

VÝZNAMNÉ OSOBNOSTI ČESKÉ DRAMATIKY (1945-1989)

Výklad se zaměří na seznámení se s významnými osobnostmi české dramatiky tvořícími v rozmezí let 1945–1989 a to s ohledem na jednotlivé podstatné etapy vývoje divadla daného období.

1.1 České drama v letech 1945–1948

Kontinuitu vývoje české dramatické tvorby po roce 1945 silně ovlivnily události 2. světové války. Nástup nových jmen byl v bezprostředně poválečném období velmi pozvolný. Dramaturgie divadel se proto nejprve zcela pochopitelně vracela především k české klasice.

Postupně se ale začaly objevovat i první texty, jejichž autoři se snažili vypořádat s válečnými zkušenostmi, a to zejména prostřednictvím alegorií, či zpracování historických nebo pohádkových námětů. Okupační zvůle a násilí bylo tématem do období francouzské revoluce v roce 1793 zasazené jinotajné hry *Skřivan a smršť* (1946) **Karla Konráda** (1889–1957). V alegorické historické fresce 2. světové války *Oblak a valčík* (1947) pak **Ferdinand Peroutka** (1895–1978) zpracoval osobní prožitky z koncentračního tábora. Své drama pojal jako sled situací bez ústředního hrdiny, složený z řady dílčích výstupů, které se odehrávají na různých místech Evropy od září 1939 do května 1945 a společně vykreslují jednotlivé etapy a proměny válečné psychologie. Peroutkovo drama je v dobovém kontextu vzácně neideologické, neboť válečnou tragédií hodnotí především jako tragikomedii lidství. Velkou popularitu získala komediálně laděná hra **Jana Drdy** (1915–1970) *Hrátky s čertem* (1945) – parafráze lidové pohádky o hubaté Káče a nebojácném vojenském vysloužilci Martinovi, který ji zachrání od pekla. Svým jinotajným poselstvím o vítězství nad pekelnými mocnostmi v těsně poválečné době metaforicky reagovala na někdejší nacistickou zvůli. Pohádkový motiv a schopnost napsat jadrný divadelní dialog využil Drda i v další komedii *Dalskabáty, hříšná ves, aneb Zapomenutý čert* (1959). K tematice okupace se vrátil později v reportážně pojaté hře *Jsou živí, zpívají* (1961).

V krátkém období relativní demokracie v letech 1945–1947 se vytvořily podmínky pro vznik divadelní satiry. Po návratu z exilu se pokusili obnovit tradici Osvobozeného divadla **Jiří Voskovec** (1905–1981) a **Jan Werich** (1905–1980). V Divadle V+W v paláci U Nováků (1946–1948) uvedli kromě veselohry George S. Kaufmana *Přišel na večeri* (1946) svou starší hru *Pěst na oko* a osobitou autorskou úpravu amerického muzikálu *Divotvorný hrnec* (1948), ale záhy se objevily rozpory a po emigraci Jiřího Voskovce roku 1948 nakonec divadlo zaniklo. Další výraznou pražskou scénou orientovanou na politickou satiru představovalo v roce 1945 čerstvě profesionalizované Divadlo satiry – poválečný kabaret ryze autorského typu, kde jako dramatici působili **Vratislav Blažek** a **Josef Kainar**. To ale v sezoně 1949/1950 na základě úředního rozhodnutí zaniklo. Jeho význam byl nejen v návaznosti na linii předválečné politické satiry, ale také v ovlivnění generace diváků poetikou autorského divadla, která se po zrušení souboru na několik let z divadelního kontextu vytratila.

Rok po osvobození obnovil divadelní činnost také **Emil František Burian** (1904–1953) ve svém D 46. Tento všestranně nadaný avantgardní umělec – hudebník, dramatik, režisér a spisovatel – později v 50. letech ale bohužel podlehl vlivu totalitní ideologie, která ho zavedla až k umělecky bezcenným agitkám. V jedné z nich – v *Pařeništi* (1950) – se dokonce pokusil o výpad vůči levicovým intelektuálům z pozic stalinského teroru.

1.2 Úpadek dramatu v 50. letech

Události spojené s převratem v únoru 1948 zasáhly rušivě i do vývoje dramatu a na přelomu 40. a 50. let nastal jeho výrazný úpadek. V dramaturgii totiž režim vytvořil ideologicky závazný model socialistického realismu, kterému se musela podřídit všechna divadla. Tímto zásahem se zúžil výběr autorů, ale i žánrový okruh. Dosavadní vážné a tragické konflikty nahradily komediální zápletky, takže převažovaly optimistické veselohry. Omezeny byly konverzační hry, satirický žánr, psychologická dramata, zmizely problémové hry. Nově vznikající texty se občas vracely k válce a revoluci, především ale mířily k realistickému zobrazování aktuálních budovatelských problémů či třídních antagonismů. Na repertoáru převažovala tzv. výrobní (budovatelská) dramata, případně

vesnické či historické hry, které byly výlučně založeny na ideovém a schematicky zjednodušeném obsahu. Hrdinou byl socialisticky uvědomělý dělník či zemědělec a hlavní zápletka se týkala plnění plánu, údernických závazků a překonávání pracovních překážek. Typickou ukázkou byla hra **Vaška Káni** (1905–1985, vl. jm. Stanislav Rada), **Parta brusiče Karhana** (1950). Výrobní veselohra, zabývající se socialistickým soutěžením v továrně, měla motivovat zaměstnance k vyšším výkonům. Příznačné znaky poetiky budovatelského dramatu nesou hry **Jaroslava Zrotala** (1909–1969) **Železný dědek** (1949); **Slepice a Pánbůh** (1949, později Slepice a kostelník) či **Frona** (1955). **Miloslav Stehlík** (1916–1994) vstoupil na pole dramatiky titulem **Mordová rokle** (1949) s námětem mravního konfliktu zasazeného do období okupace. V 50. letech směřoval od ideologicky ilustrativních agitačních her s náměty z doby kolektivizace – **Jarní hromobítí** (1952) a **Vysoké letní nebe** (1955) – ke ztvárnění konfliktů souvisejících s problematikou silné osobnosti ve vztahu ke kolektivu – **Nositelé řádu** (1953). Tento ve své době velmi populární titul byl prvním pokusem o věrohodnější zobrazení ostravských „hrdinů socialistické práce“. Obracel se i k situační komice v **Selské lásce** (1956), založené na záměně podvodníků za agenty protikomunistického odboje.

Teprve v polovině 50. let došlo k posunu v látce i syžetové konstrukci dramatu. Pozornost se obracela k intelektuálům a jejich charakterovým hodnotám, které ovšem stále byly ovlivněny ideologií. Typickou ukázkou povrchnosti v dobovém nazírání dramatických konfliktů je hra **Milana Jariše** (1913–1986) **Inteligenti** (1955), kterou ale autor hned v roce 1956 po odhalení „kultu osobnosti“ přepracoval. První verze nabízí psychologický konflikt váhavé lékařky, která musí volit mezi manželem emigrantem a pracovní povinností. Vyústění je tragické: v bezvýhodném stresu hrdinka páchá sebevraždu, ale zároveň usmrcuje i manžela, který ji lákal k útěku za hranice. V druhé verzi Jariš strukturu konfliktu obměnil. Z lékařčina manžela se stal nevinně odsouzený komunista, jehož čistý štít manželka hájí. Hrdinka je ale nakonec okolnostmi uštvána k smrti. Autor se snažil přizpůsobit změněným politickým poměrům, aniž by správně pojmenoval společenský systém, jenž vedl k tragickým obětem. Drama zůstalo pouhou ilustrací názorů, které byly právě aktuální.

