

doby přechodné: vášnivě obhajoby svobody umění, již nikdo neohrožuje, z druhé strany obtíže vyplývající ze svobody nadbytečné, která překáží v práci – příliš velký repertoár prostředků a uměleckých postupů, bohatství zděděných způsobů uměleckého vyjádření, jež spíš dezorientuje, než aby pomáhalo. Jiným příznakem je nedorozumění o základních nutnostech umění: zavrhuje se, zcela právem, umění exkluzivní, umění určené malému počtu, avšak zapomíná se přitom leckdy, že každé opravdu velké umění klade na vnímatele značné nároky, že od něho žádá úsilí smyslového, ba i rozumového a že nikdy nebylo umění opravdu velikého, které by si počínalo jinak, právě proto, že jeho podstatným úkolem je vyjadřovat konkrétně světový názor a působit k jeho rozvoji. To všechno jsou však rozpaky a nesnáze jen přechodné. K jejich překonání co nejrychlejšímu se musí spojit celá řada činitelů počínaje rozvojem hospodářským a sociálním až k rozvoji zdánlivě nejméně hmotných odvětví kultury, jako jsou věda a filozofie.

Úvaha o světovém názoru v umění, o jakou jsme se zde pokusili, může sotvaco jiného než vyzvat k přemýšlení o složitosti problematiky světového názoru ve vztahu k umění. I to snad je jedna z cest, byť málo účinných a nepřilíš vyhledávaných, k vyřešení dnešních rozpaků – nikoli krize – umělecké tvorby.

(1947)

## K SOUČASNÉ SITUACI ČESKÉHO DRAMATU

Jaroslav Pokorný

1.

Zkušenosti dvou porevolučních sezón potvrzují stále jasněji skutečnost, že dramaturgie funguje nejhůře ze všech odvětví divadelní práce – a to zvláště pokud jde o její společenskou funkci. Repertoár nedokázal vzbudit v obecenstvu přiměřený zájem o představení, čísla repríz v průměru (ponecháme-li stranou jak „šlágry“, tak „propadáky“) nejsou vysoká, při představeních kontakt jeviště s hledištěm – např. proti válečné době – je slabý, hry se obvykle v nejlepším případě jen líbí, ale málokdy

opravdu strhnou. Nejlehčí vysvětlení by bylo přičíst to špatné výkonnosti nebo schopnostem uměleckých správ – avšak nejde o ojedinělé případy, nýbrž o obecnou chronickou krizi, a zprávy, jež přicházejí zevnitř divadel, dosvědčují, že příčiny nejsou subjektivního, nýbrž objektivního rázu. Málokterý umělecký šéf, dramaturg nebo lektor, je-li upřímný, opravdu stojí plně za repertoárem, který dělá. Vybírá se podle možností z daných zásob a tyto zásoby, ať už jde o přísun domácích nebo zahraničních her, jsou neuspokojivé co do počtu i co do kvality. Objeví-li se lepší hra, vznikne o ni zpravidla mezi pražskými divadly boj. A to je již samo o sobě svědectvím značné repertoární nouze.

První poválečná sezóna byla charakterizována jako reprízová. Při značné vyčerpanosti neobehraných zásob klasického repertoáru se z valné části opakoval předválečný a někdy i válečný repertoár, novinek se objevilo velmi málo, jak původních, tak přeložených. Druhá sezóna byla poněkud bohatší na přeložené novinky (i když mnohé z nich byly již několik let staré), avšak původní produkce mizela. A předběžné zprávy o třetí sezóně nejsou zatím o mnoho lepší.

