho manželka obdivuje za vše, čeho „vlastní“ snahou dosáhl. Na konci dramatu se ocitá v morálním rozporu, může pomoci svému kamarádovi Karlovi, ale za podmínky, že skoro

¹⁰⁷ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 453.

jistě ztratí vše, co získal od Dědečka. Jeho dilema zůstane nevyřešené, ale z Blažkova popisu hlavního hrdiny v průběhu dramatu lze vysledovat, že Petr je sice nejistým člověkem, ale také velmi zásadovým a dobrosrdečným. Proto jsem přesvědčena, že Třetí přání končí vítězstvím morálních zásad Petra.

Manželka Petra, Věra, je také jednou z ústředních postav dramatu. Působí na diváka jako sobecká, marnotratná panička. Stále vykřikuje, že si přeje, aby všichni byli šťastní, ale většinou mluví jen o štěstí pro svou osobu a v jejích monologích se nejčastěji vyskytuje zájmeno *já*. Na konci se její pravý charakter potvrdí, když zjistí, že v období chudoby, manželských hádek a bydlení v malém bytě jí bylo lépe než ve velkém bytě s nešťastným manželem, kterému přestává rozumět. Proto na konci i Petra podporuje, ať zazvoní a přivolá Dědečka. Její slova jsou, i když to tak nevypadá na první pohled, znovu sobecká, neboť jí nejde o pomoc příteli Karlovi, ale o svou spokojenost v manželském životě.

Pohádková postava Dědečka se dívá na svět a život kolem sebe nezáúčastněně, s určitým nadhledem a je jakousi představitelkou morálky a zásad. Dědeček sice splní Petrovi přání, ale nechá ho zjistit samotného, že spokojenost není vše, když si ji člověk nevybuduje sám.

Postavy rodičů Petra se také často účastnily hlavního dění. Otec je na počátku díla divácky sympatický (na rozdíl od maminky, která se vměšuje do života svého syna), později se ale ukáže jeho opravdový charakter a zásady. Tatínek je pouze mluvku, který o hrdinství básní, ale když se ocitne před hrdinským činem, tak se stáhne radši do ústraní a je rád, že má to své. Na konci Třetího přání tuto svou vlastnost projektuje na všechny lidi, aby své chování částečně ospravedlnil: „...*Všichni máme plnou pusou ideálů, ale když k něčemu přijde, tak v koutečku si myslíme: Opatrně, člověče, nehas, co tě nepálí!*“¹⁰⁸ Osobnost maminky byla rozpoznatelná již od počátku dramatu. Je to praktická žena, která chce hlavně to nejlepší pro svou rodinu, ostatní ji nezajímají. Maminka jednoznačně zastává názor, že má Petr ve svém rozhodování myslet na rodinu a dítě, nemá se ohlížet na ostatní.

¹⁰⁸ BLAŽEK, V. Třetí přání. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 81.

Jako poslední osobnosti bych zmínila manžele Karla a Boženu (přátelé Petra a Věry). Božena je dominantní dáma, kterou zajímá vlastní pohodlí a peníze. Její muž je spolupracovníkem Petra, věří ve štěstí (sází loterii) a v budoucí spokojený život své rodiny, doufá ve výhru v nějaké soutěži. To se mu povede, ale v přímém přenosu kritizuje současnou společnost (*„Až bude všude na vedoucích místech jenom ten, kdo tam patří, tak si všichni budeme žít jako v ráji...“*¹⁰⁹). Tím se zaslouží o ztrátu pracovního místa.

Děj se odehrává převážně v interiéru Petrova bytu, ale byly v něm umístěny i exteriérové scény (např. lavička v parku, kde Petr vypráví svůj příběh o Dědečkovi malé holčičce a lakýrníkovi).