Ideologicky deklarativní charakter mělo i básnicky pojaté protiválečné drama **Vítězslava Nezvala** (1900–1958) **Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou** (1956), anachronicky přenášející aktuální politické téma „boje za mír“ do dávnověku. Vladař Atlantidy touží po moci nad celým světem, ale zázračný kov, který mu dá potřebnou energii, je nakonec příčinou záhuby celé země. V podtextu zaznívá myšlenka o vztahu totalitní tyranie a ideologie nenávisti.

1.3 Proměna dramatu v 2. polovině 50. let

V druhé polovině 50. let došlo v oblasti dramatu a divadla k pozitivnímu oživení. Skončila éra naivně politických výrobních dramát, která vždy vrcholila odhalením záškodníka, překročením plánu či hrdinovým vstupem do strany. Tematické těžiště se přesunulo z oblasti konfliktů pracovního kolektivu do soukromí člověka – do tzv. generačních her, v nichž dialogy o smyslu života a jeho hodnotě probíhaly mezi příslušníky více pokolení. Na jevištích se začaly objevovat komplikovanější charaktery a méně prostoduché zápletky.

Svědčí o tom např. hra **Pavla Kohouta** (1928) **Taková láska** (1957) – první české poválečné drama, které dosáhlo mezinárodního uznání i na Západě. Kohout hru napsal s pětiletým odstupem od své prvotiny **Dobrá píseň** (1952), jejíž příběh o svazáckých novomanželech byl ještě silně poznamenán schematismem. Nyní už ale téma zcela vybočovalo z dobových konvencí: hra pojednávala o lásce a zklamání, ale i o nejednoznačné vině a o souzení, které se nevejde do právních norem. Formou inscenovaného soudního procesu rekonstruuje život studentky Lidy Matysové, která na zklamání v lásce reagovala sebevraždou. Základní příběh hry je banální, ale autorovi nelze upřít smysl pro aktuálnost a schopnost uvést na jeviště problém, který byl ve své době ještě tabuizován. Kohout využil i některých antiiluzivních postupů (hra ve hře, klíčové scény se opakují se stejnými replikami, ale v novém významovém osvětlení), aby naznačil, že skutečnost je možno chápat ve více vrstvách a že vztahy mezi lidmi nebývají černobílé. Prvky myšlenkového obratu se objevily i dalších Kohoutových dílech: do vojenského prostředí zasazené **Zářijové noci** (1957,

přepřacováno 1958) nabízejí konflikt „rozumného“ komunisty s dogmatickým představeným a objevuje se v nich i kritika kultu osobnosti, v dalších hrách – např. *Třetí sestra* (1960) – Kohout námětově těžil ze života mladých lidí a jejich citových konfliktů vznikajících na pozadí politické nerovnováhy. Zde se ovšem nedokázal oprostít od apriorního určení mravních kvalit charakterů na základě jejich ideologických a politických postojů. Předpokládaný úspěch Kohoutovi nepřinesla ani hra *Říkali mi soudruhu* (1961). Divácky úspěšná byla klauniáda s vážným podtextem *August, August, august* (1967). Později v letech perzekuce a exilu pak vytvořil řadu her a dramatizací – např. *Ubohý vrah* podle Leonida Andrejeva, uvedených na řadě světových scén.

Kohoutův vrstevník, ostravský rodák a absolvent pražské DAMU **Oldřich Daněk** (1927–2000), dramaturg a režisér, sledoval ve svých prvních hrách v 50. letech morální problémy vztahu jedince a společnosti a konfrontoval hrdinství otců s nehrdinskou generací pohodlných dětí ve hrách *Umění odejít* (1956), *Pohled do očí* (1961) nebo *Máte rádi bláznů?* (1962). Od schematizující popisnosti se pak v 60. letech propracoval k hlubšímu pojetí skutečnosti. Jeho racionálně psané morality vznikají na náměty antických a biblických mýtů nebo historických dějů. Např. *Sklenka krétského vína* (1959) je parafrází mýtu o Prométheovi, *Čtyřicet zlosynů a jedno nevinátka* (1966) zase pojednává o biblickém Herodovi a jeho rozkazu zabít betlémská novorozeňata. Obě hry se však naléhavě vyjadřují k mravní odpovědnosti současného člověka.

Problém politické emigrace zaujal **Františka Pavlíčka** (1923–2004). Ve hrách *Chtěl bych se vrátit* (1956) a *Labyrint srdce* (1959, původní název *Černá vlajka*) se malý sobecký svět střetává s pohledem na okolní dění. Aktuální a publicisticky vyostřený byl jeho *Zápas s andělem* (1961), v němž do středu pozornosti staví otázku odpovědnosti lidí, kteří se podíleli na přeměně naší společnosti. Pro svou aktuální vyostřenost a kritičnost byl titul stažen z programu Národního divadla a teprve v upravené verzi byl uveden na scénu po dvou letech. V dalších hrách – původních i adaptacích – se Pavlíček zaměřoval na osudy lidí, kteří se svými postoji či jednáním nějak odlišují od okolí, ale zároveň zůstávají sami proti celému davu. Úspěšná byla i dramatizace románu Karla Čapka pod názvem *Život a dílo skladatele Foltýna* (1969).

Dalším směrem obnovy dramatu byla satira. V sezoně 1955/1956 se na pražskou divadelní scénu vrátilo **Divadlo satiry**, s nímž úzce spolupracovali autoři jako **Vratislav Blažek** (1925–1973) a **Josef Kainar** (1917–1971), který v něm působil dokonce jako dramaturg. Kainar se ještě na sklonku 50. let vrátil k dramatu v tragikomedii *Nebožtík Nasredin* (1959), vyslovující myšlenku obrany života proti násilí a oslavující plebejskou vůli k pravdě. **Blažkova** hra *Třetí přání* (1958) je založena na pohádkovém motivu: kouzelný dědeček plní hrdinovi tři přání, vše se ale odehrává v současnosti, v prostředí české rodiny, a tak si mladík Petr přeje byt, auto a postup v zaměstnání, přičemž realita se zde střetává s jeho touhami. Hrdinové najednou touží mít víc a víc, bez ohledu na své okolí, přátele. Touží brát a nic nedávat. I další Blažkův titul *Příliš štědrý večer* (1960) názorně předvádí rozpor mezi proklamovanými ideály a fakticky vládnoucím praktikem.