Pro naši dobu, v níž se projevuje stále naléhavěji potřeba plánování i v kultuře, je příznačné, že vznikají – zpravidla spontánně – akce na odstranění tohoto nezdravého stavu dokonce i opatření administrativního rázu, např. stanovením procenta, jež by divadla a priori vyhradila ve svých pořadech domácím hrám. Po pracích, započatých Distribučním sborem dramaturgů při ministerstvu informací, vystoupil před prázdninami Syndikát čs. spisovatelů s požadavkem, aby divadla věnovala více pozornosti české dramatické tvorbě. Stanovisko divadel k tomuto požadavku je kladné, pokud otázka zůstává na půdě ryzí teorie. V praxi však dochází ke grotesknímu rozporu: Spisovatelé jsou toho názoru, že dramata jsou, a divadla odpovídají, že použitelných dramát je nedostatek. Pokud mohu posoudit z vlastní zkušenosti, dělí se nehraná repertoární zásoba zhruba do tří kategorií: 1. starší hry, jež by autoři rádi viděli na jevišti, ale jež jsou dnes již „out of day“, 2. hry dramatických rutinérů, jež jsou použitelné, ale jejichž autoři se za protektorátu zkompromitovali; dnes sice jejich tresty prošly, ale žádné divadlo nestojí o problematickou pověst scény, jež první znovu uvedla do kulturního života osoby s pošpiněnou minulostí, 3. hry, jež jsou divadelního života schopny pouze podle soudu svých původců, protože jsou buď technicky špatně napsány nebo neaktuální.

Určití spisovatelé rozumí dnešní dramaturgií povětšinou prestižní a finanční otázku: být hrán. Z hlediska divadla je to především otázka společenské funkce nabízeného díla: splní-li svůj kulturní úkol a naplní-li

alespoň v nejnútnejší míře hlediště. Pokud jde o kritiku a obecenstvo, dlužno dodat, že se poslední dobou ozývají z obou těchto stran hlasy, *jaké drama chtějí*. Někteří kritikové (např. Jirí Hájek v Rudém právu) začali přímo klást úkoly, jež by měla naše dramaturgie plnit, a obecenstvo, jak ukazují např. výsledky debat na závodech, žádá prostšími slovy totéž: „Něco opravdu dnešního, co by nám skutečně něco řikalo.“

Není těžké najít logickou souvislost mezi všemi těmito zjevy. Výchozí diskusí z dramaturgické krize může být jenom původní drama, a po této stránce mají spisovatelé pravdu, uplatňují-li svůj nárok na české jeviště. Avšak není možné hledat východisko ve smyslu věty, jež byla nedávno mezi dramatiky v té věci ražena: „Když se mohou hrát cizí propadáky, proč se nehrají raději naše původní?“ České drama nesmí zbytečně opakovat prohry. Vedlo by to k úpadku dramatu i sudidel, ke snížení celé naší kulturní úrovně. I zde je nutno vycházet ze všech zkušeností, jež plynou z dosavadních dramaturgických neúspěchů.

### 2.

Reprízová éra českého repertoáru přinesla cenný poznatek: Ohlas her byl diametrálně rozdílný od ohlasu, který táž dramata vzbudila při svém původním uvedení; přitom nelze rozdíl odůvodňovat rozdílným obsazením rolí, režii atd. – případů bylo příliš mnoho. Nejnapadněji se to projevilo u „kasovních“ kusů, nasazovaných podle všech dosavadních zkušeností ve chvílích, kdy se divadla cítila finančně ohrožena. Téměř všechny skončily neúspěchem, ačkoliv staří divadelní praktikové se spoléhali, že vybírají najisto. Zároveň se umělečtí šéfové a dramaturgové přesvědčili, že se při rozhodování nemohou spolehnout na paměť ani u klasického repertoáru. Kteréhokoliv Shakespeara, Molièra atd. mohl dříve divadelník zařadit do repertoárního plánu, aniž bral text znovu do ruky, protože znal ve hře každou scénu, a nemusil ji tedy číst znova. Dnes nezbyvá než kontrolovat si novou četbou každou hru, protože i u neznámějšího textu je dnes výsledný dojem zpravidla zcela jiný, než jsme z něho měli před několika lety. Kritéria se změnila.