Hlavními motivy, prostupujícími celé dílo, jsou působení svědomí na psychiku člověka a morální zásady soudobé společnosti. Svědomí člověka je znázorněno v souvislosti s morálkou právě u Petra. Ten z počátku nevěří, že spokojenosti nelze dosáhnout jinak než vlastním přičiněním (*„Nechtějte mi namluvit, že k velkým cílům se nedá dojít jinak než pěšky“*¹¹⁰), nakonec se ale trápí kvůli tomu, že svých cílů nedosáhl vlastní zásluhou. Připadá mu, jako by o výhry okradl druhé. Uvědomí si že, *„to přece nejde, jenom brát, a nic za to nedávat!“*¹¹¹. Dědeček vše ze svého nadhledu nad světem sleduje a komentuje slovy: *„Nejlíp chutná ten chleba, na kterej sis zasil, sklídlil a umlel. Dvakrát hřeje uhlí, který sis sám natahal do sklepa. (...) Ta spokojenost, vo který mluvím já, ta je uvnitř: Když si člověk může říct, že tady není zbytečnej.“*¹¹²

Dalšími náměty, souvisejícími s motivy hlavními, jsou konflikt mezi pohodlností a aktivitou a boj za pravdu. Ty se objevují např. v této části, kde se Petr táže: *„...má člověk v takové zemi, v jaké žijeme, morální povinnost pomáhat pravdě, i když na to pro tu chvíli sám osobně může, rozumíte, může doplatit? Ovšemže má!“*¹¹³

Blažek se věnuje kritice kádrového rozmístování pracovníků, pravdu vidí na straně Karla, který veřejně napadl společnost, neboť ta nesleduje specializaci a profesní zaměření jednotlivců, ale spíše se věnuje kádrovým posudkům a veřejnému chování člověka. Blažek

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 68.

¹¹⁰ Tamtéž, str. 43.

¹¹¹ Tamtéž, str. 62.

¹¹² Tamtéž, str. 74.

¹¹³ Tamtéž, str. 78-79.

kritizuje „*příkazy shora*“¹¹⁴, které by měli lidé posuzovat podle svého osobního přesvědčení. Když příkaz shora nebude korespondovat s osobní pravdou, člověk by ji měl hájit a postavit se proti bezpráví. S tím souvisí i hodnota přátelství, která by měla být brána v úvahu.

Dále autor zachycuje vztahy mezi lidmi, ti si podle něj navzájem nevěnují pozornost, nemají k sobě dostatek důvěry, jsou sobečtí a navzájem se odcizují. To je v díle znázorněno vícekrát, např. když se Petr potřebuje někomu svěřit se svým trápením v prologu, paní si ho nevšímá a radši odejde, atd.

V dramatu se objevuje symbolika červené barvy, ta značí většinou určitý konflikt, což odpovídá, neboť ten se v podobě morálního střetu stal nábojem Třetího přání.

Hra je prostoupena pohádkovými motivy (dědeček, tři přání). Z konceptu hry ale vyplývá, že tyto motivy vstupují do kontrastu s reálným životem, který nefunguje tak, jako život v pohádkách. V souvislosti s tím se ve hře vyskytuje zvýšená viditelnost paradoxních situací, např. Petrovo první přání, aby se „nedělalo“, se splní, ale lidé se místo práce zúčastní manifestace, aby se pracovalo víc.

Jazyk dramatu je převážně hovorový s občasnými nespisovnými výrazy. Vybrala jsem část z recenze díla, která mi připadala nejvíce korespondující s mým názorem na jazykovou stránku hry. Miloš Smetana ve své recenzi v Divadelních novinách z 25. 6. 1958 uvádí, že „*jazyk hry by zasloužil větší péče (...) je šedivý a příliš jen hovorový, málo obrazný*“.¹¹⁵

Ohlasy na Třetí přání byly většinou pozitivní a vesměs tvrdily, že divák dostane „*horký kaštan do ruky s tak nevinnou škodolibostí, že se napřed náramně baví a směje, než si uvědomí, že ho pálí i jeho prsty*“¹¹⁶. Sergej Machonin prohlásil ve svém příspěvku v Literárních novinách (14. 6. 1958), že zázraky se dějí a „*české divadlo dostalo opravdovou satiru!*“¹¹⁷

¹¹⁴ Tamtéž, str. 71.