Na přelomu 50. a 60. let ve vedení činohry Národního divadla průbojně působili režisér Otomar Krejča a dramaturg Karel Kraus, kteří ke spolupráci získali významné dramatiky a dokázali činohru dostat na výsluní zájmu kritiky i diváků. Především díky nim se na jeviště se konečně začala vracet i divadelnost, ve stále větší míře se uplatňovala náznakovost, metaforičnost a nadsázka. Mezníky na této cestě tvořila tvorba **Františka Hrubína**, **Milana Kundery** a **Josefa Topola**, jejichž dramata upouští od nabádavého mentorování a tradičních kompozičních postupů.

Dramata **Františka Hrubína** (1910–1971) *Srpnová neděle* (1958) a *Křišťálová noc* (1961) znamenaly podstatný průlom do schematicismu a zároveň otevření nových možností dramatu. Čechovovsky laděné hry totiž přesouvají konflikty do nitra povah samých, od situační zápletky přecházejí k charakterové, jádrem se stává kritika izolace a samoty, k níž odsuzují člověka přežitky a sobectví. *Srpnová neděle* nás zavádí na jih Čech, kde se na břehu rybníka během jedné neděle odhalí několik různých charakterů. Nejsložitější je postava redaktora a dříve snad spisovatele Alfréda Moráka, pro něhož je v dané chvíli už nepohodlný milenecký vztah s paní Mixovou, která je zde na dovolené s dospělou neteří. *Křišťálová noc* zase svým dějem připomíná staré vesnické drama: v centru hry stojí opět spisovatel Josef Struna se svými autorskými a milostnými problémy, ale přesvědčivěji je tentokrát zobrazena linie „venkovská“, zastupující různé pohledy na důležitost

práce v životě člověka. Hrubínova tvorba ovšem znamenala jen začátek obratu, protože tu ještě přežívaly zbytky zjednodušujícího vidění konfliktu založeného na kontrastu starého světa odsouzeného k zániku a zdravého mládí, jemuž měla patřit budoucnost. K dramatu se Hrubín vrátil ještě na konci 60. let, kdo pro Divadlo na Vinohradech napsal historickou hru *Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách* (1967). Nejedná se ale o ryzí ponor do české historie. Drama je básnickým podobenstvím o životě a smrti, touze po lásce a o životní rezignaci, o moci, násilí, strachu a naději. Uvedení v září 1968 zvýšilo metaforickou platnost hry o Čechách, v nichž by se měla prosadit nezávislost na mocných sousedech.

V 2. polovině 50. let na jeviště pronikla tvorba **Josefa Topola** (1935–2015). Absolvent divadelní vědy a dramaturgie, dramatik a překladatel spolupracoval s režisérem Otomarem Krejčou v činohře Národního divadla. Jeho prvotina – veršované drama *Půlnoční vítr* (1956) – přinesla historickou látku ze života knížete Václava. Teprve až Topolovy další texty ale prokázaly jeho skutečný talent. Proti Hrubínově víře v mravně i citově zdravé a nekomplikované mládí ukazuje Topol niterněji vnitřní krize a hledání hodnot mladého člověka. Ve hře *Jejich den* (1959) uvedl do českého dramatu současného hrdinu, který na rozdíl od optimistických předchůdců z období socialistického realismu pochybuje, hledá a odmítá převzít odpovědnost za zdiskreditované generace předchozí. Jistoty, které v odcizeném světě moderní civilizace již téměř neexistují, hledá Topol na vesnici. Děj *Konce masopustu* (1963) – jednoho z nejzásadnějších děl své doby – se odehrává na venkově koncem 50. let. Námět náleží do linie tzv. vesnických dramát, zásadně však mění vžitě dobové schéma. Reálné osudy postav se tu prolínají s rejem masopustních maškar a s rovinou symbolickou, povyšující hru na básnické podobenství. Sociální střetnutí tak přerůstá v etický konflikt, odkrývající ztrátu identity kolektivizované vesnice i ztrátu odvěkých hodnot, které marně brání poslední soukromý rolník. Základní konflikt se odehrává mezi holičem Smrťákem a Františkem Králem (všechna jména jsou ve hře příznaková), který nevstoupil do družstva a starosvětsky lpí na původním venkovském systému hodnot. Jako silná osobnost se nechce přizpůsobit novému řádu vesnice mimo jiné také proto, že nechce nechat „zplundrovat“ pole. Králova výjimečnost dráždí ostatní vesničany, kteří pod vedením Smrťáka a lehkomyšlného Husara zorganizují masopustní průvod s pochováním posledního soukromníka, jímž je Králův slabomyslný syn Jindřich. Dětsky čistý chlapec je nešťastnou náhodou zabit, obviněn je Rafael, zamilovaný do Královy dcery Marie a hledající na vesnici „ztracený ráj dětství“. Teprve bratrova smrt zbavuje Marii ostychu a tíhy poddanosti otcí a vesnici. V polovině 60. let Topol se svými nejbližšími spolupracovníky Krejčou, Krausem a herci Janem Třískou a Marií Tomášovou – založili v Praze Divadlo za branou, relativně tradiční scénu, jejíž doménu tvořily lyricky laděné hry komorního charakteru zaměřené na otázky lidské existence: To je případ Topolovy *Kočky na kolejích* (1965) – na první pohled banálního příběhu milenců – servírky Évi a stěhováka Věny, kteří na zapomenuté zastávce v noci čekají na vlak. Jednotlivé situace mají ovšem vedle reálného také obrazný a existenciální význam: jedná se o podobenství o stvoření a zániku člověka. *Slavík k večeři* (1967) je zase hororová modelová hra, v níž jsou postavy matky, otce, syna a dcery zobecněny, pouze „host k večeři“ se jmenuje Slavík. Autor využívá i surrealistické postupy, asociace a hry se slovy. V další Topolově tvorbě – např. *Hodina lásky* (1968) či *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (1972) – ještě přibývá náznakové neurčitosti a soustředění k nitru postav. Na počátku 70. let ale bylo Divadlo za branou zrušeno a Josef Topol vykázán z oficiální kultury. V dalších jeho hrách dochází postupně k nárůstu skepse a deziluze. S tím zesilují i prvky abstraktní modelovosti v znázornění dramatických situací. I Topolova ineditní tvorba rozvíjela předchozí tematiku, ale rozšiřovala ji o záběr morálně devastované společnosti – např. *Sbohem, Sokrate* (samizdat 1976). Přes veškeré hledání a opakované opouštění již zažitého tvaru si jeho dramata zachovávala výraznou vnitřní kontinuitu – a to díky důrazu na etický rozměr bytí. Nezakotvené, tápající a pochybující postavy Topolových her se zpravidla ocitají pod tlakem mezních situací, které vychylují vnější skutečnost do nápadnější podoby, přibližující podstatu jevů.