Zároveň se začaly rýsovat mnohem ostřeji rozdíly mezi našimi a zahraničními repertoárními potřebami. Hry, které měly za hranicemi (a nejen v zemi svého původu – nejde o lokální záležitost) někdy ohromný úspěch, ztrácejí u nás povětšinou svou přitažlivost, a dokonce zjišťujeme, že by v našem prostředí působily třeba i v opačném smyslu, než jaký měly doma. Každý, koho povolání nutilo pročítat cizí hry ve velkém, potvrdí výsledný dojem tematické jednotvárnosti mnohé dramatické kultury: v Anglii, Americe a Francii nepoměrné procento konverzačních komedií, v Jugoslávii par-

tyzánské hry, v SSSR Velká vlastenecká válka. Z jedné národní dramatické kultury si vyberete za sezónu jednou, dvakrát – ale potřetí už to zpravidla nejde, protože byste nabízeli obecenstvu něco velmi podobného.

Tato skutečnost potvrzuje znova před našima očima pravdivost marxistických základních pouček o souvislosti ideologické nadstavby s její ekonomickou základnou. Zatímco mezi oběma válkami byl hospodářský a společenský systém téměř celého kulturního světa s výjimkou SSSR buď týž, nebo dosti podobný, dnes vedle sebe existují čtyři hlavní typy (ponecháváme ovšem stranou komplikovanější poměry Orientu): stará buržoazní demokracie, lidová demokracie, socialismus a fašismus. *Vývoj poměrů v ČSR s sebou přinesl i značné změny v mentalitě obyvatel. Dramaturgická krize je jedním z důsledků tohoto faktu.*

Důkazy, že tu došlo ke změnám v mentalitě a že jsou značné, poskytně snadno kterákoliv oblast lidské činnosti. Naši jazykovědci si nedávno stěžovali na škody, jež napáchala okupace na češtině. Při tom nejde jen o germanismy. Němečtí spisovatelé – emigranti již před válkou poukázali na to, že nacismus (vzhledem k typu lidí, kteří byli jeho hlavními nástroji a nositeli) posunul němčinu do blízkosti jazyka velkoměstské spodiny. V češtině se stalo totéž, i když důvody byly jiné: Mezi ilegálními pracovníky se vžily – pokud šlo o všechny formy jejich styku s policií nebo gestapem – výrazy z argotu. Proč? Protože spisovný jazyk pro tyto pojmy nemá výrazy a jediný argot měl z celé lexikální zásoby hotová vhodná pojmenování, vyjadřující zároveň (do jisté míry i citově) poměr mluvčího k policejnímu úřadu. Tím se stalo, že např. slova „koncentrák“ nebo jiných výrazů použije bez rozmyšlení i člověk, který by podobná slova pro jinou oblast lidské činnosti pokládal za společensky nemožná pro jejich pejorativní formu. Výrazy argotu jsou chápány jako terminus technicus. Stejně se dnes stala obecným majetkem slova jako „index“, „cenová hladina“, „životní potřeba“, „výrobnost“, jež prostý občan dříve neznal, nepoužíval, nebo neznal jejich odborný význam v ekonomii. Do hovorové češtiny pronikají silně prvky z funkčních jazyků – čeština se zekonomizovává a zpolitizovává (srov. rozšířenost výrazů jako „totalita“, „stranickost“, „nadstranickost“ atd., nebo dnešní mnohovýznamnost slov „svoboda“, „svobodný“). Tento proces však je pouze symptomem jiného, hlubšího procesu v mentalitě našeho dnešního člověka: Ukazuje, kterým směrem se posouvá okruh jeho každodenních zájmů.

Konfrontujme si nyní zjištění, že zájem společnosti je dnes ve zvýšené míře upjat k hospodářským a politickým otázkám, s tematikou západního repertoáru. Valná část tamější produkce jsou konverzační komedie, často psané pro potřeby určitých hvězd, věčných manželských troj-

úhelníků – to je západní drama masové spotřeby. Pokud jde o hry vážnějšího zaměření, platí i zde téměř vždy, že západní drama zůstává ve vleku svých starých vlivů z dob slavných vrcholků buržoazního dramatu: jeho úhelnými kameny jsou Ibsen a Wilde, umocnění pozdějším silným vlivem Pirandellovým. Celkové zaměření ústí k individuální a individualistické psychologii jak ve výběru témat, tak v stavbě charakterů, zápletky atd.