¹¹⁵ Tamtéž, str. 86.

¹¹⁶ Tamtéž, str. 89. (Vladimír Gabriel, Kultura, 26. 6. 1958)

¹¹⁷ Tamtéž, str. 87.

3.3.4 KOMPARACE

Na konci 50. let již vznikala díla, která byla pro svou uměleckou hodnotu zařazena i do repertoáru zahraničních divadelních scén. V kapitole Divadlo jinak je znázorněn úplný odklon od budovatelského dramatu.

Největší změna se odehrála v tématu her. Do popředí pronikalo téma intimních vztahů, manželských problémů, psychických rozpoložení jedince, charakteru, morálních zásad. Dramatici se začali těmito tématy hloubkově zabývat. Zajali hrdiny svých děl do vztahových problémů, se kterými si museli sami poradit podle jejich vlastní pravdy, ne podle pravdy společenské.

Další důležitá změna se udála ve složce psychiky postav. Autoři navazovali na dramatiky předešlé, kteří se již hlouběji věnovali lidskému individu, jeho psychice, chování a jeho problémům ve společnosti. V Jarišových Inteligencích lze již vysledovat určitý základ této změny, ale propracovanost „lidských“ vlastností člověka v tomto díle nebyla ještě zdaleka tak dokonale utvořena. Sice již diváci vnímali určité morální postoje jedinců, ale byly to jen postoje. Pro vytvoření osobnosti dramatické postavy autor potřebuje nalézt podstatu osobnosti, najít charakterové vlastnosti, hledat to, čím jsou zapříčiněny. O to už se snaží Pavel Kohout ve hře *Taková láska*. Nechává své postavy argumentovat, obhajovat a ospravedlňovat své činy. Tím divák proniká do složitosti jejich psychických procesů, čímž se postava stává uvěřitelnou. Kohout přesně vykreslil charakterové rysy svých postav a ukázal divákovi, že člověk ani společnost nemůže nikoho soudit pro činy, které vykoná ze svého vlastního přesvědčení. Tím se toto dílo stalo „bezprostřední předzvěstí nové vlny her“¹¹⁸. František Hrubín také ve své dramatické prvotině sledoval psychický život jedinců, jejich charakter, morální zásady a pozoroval hlavně činy jedinců v závislosti na typu osobnosti. Sledoval vývoj osobnosti a změny postojů v závislosti na vnějších podmínkách. Kohout, Hrubín i Blažek se věnovali rovněž problémům, které souvisí s nezájmem lidí o své okolí. Kritizovali, že si lidé navzájem nepomáhají, neposlouchají se, jde jim jen o svůj blahobyt a svou kariéru. V dramatu 50. let se často objevují motivy pocitu zklamání, osamocení, motivy morálního rozporu jedince, svědomí, důležitosti osobní pravdy apod. Významnost jedince pro společnost již

¹¹⁸ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 383.

ustupuje do pozadí. Postavy neřeší už to, jestli budou pracovat na sto dvacet procent, aby vytvořily co nejvíce materiálu pro společnost, postavy dramatu nežijí jen ve své práci, existují i mimo ni, mají své vlastní problémy (vztahové, existenciální, ...), a ty se snaží vyřešit po svém. Nikoliv v zájmu společnosti, ale v zájmu osobní vyrovnanosti.

Prostředí her se z pracovního mění na soukromé, Kohout nás zve do prostředí bytů hlavních postav, do soudní síně, ale také ještě do školy, kde hrdinové pracují a studují, Blažek nás již provádí pouze bytem Petrovy rodiny a Hrubín jihočeskou vesnicí, kde má paní Mixová chatu.