Značný ohlas vyvolaly v 60. letech také divadelní hry **Milana Kundery** (1929). V *Majitelích klíčů* (1962) se sžíravou ironií zobrazuje neustálý souboj jedince s dějinami, ve kterých i ta nejbanálnější rozhodnutí mohou mít osudové následky. „Jedno dějství se čtyřmi vizemi“ se odehrává během jediné hodiny v době stanného práva za 2. světové války v malém městě. Krajně

dramatická situace je podnětem k filozoficky pojatému dramatu svědomí. Sedmadvacetiletý architekt Jiří Nečas žijící v relativním klidu u rodičů své mladé ženy zabije domovníka-konfidenta, aby neprozradil členku ilegální skupiny, která Jiřího přišla požádat o pomoc. Mravní dilema Jiřího (není možné zachránit celou rodinu před smrtí) je o to složitější, že se musí rozhodovat mezi dvěma protichůdnými životními postoji. Proti přizpůsobivým majitelům klíčů, pravd a zásad je postaveno sebeuvědomování muže, který se nechce zařadit. Autor v ní rozvíjí konflikt mezi světem jistot „měšťácké“ ideologie a riskantní existencí revolucionářů nucených neustále volit svobodu. Další Kunderův dramatický počín – *Ptákovina* (1969) – byla při svém prvním uvedení na konci 60. let vnímána především z hlediska své společensko-politické aktuálnosti. Absurdní groteska o moci a sexu na pozadí školního prostředí má nadčasový charakter, dokonalou stavbu i jazyk. V roce 1971 Kundera napsal ještě brilantní melancholickou komedii *Jakub a jeho pán*, popisující roztodivné příhody šlechtického Pána a jeho plebejsky moudrého sluhy Jakuba. Text s podtitulem „pocta Denisi Diderotovi“ však není pouhou dramatizací Diderotova románu *Jakub Fatalista*, ale labužnickou rozkošnickou variací jeho hlavních témat, hravým domýšlením Diderotových paradoxů očima ironického skeptika 20. století.

Lyrický talent **Ludvíka Aškenazyho** (1921–1986) vynikl ve hře *Host* (1960). Jde o symbolické střetnutí pingla a bývalého vězně z koncentračního tábora s hostem – bývalým továrníkem a cynickým neofašistou. Aškenazy zde křehce rozvíjí svou bohatou fabulační invenci a smysl pro poezii drobného životního detailu.

Drama se také sblíží s kabaretem, jazzem i muzikálem. Již v roce 1957 začal **Ivan Vyskočil** a **Jiří Suchý** pořádat v pražské Redutě „textappealy“ (přitažlivé texty) – pásma poezie, mystifikací, scének, minipovídek a písniček. O rok později vzniká Divadlo Na Zábřadlí a za další rok je založen Semafor – první dvě z proslulých malých scén.

1.4 Drama v 60. letech

60. léta přinesla v dramatu nárůst tendencí ke grotesce. V polovině 60. let se pak – předznamenány fraškou **Ludvíka Aškenazyho** *C. K. státní ženich* (1962) a dramatickými pokusy **Jiřího Koláře** (1914–2002) *Chléb náš vezdejší* a *Mor v Athénách* (oba 1965) a pod nesporným vlivem vlny absurdního dramatu – objevily grotesky **Ladislava Smočka** (1932) *Bludiště* (1965) a *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (1965).

Celosvětové popularity dosáhl svými absurdními dramaty **Václav Havel** (1936–2011). Pracoval nejprve jako kulisák v Divadle ABC a v Divadla Na zábradlí, kde se posléze stal tajemníkem, lektorem a od roku 1968 také dramaturgem. Dramaturgii na pražské DAMU vystudoval dálkově, od roku 1969 byl pronásledován policií a už tenkrát poprvé obviněn z trestného činu „podvracení republiky“. První Havlův známější text *Autostop* (1961) vznikl ve spolupráci s Ivanem Vyskočilem. V 60. letech Havel začal publikovat i teoretické úvahy o dramatu a divadle. Podrobněji se zabýval otázkami díla a vztahu ke konvenci. Základní téma Havlovy samostatné hry *Zahradní slavnost* (1963) je obsaženo v metafoře nedohrané šachové partie, kdy hrdina hry Hugo Pludek sám se sebou hraje šachy. Z jeho hlediska je život a svět šachovou partií, on sám je hráčem, který vždy prohraje i vyhraje zároveň, takže se neztratí. Jako syn ze středostavovské rodiny je rodiči vyslán na zahradní slavnost Likvidačního úřadu, pořádanou Zahajovačskou službou, aby se zde setkal s vlivným Františkem Kalabisem. Hugo Kalabise nenajde, místo toho se rozvine sled absurdních situací. Všichni funkcionáři Likvidačního úřadu i Zahajovačské služby hovoří degenerovaným, formálním a bezobsažným jazykem, jak se očekává od jejich role v byrokratickém systému. Hugo si rychle osvojí frázi jako univerzální dorozumívací techniku, postupuje na společenském žebříčku, a nakonec stane v čele nově ustavené Ústřední komise pro zahajování a likvidování. Důsledkem je ztráta vlastní identity. Když totiž přijde domů, je natolik změněn, že jej vlastní rodiče nepoznávají. Hra je důmyslně jazykově konstruována, mluví se nesmysly o nesmyslech, autor využívá stupidních přísloví, frází, pravidelně opakuje chudé a strnulé modely sdělení, slogany, rčení. Jazyk tak plní opačnou funkci, než mu je vlastní, tedy funkci nedorozumění. Zápletka následující hry *Vyrozumění* (1965) je opět sama o sobě absurdní: jedná se o zavedení umělé řeči ptydepe, zdánlivě exaktního systému, v němž se musí kterékoli slovo lišit nejméně šedesáti procenty od kteréhokoli jiného stejně

dlouhého slova. Zprávy psané v ptydepe se dešifrují v překladatelském středisku, ale jen těm osobám, které k tomu mají povolení. To však nevlastní ti, kteří zprávy zašifrované v této řeči dostali. **Ztížená možnost soustředění** (1968) zase demonstruje rozpor mezi abstraktně vyjadřovanými ušlechtilými záměry a absolutní neschopností je uskutečnit. Dr. Huml, odborník na antropologii a axiologii, není schopen se rozhodnout mezi několika ženami. Tatáž životní fakta důmyslně interpretuje formou rozdílných slibů. Havlovy hry vyjadřovaly nedůvěru ve sdělovací schopnost slovních prostředků dorozumění, znehodnocených byrokratickým žargonem a znamenaly mezní situaci vývoje dramatu. Zároveň odkrývaly mechanismy odlidštěné moci. Jejich úspěch na Západě zároveň potvrdil, že se autorovi podařilo postihnout obecně platné společenské mechanismy – téma lidské identity a odkrývání souvislostí mezi degenerací jazyka, poruchami komunikace a krizí mezilidských vztahů. Ve formální výstavbě převažuje „matematická poetika“ přísné racionální konstrukce. Havlova tvorba se dále rozvíjela od těchto intelektuálně založených společenských satir na byrokratický systém mocenských vztahů a funkcí k filozoficky prohloubeným hrám – podobenstvím ztvárňujícím problematiku člověka zbaveného metafyzických jistot, jenž se ocitá v soukolí odosobňujícího společenského mechanismu – **Horský hotel** (1976), **Largo desolato** (1980), **Pokoušení** (1985). Stylovým principem Havlových her je „zcizující“ symbolizace banálních životních situací ztvárněných realistickou věrohodností v detailech, ale absurdní v celkovém smyslu. Tohoto účinku dosahuje většinou opakováním replik a situačních výstupů, jejichž kontext se postupem času mění, takže dochází k posunu a posléze i k vyprázdnění jejich smyslu. Například v aktovce **Audience** (1975) závěrečný výstup vrací situaci k výchozímu bodu a vytváří dojem nesmyslného bludného kruhu. V těchto postupech zároveň Havel ztvárňuje statičnost, nehybnost života uvízlého v stereotypech, které ho zbavují smysluplnosti.

Absurdní nádech mají také dramata **Ladislava Smočka** (1932) spojeného s pražským Činoherním klubem, kde pracoval jako režisér. Psychologicky propracovaná modelová hra **Piknik** (1964) byla programovou inscenací nově vzniklého souboru. Sílicí absurdita a groteskní nadsázka jsou charakteristické pro jeho hry **Bludiště** (1965) a **Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho** (1965).

Bylo by ovšem jednostranné omezovat dynamiku 60. let na tuto jedinou tendenci. Existovaly i další proudy, např. politicko-etický, usilující znázornit krizi vyvolanou zneužitím moci. Sem řadíme tvorbu **Františka Pavlíčka Zápas s andělem** (1961) nebo brněnského dramatika **Milana Uhdeho** (1936), který vstoupil do světa dramatu politicky vyhraněnou satirou navazující na slavnou Havlíčkovu báseň **Král Lávra** (1964) a originální variací klasického antického námětu **Antigony Děvka z města Théby** (1967).

Na počátku 60. let též přispěla k překonání krize dramatu předchozího období i brechtovsky laděná hra **Ludvíka Kundery** (1920–2010) **Totální kuropění** (1961) s námětem ze života okupačního mládí, která je založená na dobovém aktuálním konfliktu mladistvého romantismu s drsnou skutečností.

Poeticko-lyrizující a tvárně hravý rys vnášely do dramatické tvorby 60. let kabaretně koncipované „hry se zpěvy“ **Jiřího Suchého** a **Jiřího Šlitra** v divadle Semafor, budované jako sled scén či výstupů spjatých jen volným dějovým rámcem, umožňujícím vyniknout poetickým hříčkám a nápadům.

Faktem však zůstává, že absurdní groteska se stala nejvýraznější podobou dramatiky tohoto desetiletí a vyjádřila nejdůsledněji krizi mravního vědomí. I zde se projevil onen trend k hermetizaci umění, k vytvoření přehrad mezi konzumní zábavou a náročnou, nekonvenční tvorbou. Navenek se to projevilo nárůstem tzv. divadel malých forem s omezeným diváckým okruhem většinou intelektuálního zaměření, která tvořila protiváhu proti „kamenným“ divadlům.

1.5 Drama v období normalizace v 70. a 80. letech

Normalizace, nesoucí s sebou zásadní změnu společenského, politického i kulturního klimatu, zasáhla zvláště výrazně také české drama. Tabuizovala ožehavou společenskou problematiku a za hranice povoleného vyloučila čelné osobnosti českého dramatu předchozí dekády. V rámci povolené divadelní produkce nastala v prvních normalizačních letech tvůrčí a autorská krize. Snaha

prorežimních kritiků vrátit drama do dob, kdy ilustrovalo politické teze, narážela na neschopnost stejně zaměřených autorů a na nezáměr publika. Na počátku 70. let se hodnotné divadelní hry na oficiálních scénách vůbec neobjevovaly. Divadla uváděla tituly autorů slovenských a sovětských, dramaturgové se také často utíkali k dramaturgickým české či světové prózy. Právě četné úpravy literárních předloh do určité míry signalizovaly krizi dramatického citění, zároveň ale představovaly možnost, jak se nepřímou dotknout tabuizovaných témat (např. dramaturgie románů a povídek F. M. Dostojevského). Hluboká krize původní divadelní tvorby odrážela situaci změněné společenské atmosféry. Oficiální volání po kvalitním dramatu ze současnosti bylo vyslyšeno teprve v polovině 70. let, a to způsobem, který se samovolně vyhýbal politickým tématům a společnost zachycoval skrze čistě privátní lidské situace.

První polovina 70. let kromě situačních komedií **Miroslava Horníčka** (1918–2003) a nenáročných her **Jana Jílka** (1933–2011), jako byl *Silvestr* (1975), v němž se bývalý předseda družstva přihlásí do konkursu na matky pro opuštěné děti, či *Dvojitý tep srdce* (1977), *Jak umřít na lásku* (1980) nebo *Můj hrad* (1980) – nepřinesla v oficiální tvorbě nic, co by se pokoušelo řešit tvůrčí krizi v dramatu, nepočítáme-li návraty k antickým vzorům ve hře **Vojtěcha Trapla** (1917–1998) *Ananké* (1971), psané z „normalizačních“ státních hledisek na motivy dramatu o Antigoně. Nebyly jimi ani morality **Radoslava Lošťáka** (1935–1992) – např. *Chůze po kameni* (1975) či modelová hra **Zdeňka Kaloče** (1938–2020) *Mejdan na písku* (1977).

Hranice konformního přístupu nepřesáhly ani hry **Oldřicha Daňka** (1972–2000), v nichž různými formami – aktuální morality *Válka propukne po přestávce* (1976) a *Zpráva o chirurgii města N.* (1981), historická podobenství *Bitva na Moravském poli* (1979) a *Vévodkyně valdštejských vojsk* (1978) či polopohádková, polohistorická komedie *Dva na koni, jeden na oslu* (1971) – pojednal téma vztahu individua a společnosti, zůstává ovšem v určitém zajetí představy o nutné mravní převaze hrdinů ztělesňujících společenskou normu proti individuálním výjimkám. Pozoruhodná je nicméně jeho *Vévodkyně valdštejských vojsk*, kde se postavy zdvojují a ztrojují do několika dramatických osob.

Dramatická tvorba **Jiřího Šotoly** (1924–1989), datující se do druhé poloviny 70. let (*Ajax*, 1976) a obdobně jako dramata Daňkova sahající pro látky do současnosti (*Možná je na střeše kůň*, 1980; *Pěší ptáci*, 1981) i do historie (*Cesta Karla IV. do Francie a zpět*, 1978; *Bitva u Kresčaku*, 1982), nepřinesla žádoucí oživení, i když se v nich setkáváme s nonkonformními prvky historické skepse, analýzy korumpujícího vlivu moci i se soucitným pohledem na „osamělé existence“ naší současnosti.

Zásadní obrat nepřinesly ani pokusy mladších autorů: **Alex Königsmark** (1944–2013), **Mírko Stieber** (1945), **Jana Knittlová** (1942), **Helena Albertová** (1944), **Vlastimil Venclík** (1942), i když v nich již můžeme zřetelně sledovat snahu zaútočit proti životním a uměleckým stereotypům – zejména **Stieberův** titul *Paganini a Frištenský* (1979).

Významnější roli sehrály v této době malé studiové scény (Studio Y, Divadlo na provázku, Hadivadlo aj.) a polooficiální vystoupení improvizátorů – např. **Ivana Vyskočila**, **Pavla Boška**, **Přemysla Ruta** a dalších. Je třeba připomenout i groteskní mystifikace Divadla Jára Cimrmana.