Jazykové prostředky se nijak zvlášť od období předcházejícího neproměňují. Dramatici používají spisovnou češtinu, hovorovou, s prvky nespisovné češtiny, podle typu postav tak, aby jejich mluva byla pro diváka uvěřitelná. Hrubín do své mluvy přidává navíc básnické prvky, neboť hlavní postava jeho dramatické prvotiny je bývalý básník. Často se v promluvách objevují věty zvolací, když hrdina brání své zásady nebo když na něj útočí jeho svědomí.

I když rostly na konci 50. let snahy politicky činných kulturních představitelů znovu svázat umění s politickou ideologií, již se jim spoutat umění nezdařilo, neboť autoři zjistili, o co návštěvníci divadelních scén opravdu stojí a čím si u nich získají oblibu a návštěvnost. Pravdou a „*vytvořením jejich životních pocitů*“ nahlas, což také v budoucí divadelní tvorbě divákům umožňovali.¹¹⁹

¹¹⁹ JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 383.

4 PROMĚNY DRAMATU 50. LET

Dramatická tvorba počátku 50. let byla úzce spjata s normou budovatelského dramatu. Divák se ocitl v roli žáka a divadlo mu prostřednictvím vzoru názorně demonstrovalo, jakým by se měl člověk v novém společenském systému stát a jaké normy by měl přijmout.

Na počátku 50. let, v období, kdy se v Československu formovalo nové společenské uspořádání, bylo drama spjaté s pouónorovým nadšením. Hry byly stavěny na pracovních výkonech a budovatelském nadšení mladých, transformaci myšlení starší generace a na překonávání sebe sama v pracovní činnosti. Důležitým prvkem v literární tvorbě je kolektivismus a společná práce na novém společenském řádu. Postavy byly voleny převážně z dělnické vrstvy a reprezentovaly pracovitost, snahu a píli. Hry byly často zasazeny do prostředí městských továren, ale tvořila se také díla z prostředí vesnického (pole, JZD). Jako hlavní motiv her se nejvíce objevoval mezigenerační konflikt, následné prozření a spojení dělníků za účelem rekordního pracovního výkonu. Plnění plánů, důležitost přátelství a vzájemné pomoci na pracovišti, pracovní morálka – to vše naplňovalo obsahové schéma děl. Jazykově se díla pohybovala v rovině hovorové češtiny, často se v nich objevovaly slangové prvky vázané k pracovnímu prostředí hrdinů her. Divákovi ale tato schémata nestačila, očekával od divadel skutečné životní situace a reálné postavy, se kterými se člověk může identifikovat.

Po roce 1953 se situace v Československu z hlediska literární tvorby částečně uvolnila a divák dostával alespoň něco málo z toho, co mu v divadlech chybělo. Autoři bojovali proti zavedenému schematismu, dramata se začala konstruovat v reálnější podobě – tak, aby je divák byl schopen i ochoten přijmout. Výchovná stránka her se začala pozvolna stahovat do pozadí a autoři se více věnovali tématu porovnávání soudobé společnosti se společností před válkou. Dramatici se často pouštěli do kritiky, která byla mířena na lidi řídící se bezhlavě direktivami režimu. Satiricky byly ztvárňovány byrokratismus, nesmyslnost některých úkonů, soudobá morálka, přetvářka ad. I když byly satirické šlehy z našeho aktuálního pohledu velmi krotké, přesto v proměnném období první poloviny 50. let byla vydaná satirická díla často zakazována, čímž se stále prokazovala „svázanost“ literárního umění s politickými orgány. Nicméně i přes korigování

divadelní tvorby politikou vznikly hry odlišné od typických her budovatelského dramatu. Velkou změnu sleduji obzvláště v prostředí a postavách. Narozdíl od děl předchozích, kde inteligence byla zatracována, v dílech pozdějších do ní byla vkládána důvěra, měla by se podílet na proměně společenského systému. Autoři se namísto dělníků začali zajímat o postavy úředníků, lékařů, vědců apod., s tím souvisí i změna prostředí her. Divadelní scény se proměnily z továren a polí na kanceláře, nemocnice atd. Obsahy her se stále odvíjely od pracovní činnosti jedinců, byly ale zaměřeny více než na pracovní výkon na okolnosti s ním související. Dramatici se více zajímají o osudy lidí, jež jsou závislé na společenském postavení, kritizují tuto závislost a snaží se na ni v dílech poukázat, připouští také, že i politicky vysoce postavení lidé mohou dělat chyby a měli by za ně být zodpovědní. Začíná se popisovat i rozpor mezi vlastním a společenským přesvědčením a také určitý strach jednat dle svého vlastního uvážení.

Použití jazyka se v závislosti na postavách a prostředí her tohoto období pozvolna mění. Opouští se od slangových výrazů z prostředí dělníků, používá se spisovná čeština, která by měla odpovídat prostředí inteligence.

Ve druhé polovině 50. let, po odhalení kultu Stalina a následných pochybnostech o správnosti komunistického systému a konání lidí s ním spřízněných, se literatura začala odvíjet jiným směrem. Místo pohledu na kolektivní nadšení a pracovní prostředí se divadelnímu divákovi najednou naskytne pohled na individualitu člověka, jeho intimní záležitosti, vztahy a rodinné podmínky. Autoři analyzují psychiku člověka, jeho myšlenkové procesy, osobní pocity apod., čímž dramatickou postavu přibližují divákovi, který se s takto vykreslenou postavou dokáže lépe identifikovat. Hrdina her se potýká s morálními a vztahovými konflikty, které jsou divákovi blízké. S hlavním hrdinou, jakožto samostatným individuem, se divadelní publikum přesouvá do intimního prostředí hrdiny, často se děj odehrává v bytovém interiéru. Ve hrách se objevují ve větší míře motivy hledání smyslu života, svědomí, zklamání, sobeckých činů, morálních zásad a složitosti citových vztahů. Po stránce jazykové se díla nijak obzvláště nemění od děl předcházejících.

I když se drama kvalitou postupně zlepšovalo, diváci potřebovali i poněkud odlišné kulturní rozptýlení, toužili po vtipu, aktuálnosti, tanci, hudbě atd. Proto se během 50. let, obzvláště po relativním politickém uvolnění kolem roku 1953, začalo navazovat na tradice

kabaretu, Osvobozeného divadla (Voskovec a Werich)¹²⁰, estrád, satirických scén ad. Na konci 50. let začala vznikat divadla malých forem (malé scény, kluby), ta byla vystavěna právě na bázi aktuálnosti, nadsázky, hry s fantazií, pantomimy, hudby, poezie, vtipu a hlavně těsném sepětí publika s divadelní scénou. Byla svou podstatou velmi odlišná od děl rozebíraných v této diplomové práci, ale pro československého diváka se stala přitažlivější díky mnoha již zmiňovaným aspektům. Herci se často prostřednictvím dialogů dostávali od běžných problémů, které byly většinou komicky znázorněny, k problémům společenským nebo filozofickým.¹²¹ Jednou z nejznámějších scén divadel malých forem se stala roku 1957 vinárna Reduta (stala se „*výchozím bodem na cestě k divadlům malých forem šedesátých a sedmdesátých let*“¹²²), spojená se jmény Ivan Vyskočil a Jiří Suchý a také uměleckým žánrem text-appealem¹²³. Z Reduty se vyvinulo později Divadlo Na zábradlí (snaha o rozšíření působení a zvýšení profesionality), které se roku 1958 představilo se svou nejznámější hrou *Kdyby tisíc klarinetů*.¹²⁴ Divadlo Na zábradlí bylo jednou z pěti hlavních scén divadel malých forem, dalšími scénami byly Rokoko (Darek Vostřel), Semafor (Jiří Suchý, Jiří Šlitr), Paravan (Jiří Robert Pick) a Večerní Brno (Milan Uhde, Ladislav Suchánek). Na těchto malých scénách začínali budovat svou kariéru budoucí československé populární osobnosti, například Waldemar Matuška, Miloš Kopecký, Marta Kubišová, František Filipovský, Václav Neckář, aj. V tomto období také vznikaly známé písně autorů J. Suchý, J. Šlitr, které se postupem času staly lidovými (např. Včera neděle byla, Pramínek vlasů).