Na sklonku 70. let a na počátku let 80. se objevily nové talenty. **Daniela Fišerová** (1948) využívá ve svých dramatech metodu historické paralely. Ve hře *Hodina mezi psem a vlkem* (1979) sáhla po látce ze života francouzského básníka Françoise Villona, v jehož postavě ztělesnila postoj plebejského nonkonformního umělce (připomínajícího díky anachronizujícímu prolínání současnosti a historie dnešního undergroundového básníka) v konfrontaci se společenským establishmentem, který je odhalen ve svém mravním rozkladu. Její *Princezna T.* (= Turandot, 1988) je pojata jako pohádka o dobru a zlu a o tom, jak se i nejlepší úmysl může zvrhnout v to největší zlo. *Báj* (1988) se zase pokouší o originální přetvoření německé legendy o krysaři z Hammeln. Společným jmenovatelem všech tří her je oslava lidské důstojnosti, svědomí a charakteru.

Další zajímavý tvůrce nastupující generace **Karel Steigerwald** (1945) se prosadil „tragifraškou“ *Dobové tance* (1980), ve které se obrátil do minulosti, do doby bachovského absolutismu. Ta vytvořila ironicky pojatý rámec pro konfrontaci naivního intelektuála oddaného ideálům revoluce s oportunním světem českého filistovství setrvávajícího v blaženém sebeklamu. Ve stejném duchu

paraboly se nese i následující burleska *Foxtrot* (1982), odehrávající se v jednom okresním městě mezi lety 1918–1945. Se zdravou kůží se všemi peripetiemi událostí se protáhnou pouze zazobanci, zato naivní idealista a snílek je dobou rozdrčen. Další Steigerwaldovy hry – *Neapolská choroba* (1984) a *Tatarská pouť* (1988) dále rozvíjely v ironické distanci téma krize zjednodušeného pojetí vztahu člověka a společnosti a jednosměrného chápání dějin jako cílevědomé cesty nepřetržitého pokroku.

Pozoruhodným dílem vycházejícím z historické skutečnosti je *Urmefisto* (1988) **Jana Vedrala** (1955) – časová hra inspirovaná románem Klause Manna. Přináší analýzu rozličných přístupů k politice, různých postojů a cest, které jsou konfrontovány s mravním kategorickým imperativem.

U těchto autorů můžeme konstatovat jistý posun za poetiku absurdního divadla („divadlo bez katarze“), snahu o mravně smysluplné vyústění zápletky, byť nikoli s „dobrým koncem“.

Dobré hry se současnými náměty byly výjimečné, prosadil se např. filmový režisér **Antonín Máša** (1935–2001). Po titulu *Rváč* (1981) následovaly *Noční zkouška* (1981), v níž nabídl pohled do divadelní branže, zejména na herce pohybující se v ryze českém kontextu, a *Vivisekce* (1987). Ve spolupráci s Evaldem Schormem hledal nové prostředky vyjádření a zachytil nepřizpůsobivé jedince, kteří usilují o uskutečnění nadosobních úmyslů týkajících se nápravy porouchané společnosti.

Specifickou poetiku černé grotesky a tragikomedie prosazuje ve svých hrách **Arnošt Goldflam** (1946), jenž je spojen s brněnským Hadivadlem. Jeho patrně nejznámější prací z 80. let je monodrama *Biletářka* (1982), zprostředkující téma manipulace s lidmi. Patří mezi jeho „monotematické“ texty, k nimž náleží také *Jeden den* (1983), *Červená knihovna* (1986) ad. V „polytematických“ textech – mj. *Horror* (1981), *Návrat ztraceného syna* (1981), *Útržky z nedokončeného románu* (1984) či *Tři hry* (1987) se autor zaměřuje na relativně uzavřená společenství lidí (rodina, maturanti z jedné třídy), která sleduje v podstatě ve všedních situacích, s ambicí vypovídat o existenciálních traumatech lidského života, o střetech individuality s konvencemi a vnější manipulací. Pro jeho hry jsou příznačné bizarní obrazy a nejednoduchá symbolika.

V zásadě platí, že od konce 70. let se začínají v české dramatické tvorbě projevat tendence směřující k překonání nihilismu absurdního divadla, které naznačují touhu po obrodě mravního citění, po citu odpovědnosti v lidských vztazích, jakož i potřebu obnovit vnitřní osobnostní jednotu člověka.

1.6 Dramatická tvorba v exilu a samizdatu po roce 1968

Jak jsme již zmínili, normalizace znemožnila tvořit řadě výrazných osobností předchozího období, které ztratily kontakt s českými jevišti. Starší díla zakázaných autorů nesměla být uváděna, nové hry tito autoři mohli psát jen s matnou nadějí na inscenaci pro několik návštěvníků „bytových divadel“ nebo je představit pod cizím jménem. Těm nejvýraznějším se otevíraly zahraniční scény. Pokud chtěli své hry zveřejňovat, byli odkázáni na samizdatové a zahraniční publikace. I přes nedobrovolnou izolaci vznikla v okruhu disidentské a neoficiální dramatiky řada umělecky výrazných textů nadčasového významu.

Základní linii dramatické tvorby zakázaných autorů tvořily absurdní a modelové alegorie. Dramatici v nich přirozeně navazovali na poetiku 60. let, nová životní zkušenost však v jejich hrách ještě zvýraznila nadhled, ironii a sarkastický despekt vůči společenské a politické realitě. V reakci na mravní pokleslost a marasmus doby autoři položili důraz na politický a aktuální rozměr výpovědi. Jakkoli pro českou absurdní a modelovou dramaturgii bylo již od samého počátku charakteristické, že zájem o neosobní mechanismy (moci, dějin, společnosti) manipulující s individuem propojovala s kritikou fungování socialismu, normalizace vnesla do této tvorby novou motivaci.

Neoficiální linii dramatu 70. a 80. let reprezentuje kromě Josefa Topola, Václava Havla, Pavla Kohouta, Františka Pavlíčka a Milana Kundery ještě Milan Uhde, Karol Sidon či Pavel Landovský.

Po srpnu 1968 **Václav Havel** ztratil živý kontakt s divadlem. Na novou politickou situaci reagoval fraškou *Spiklenci* (1972) a osobitou adaptací *Žebrácké opery* (1974) Johna Gaye.