Drama 50. let a jeho proměny byly znázorněny v předchozích kapitolách na analyzovaných hrách. V souvislosti se změnou v politické a společenské situaci československého národa se měnila i dramatická tvorba. Ta souvisela se společenskou situací a později také s požadavky divadelního obecnstva. Na požadavky diváků později reagovala, v této kapitole zmiňovaná, divadla malých forem, která si získala velkou oblibu.

¹²⁰ Na působení Osvobozeného divadla navázalo Divadlo satiry (1955, ředitelem byl J. Werich, později přejmenováno na Divadlo ABC). (<http://www.mestskadivadlaprazska.cz/divadlo-abc>, cit. dne 5. 6. 2013)

¹²¹ HERCÍKOVÁ, I. *Začalo to Redutou*. Praha: Orbis, 1964. str. 298-300.

¹²² JANOŮŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007, str. 388.

¹²³ Divadelní výstupu formou dialogu, spojované hlavním tématem a hudebními vložkami (převážně jazz). Divák mohl zasahovat do děje na jevišti, tím jednotlivé dialogy získávaly jedinečnost a divadelní pásma se stávaly atraktivnější.

¹²⁴ <http://www.nazabradli.cz/o-divadle/historie-divadla>, cit. dne 9. 6. 2013. Hra pojednávala o existencionálních otázkách, byla silně antimilitaristický a zdůrazňovala důležitost hudby v životě lidí.

5 ZÁVĚR

Na závěr této práce bych zkompletovala myšlenky, ke kterým jsem během psaní práce a studia odborné literatury dospěla. Za zdůraznění stojí to, že díla byla vybraná jako vzorová, v 50. letech jich samozřejmě vznikalo o mnoho více. Vzhledem k rozsahu práce jsem se nemohla věnovat všem divadelním hrám. Analyzované hry jsou vybrány po konzultaci s vedoucím práce a znázorňují hlavní aspekty proměny dramatu tak, aby daná proměna byla co nejlépe zřetelná.

Na počátku diplomové práce jsem si zadala úkoly dokázat, že je divadelní tvorba 50. let hodnotná a že obsahuje jevy, které se týkají i dnešního člověka. Z analýz her je patrné, že v období 50. let vznikala díla jak méně hodnotná, tak více. Na počátku 50. let, kdy vznikala schematická budovatelská díla sršící optimismem, byla kvalita na nižší úrovni, přesto se ve hrách daly najít zajímavé motivy, které by se neměly ze životů lidí vytrácet – motivy přátelství a vzájemné pomoci. Divák ale chtěl po divadlech víc. S optimistickými postavami, jejichž život byl vázaný pouze na pracovní život, se nedokázal identifikovat a zdály se mu nereálné.

S tím se začala potýkat divadelní tvorba kolem roku 1953. Dramatici se snažili překročit schematismus a nabídnout divákovi to, po čem touží. Po nadšení z nového systému se objevuje doba počátečních pochyb, lidé srovnávají život před a po komunistické nadvládě. Tyto pochyby jsem zaznamenala i v dramatu. Autoři často kritizují nečinnou byrokracii, která dostává zásluhy bez vlastního přičinění. Problém vidím u postav, ty nejsou stále dostatečně vykreslené, postrádají uvěřitelné vlastnosti osobnosti. V díle *Inteligenti* se Jariš již snaží (i když mu to zcela nevychází) o psychologii postav. Díky snahám o psychologii postav a tomu, že hra řeší více morální problémy a vztahy lidí, stojí dílo na pomezí s obdobím nastávajícím. Jariš se v *Inteligentech* zabývá otázkou kádrové politiky, tu jemně kritizuje. V tomto díle je již zakotvena jakási předzvěst proměny dramatu 50. let.

V kapitole, kde popisuji poslední období dramatické tvorby pátého desetiletí, jsem znázornila hodnotu děl, která je ve hrách patrná. Kohoutova *Taková láska*, která byla divácky velmi úspěšná, v sobě ukrývala řadu záhad a nedořešených lidských konfliktů. V dramatu se objevila již vcelku propracovaná psychologie postav a z pracovního prostředí se divák přesouvá do intimního prostředí lidí – jejich domovů.

Ve všech rozebíraných dílech této doby se objevují podobné motivy (existenční, morální, citové). Postavy se již stávají uvěřitelnými a pro diváka jsou tedy atraktivnějšími, to ho začne znovu přitahovat do divadel, neboť dramatické postavy se potýkají s podobnými problémy, se kterými se potýká divák (často vztahové).

V poslední kapitole (Proměny dramatu 50. let) porovnávám jednotlivá období a popisuji také změnu divadelních scén a atraktivitu divadel malých forem, která se v Československu stala divácky velmi populární díky zábavě, jež poskytovala, a svázanosti divadelní scény s publikem.

Při analýze děl jsem studovala s nimi související kritiky a články, abych si vytvořila hlubší pohled na danou hru. Myslím, že jednotlivé hry, hlavně konce 50. let, jsou čtenářsky velmi obohacující a nutí člověka zamyslet se nad sebou, ostatními a nad světem, ve kterém žijeme. Mnoho problémů, které jsou v rozebíraných divadelních počinech nastoleny, se totiž týká i současného člověka.

Dramatická tvorba 50. let je velmi rozmanitá a je škoda, že se jí nevěnuje ve školním prostředí více času. Je totiž velmi zajímavé sledovat postupný vývoj od ničeho k něčemu, co člověka naplní a obohatí.

6 RESUMÉ

6.1 RESUMÉ

Diplomová práce je zaměřena na téma „Proměny dramatu v 50. letech“. Text se zabývá vybranými dramatickými počiny, které vznikly během období zmiňovaného v názvu práce.

Začátek předloženého textu je věnován politickým a společenským poměrům 50. let kvůli přiblížení doby.

Těžištěm je část věnující se analýze vybraných dramatických děl. Jednotlivé hry jsou rozděleny do tří období. Samotná díla jsou zkoumána z hlediska děje, postav, prostředí, motivů, jazykových prostředků a průvodních okolností jejich vzniku. Dramata jsou doplněna o ohlasy diváků a kritiků. Každé ze tří období je zakončeno komparací her do něj zapadajících.

Poslední kapitola shrnuje proměny, které v období 50. let v divadelní tvorbě nastaly, a poukazuje na vznik nových divadelních scén.

Klíčová slova

drama 50. let, Vašek Káňa, Jan Drda, Miloslav Stehlík, Václav Jelínek, Milan Jariš, Pavel Kohout, František Hrubín, Vratislav Blažek, komparace, divadla malých forem

6.2 ABSTRACT

This diploma thesis is focused on the topic of “The changes in drama in the 50s”. The text deals with chosen acts of drama, which emerged during the time of the 50s. The beginning of this work is devoted to political and social conditions for better understanding of the topic.

The core of this work is the analysis of selected works of drama. The individual plays are divided into three periods. The works themselves are studied from the perspective of a plot, characters, setting, motifs, linguistic means and why these plays originated. Responses from the audience and critics are included. Every period ends by a comparison of the plays which fall directly into it.

The last chapter summarizes the changes, which were made during the 50s in the theatre scene and points out to the origins of new ones.