V polovině 70. let našel inspiraci v prostředí disidentů. Skrze postavu Ferdinanda Vaňka, hrdinu aktovek *Audience* (1975), *Vernisáž* (1975) a *Protest* (1978), konfrontoval nonkonformní společenský postoj s chováním těch, kteří se přizpůsobili podmínkám normalizace. Vedle těchto groteskně realistických „obrazů ze života“ pak hra *Horský hotel* (1976) představuje krajní bod Havlova dramatického experimentátorství: téma rozpadu lidské identity se projevuje v zrušení kauzálně chronologického děje, v překračování hranic charakterů a rozpadu dialogu. Trojice celovečerních her z 80. let představuje druhý vrchol Havlovy tvorby. Disidentský hrdina hry *Largo desolato* (1985) se těžce vypořádává s údělem–úkolem, který mu přiřkl okolní nepřátelský svět. Divadelně efektní hra *Pokoušení* (1986) je moderní transpozicí faustovského mýtu s důrazem na etický moment smlouvy se zlem. Její poselství je jednoznačné: nelze hrát na obě strany, protože taktizováním se člověk připraví o vlastní integritu. *Asanace* (1988) je přímočarou politickou alegorií, zachycující ve zkratce peripetie posrpnového vývoje s falešnými a marnými pokusy o „asanaci“, tj. reformu. Na česká jeviště se Havel anonymně vrátil roku 1988 hrou *Zítřka to spustíme* (1988). Ironicky nasvícený historický příběh 28. října 1918 i biografie ústředního hrdiny Aloise Rašína jsou dramaticky zhuštěny do jediného večera a noci, které politik tráví horečným telefonickým vyjednáváním s dalšími politickými aktéry. K dokončení dalšího dramatu se Havel dostal až po téměř dvaceti letech. *Odcházení* (2007) je studie života mocných: vlivný a úspěšný politik po mnoha letech opouští svou funkci a s ní zavedený způsob života a sociální status, což se dotýká i jeho bezprostředního okolí. Ironickým nahlížením na existenciální situaci hrdiny Havel současně ironizuje ideovou prázdnotu současné politiky.

Na dlouhou dobu poslední veřejné představení hry **Josefa Topola** se uskutečnilo v roce 1972. Po několika provedeních tehdy byla zakázána jeho hra *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (1972), která působí jako černá groteska i absurdní komedie současně. Z původního záměru pokusit se o komediálně laděný příběh, tvarově vycházející z operety a komedie dell'arte, vzniklo drama s téměř detektivní zápletkou, v němž se metaforicky odrážejí okupační události a počátky normalizace. Topol hru pojímá jako mnohorozměrnou mozaiku prchavě nejistých dramatických epizod: čtyři sourozenci se po pohřbu otce setkávají v rodném domě a nesoustředěně vyprávějí o sobě, otci a životě. Kontrapunkt k sérii drobných konfliktů, hádek a nedorozumění mezi sourozenci utváří příchod trojice hostů, dvou mužů a dívky, z nichž se posléze vyklubou zloději. Podstatnější než děj je ovšem jemné předivo motivických vláken, lyrických dialogů a monologů. Hra *Sbohem, Sokrate!* (podtitul „Hovory o dvou větách“, 1977) je napsána jako nepřetržitý rozhovor účastníků oslavy narozenin v sochařském ateliéru, z něhož složitým vrstvením významů vyvstává podobenství o smyslu života, umělecké tvorby a pomíjivosti lásky. Snaha účastníků zábavy o spontánní radost se ovšem záhy mění v tryznu, v přehlídku lidských traumat a zklamání, nenaplněných tužeb, vědomých či nevědomých selhání. Vznikla již bez živého kontaktu s divadlem, postihuje atmosféru bezvýchodnosti normalizační situace a podává citlivou a neobyčejně přesnou zprávu o stavu společnosti. Monodrama *Stěhování duší* s podtitulem „Meditace pro herečku“ (1987) je zase zpovědí bývalé varietní tanečnice, před níž se otevírá pochmurná perspektiva odchodu do starobince. Nabízí konfrontaci iluzí, víry a reality. K tématu životního účtování se vrací i „opera pro činoherce“ *Hlasy ptáků* (1988), která opět silně akcentuje téma úporného hledání smyslu umělecké tvorby a autenticity vlastního bytí, tentokrát na příběhu kdysi slavného herce, bývalého titána, jemuž nyní chybí nejen fyzická, ale i psychická energie. Dramatikova skepse vyhrotila příběh do ironie a nelítostného nadhledu nad lidskou vyprázdněností a vyčerpaností.

Také **Ivan Klíma** (1931) musel na svůj návrat na české scény dlouho čekat. V 70. a 80. letech ale vytvořil několik pozoruhodných děl, ovlivněných absurdním dramatem i tvorbou Franze Kafky. Variacemi na téma mocenské manipulace s člověkem jsou jeho groteskní frašky *Pokoj pro dva* (1971) a *Hromobití* (1973). První vykresluje situaci mileneckého páru, jehož soukromí v hotelovém pokoji je nečekaně narušeno agresivitou ubytovávajících se hostů, v druhé jsou hosté rozpadajícího se hotelu nuceni vlastnoručně uzemňovat hromosvody a snažit se akumulovat a konzervovat energii blesků. Prvky psychodramatu se objevují v Klímově textu *Hry* (1973), v němž se nevinné společenské hry na přátelském večírku postupně mění v drsný zápas „kdo s koho“: zprvu jasně pociťovaná hranice mezi skutečností a hrou se postupně prolamuje a v postavách se projevují

potlačované komplexy, osobní antipatie či erotická pnutí. Původně rozhlasová hra *Ministr a anděl* (1973) vznikla nedlouho po Pinochetově převratu v Chile. Klíma v ní nově směřoval k politické hře o diktátorovi, který začne pochybovat o svých činech. Její realistický rámec je dramaticky umocněn rozhovory generála s andělem, který tu představuje jeho lepší Já a který formuluje jeho nejvnitřnější nejistoty.

Na indexu se za normalizace ocitl i **Milan Uhde**, který se i přesto pod cizími jmény často uplatnil i v divadelním provozu. Značnou proslulost získaly jeho dramaturgie na scéně brněnského Divadla Na provázku: Páralova *Profesionální žena* (1974), Mrštíkova *Pohádka máje* (1975) a především variace Olbrachtova Nikoly Šuhaje loupežníka *Balada pro banditu* (1976). Z her, které vznikly v tomto období, vyniká rovněž hra *Hra na holuba* (1974) na motivy literární předlohy Andreje Bělého Stříbrný holub s námětem smrtelné hrozby zaslepeného fanatismu. Sjednocujícím prvkem dramaturgie pestré žánrové palety byla reflexe sociální atmosféry za normalizace, z níž autor opět vyzvedával zvláště groteskní a paradoxní prvky a situace. Tragicko-ironické vyústění má psychologická hra *Pán plamínků* (1977), která zachycuje krizi manželství, v němž on postupně propadá utkvělé představě, že je sledován tajnou policií, zatímco ona se díky kontaktu s disidentským spisovatelem objektem zájmu policie skutečně stane. Obdobné postupování malých dějin a historických událostí charakterizuje také monodrama *Modrý anděl* (1979). Hrdinkou je žena, která se ve vlaku na cestě k Nejvyššímu soudu svěřuje náhodnému spolucestujícímu. Z jejího vyprávění o sporu, kteří vedou dva sourozenci o dědictví po strýci, postupně vyvstává obraz krize mezilidských vztahů v rodině i ve společnosti. Původně rozhlasová hra *Velice tiché Ave* (1981) je intimní zповědi spisovatele, jenž se po pohřbu prostřednictvím vzpomínek vyrovnává s řadou rozporuplných životních kompromisů, které jeho rodiče udělali. Autor tak utváří výpověď o českém národním charakteru, jak se projevoval v důležitých momentech našich dějin – od prvorepublikové krize, přes nacistický teror, poúnorové politické procesy až po okupaci 1968 a události kolem Charty 77. V politické burlesce *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl* (1987) se pak Uhde odhodlal i k břitké polemice s postkomunistickými názory spisovatelů osmašedesátníků. Inspirací mu byly intimní životní osudy Karla Marxe, základem je komediální zápletka s nemanželským dítětem záletného manžela. Sám dramatik považuje tuto komedii za svou nejzdařilejší. Podstatná část Uhdeho dramatické tvorby ale do širšího povědomí vstoupila až po roce 1989