Key words

Drama in 50s, Vašek Káňa, Jan Drda, Miloslav Stehlík, Václav Jelínek, Milan Jariš, Pavel Kohout, František Hrubín, Vratislav Blažek, comparison, theatres of small stages

7 SEZNAM LITERATURY

Použitá literatura

- 1) BAUER, M. *II. sjezd Svazu československých spisovatelů 22.-29. 4. 1956, svazek I.(protokol)*. Praha: Akropolis, 2011.
- 2) BLAŽEK, V. *Třetí přání*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- 3) ČERNÝ, Fr. *Kalendárium dějin českého divadla*. Praha: Svaz českých dramatických umělců a Český literární fond v Praze, 1989.
- 4) DOLEJŠÍ, P. *Školní slovník českých spisovatelů*. Humpolec: Pavel Dolejší – nakladatelství a vydavatelství, 2005.
- 5) DRDA, J. *Romance o Oldřichu a Boženě*. Praha: Orbis, 1953.
- 6) HÁJEK, J. *Čas dramatu*. Praha: Československý spisovatel, 1957.
- 7) HARNA, J.; FIŠER, R. *Dějiny českých zemí II*. Praha: Fortuna, 1998.
- 8) HERCÍKOVÁ, I. *Začalo to Redutou*. Praha: Orbis, 1964.
- 9) HOFFMANN, B. *České drama a divadlo ve 2.polovině 20.století*. Praha: Blug, 1993.
- 10) HRUBÍN, Fr. *Srpnová neděle*. Praha: Orbis, 1959.
- 11) JANOUŠEK, P. a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. svazek 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007.
- 12) JANOUŠEK, P. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945: Díl 1. A–L*. 1. vyd. Praha: Brána, 1995.
- 13) JANOUŠEK, P. *Studie o dramatu*. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu, 1984.
- 14) JARIŠ, M. *Boleslav I., Přísaha, Inteligenti*. Praha: Československý spisovatel, 1957.
- 15) JELÍNEK, V. *Skandál v obrazárně*. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1954.
- 16) JUST, V. *Proměny malých scén : rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*. Praha: Mladá fronta, 1984.
- 17) KÁŇA, V. *Parta brusiče Karhana*. Praha: Umění lidu, 1950.
- 18) KOHOUT, P. *Taková láska*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- 19) MAREK, J. a kolektiv Historického ústavu ČSAV. *České a československé dějiny II*. Praha: Fortuna, 1991.

- 20) MENCL, V.; HÁJEK, M.; OTÁHAL, M.; KADLECOVÁ, E. *Křížovatky 20.století*. Praha: Naše vojsko, 1990.
- 21) PERNES, J. *Československo 1946-1992*. Praha: Albatros, 1997.
- 22) STEHLÍK, M. *Nositelé řádů*. Praha: Dilia, 1960.

Internetové zdroje

- 1) http://is.muni.cz/th/145378/ff_m/Diplomka.txt
- 2) <http://www.mestskadivadlaprazska.cz/divadlo-abc>
- 3) (<http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/zakon-247-48-sb-o-taborech-nucene-prace-25-10-1948>)
- 4) <http://www.nazabradli.cz/o-divadle/historie-divadla>
- 5) <http://www.pozitivni-noviny.cz/cz/clanek-2010080065>
- 6) http://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1948.html
- 7) <http://www.redutajazzclub.cz/static/history>
- 8) <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=450>
- 9) <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=937>
- 10) <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=974>
- 11) <http://www.stopytotality.org/ke-stazeni/dejiny-1948-1960>
- 12) <http://www.stredoskolskaliteratura.kvalitne.cz/index.php?clanek=inteligeni>
- 13) <http://www.studuj-jinak.cz/referaty/nahled/frantisek-hrubin-jako-dramatik>
- 14) <http://www.svandovodivadlo.cz/index.php?cmd=page&id=1474>
- 15) <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/2/hrubin.pdf>
- 16) <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/2/seifert.pdf>
- 17) <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/2/stoll-tauber.pdf>
- 18) <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/2/trefulka2.pdf>

Periodika

- 1) Literární noviny, 1954

Použité TV dokumenty

- 1) JASNÝ, V. *Zářijové noci*. Československo, 1957.
- 2) WEISS, J. *Taková láska*. Československo, 1959.