Také **František Pavlíček** byl nucen v 70. letech pro svou angažovanost v roce 1968 opustit veškerá místa v kultuře a stal se zakázaným autorem, který publikoval pod cizími jmény. Za autorku jeho úpravy Šamberkova Jedenáctého přikázání *Nezapřeš nikdy ženy své* (1971) vydávala Městská divadla pražská Helenu Šimáčkovou, pod dramatickým zpracováním Maupassantovy povídky U Tellierů s titulem *Salón paní Tellierové* (1972) byl podepsán Miloň Čepelka. V roce 1979 Pavlíček napsal pro herečku Vlastu Chramostovou komorní monodrama *Dávno, dávno již tomu* (premiéra proběhla v jejím bytě o Vánocích 1979 v režii Luboše Pistoria). Autor v něm zachytil poslední roky života Boženy Němcové, neusiloval však pouze o historicko-životopisný portrét proslulé spisovatelky a o vykreslení jejího tragického osudu. Němcovou pojal jako výjimečného jedince, jenž je vystaven traumatům perzekuce a společenské stigmatizace a jehož osud je metonymickým zobrazením celé “české existence”. Text dramatu, sestavený působivou technikou montáže vzpomínek, úvah, vnitřních pocitů i společenských a historických reflexí, střídá fiktivní monolog s citacemi autentických dokumentů a přináší téma konfliktu jedince s mocí a potažmo s neosobním davem. Pavlíčkova historická paralela *Chvála prostopášnosti* (1979) zpracovává životní osudy renesančního šlechtice Mikuláše Dačického z Heslova. Ten je v autorově podání outsiderem a smolařem, jemuž štěstí věčně uniká mezi prsty, který si však svůj štít neposkvrní zradou a podlostí. V cynickém světě, v němž je smrtící morová epidemie vlastně přirozeným stavem a symbolickým vyjádřením mezilidských vztahů, zůstává pro něj jedinou a nejvyšší hodnotou přátelství a věrnost a jedinou jistotou smrt. Podstatným prvkem Pavlíčkovy tvorby stavěné převážně na klasickém dramatickém půdorysu je snaha o filozofický přesah a morální apelativnost, vycházející z autorova přesvědčení, že umění může přispívat k duchovní obrodě člověka a jeho naděje.

I dramatická tvorba **Pavla Landovského** (1936–2014) úzce souvisela s atmosférou doby počátku 70. let. Ironickou variací na vaňkovské téma zpracoval v groteskní frašce *Sanitární noc*

(1977), jejímž hybným momentem je mrtvice, která při milostné schůzce nečekaně raní „ministra vnitřní kultury“, a snaha účastníků podivné ilegální trachtace v nedaleké restauraci zachránit mu život. Při akci dochází k absurdnímu propojení mocných a opozice, špehů i jejich donašečů, takže brzy lze těžko odhadnout, kdo kam patří. Postava Vaňka se objevuje také v jednoaktovce *Arest* (1982), založené na kruté absurditě komunistického vězení, v němž se setkávají skuteční zločinci s vězni svědomí. Princip výměny rolí jako v dětské hře na „četníky a zloděje“ Landovský použil v původně rozhlasovém dramatu *Objížďka* (1982). Postavení vězněného disidenta Edy Hevrleho se nečekaně obrací při eskortaci, když využije ve svůj prospěch havárie policejního automobilu a příležitosti vydírat jednoho z estébáků. Landovského hry připomínají rozvinutou anekdotu, v níž se výchozí náhoda, neštěstí nebo nedorozumění proměňuje v řetěz groteskních situací. Dramatik si libuje v poetice trapnosti, pracuje s hovorovou češtinou i argotem, epické digrese v dialozích a monolozích hrdinů jeho her míří k žánru hospodské historky.

Pavel Kohout představuje po celou dobu své tvorby jednu z nejdiskutovanějších osobností. Za normalizace je zakázán, stává se disidentem, sblíží se s Václavem Havlem a s celou energií se zapojuje do přípravy petice, pro níž vymyslí jméno Charta 77. Uprostřed šikan a perzekucí je mu v roce 1978 dovoleno odjet do Rakouska, kde je mu nabídnuto stipendium ve vídeňském Burgtheatru. Ve shodě s proměnou společenské a kulturní atmosféry se od konce 60. let pro Kohoutovu autorskou dramatickou tvorbu staly příznačnými prvky absurdního dramatu. Nejzřetelněji se tato tendence projevila v aktovkách, ve kterých navázal na Havlovu postavu disidentského intelektuála Ferdinanda Vaňka. Jejich civilně pojatí hrdinové jsou buď vtahováni do absurdních situací (často s prvky hororu) a postupně přiváděni k aktivní dobrovolné spolupráci s mocí – aktovky ze souboru *Život v tichém domě* (1974), nebo jsou nuceni čelit „přirozeným“, leč nepochopitelným situacím, jaké se nabízejí v „reálném socialismu“ *Atest* (1978), *Marast* (1981) a *Safari* (1986). Úsměvná jednoaktovka *Sex* (1976) pak nachází absurdní polohy i v „hnutí odporu“ nepraktických disidentů a povahových odlišnostech jeho aktérů. V *Atestu* se Ferdinand Vaněk pokouší získat chovné osvědčení pro svého psa, českého chňápka. Smyšlená psí rasa karikuje nedostatek odvahy mezi českým obyvatelstvem, které se údajně rozzuří jedině, když se mu někdo směje. *Marast* představuje víceméně dokument – v Kohoutově podání trochu estrádní – o tom, čemu byli podrobena signatáři Charty 77 po jejím zveřejnění. Svůj obdiv k jedné z obětí tohoto nátlaku a represí, k herečce Vlastě Chramostové autor složil v celovečerní hře *Marie zápasí s anděly* (1981), která není jen oslavou hereččina statečného odolávání politické zvlí, ale zejména v rozhovorech Marie se sestrou navozuje problematičnost i exkluzivitu protagonistčina jednání.

Posledním zde zmíněným autorem, který byl k odchodu do exilu přinucen, je **Karol Sidon** (1942). Největší tvůrčí vzepětí lze v jeho případě zaznamenat na začátku 70. let, kdy vytvořil základ svého dramatického repertoáru: *Latriny* (1972), *Shapira*, *Labyrint* a *Zpívej mi na cestu* (vše 1974). Ve scénické koláži *Třináct oken* (1977), původně určené pro rozhlas, je hrdinou spisovatel Arno Goldstein, který se pro své politické přesvědčení stává objektem zájmu policejního aparátu. Je krátce vězněn, ocitá se bez zaměstnání a rozpadá se mu manželství. Je konfrontován s nepochopením většiny, ale především s vnitřní úzkostí způsobenou strachem ze smrti a prázdna. Příběh rozprostřený od jeho dětství až po aktuální přítomnost je psychologizující studií duše člověka vzdorujícího době.