Takové drama, vyrostlé z buržoazní společnosti a spjaté s významem, který přikládá buržoazie rodině, erotice v nejširším slova smyslu a individuu v životě, se pochopitelně našemu divákovi odcizuje a bude odcizovat stále více.

### 3.

Jak bylo ukázáno před více než deseti lety Mukařovským, estetická funkce, norma a hodnota jsou sociální fakty. Oblast společenského vlivu v umělecké struktuře jde však ještě dále: Sociálním faktem je i základní noetický předpoklad, jehož je třeba, aby byl divák ochoten a schopen umělecké dílo vnímat. Klasickým dokladem jsou díla vzniklá v prostředí značně odlehlejších časově nebo místně. Jak známo, doslovný překlad kteréhokoliv antického nebo orientálního díla (srov. Královny nebo ještě starší překlady řeckých dramát) je srozumitelný obvykle jen čtenáři školenému v klasické filologii nebo orientalistice. Moderní překlady takových děl jsou zároveň vždy i výklady a odchylují se od originálu nepoměrně více než překlady z kterékoliv soudobé literatury; překladatelé se mimoto neobejdou bez úvodu a komentářů. Jinak by prostý čtenář nebyl ani schopen pochopit, oč ve hře nebo v epickém díle jde, byla by mu nejasná zápletky, vztahy mezi hrdiny atd.

Obecně platí, že je třeba, aby dílo předvádělo lidi a události, jejichž vzájemné vztahy jsou divákovi alespoň pochopitelné. A zadruhé je třeba, aby lidi byli viděni způsobem, který se může srovnat s divákovým postojem ke skutečnosti, jak je na něj zvyklý ze svého života. Čím menší jsou po této stránce rozdíly mezi divákem a uměleckým dílem (resp. autorem), tím bude umění divákovi bližší.

To ovšem neznamená, že by bylo ideálem dílo, jež divákovi podává jen věci známé a viděné přesně tak, jak je on zvyklý se na ně dívat. Takové dílo by ho znudilo, vedlo by k stagnaci – a my přece právě naopak žádáme, aby umění množilo život, rozšiřovalo obzor svého obecenství, učilo ho nově vidět. Každý akt vnímání uměleckého díla je a musí být konfliktem mezi umělcem a divákem. Je však třeba počítat s tím, že divák instinktivně směřuje k tomu, aby se toto „rozšíření jeho obzoru“ dalo ve směru a ve smyslu jeho pohledu. Překročí-li umělec nutnou mez, obe-

censtvo ho odmítne. A zadruhé: z noetického hlediska je divákova životní praxe (jež je ovšem od doby k době a od třídy k třídě jiná) základnou, na jejímž pozadí si promítá vnímané dílo. Překročí-li umělecké dílo tyto meze, jež determinují divákovo vnímání, stává se nesrozumitelným.

To platí i pro poměr našeho diváka k cizímu repertoáru. Jako konkrétní příklad uvádím Pogodinova Mého přítele a některé další sovětské hry: Když začala být aktuální otázka dvouletky, hledali divadelníci v repertoáru hry s náměty ze sovětských pětiletok. A zjistilo se, že sovětské hry jsou tak vázány na systém sovětského hospodářství, na jeho organizaci, na úřední místa, na pracovní postupy a některé tehdejší dobové zjevy, že smysl situací ve hrách je ze tří čtvrtin nesrozumitelný tomu, kdo nezná velmi podrobně tehdejší sovětské poměry. Mimoto tyto hry – promítnuty do atmosféry dnešního československého hlediště – by byly působily protichůdně původním autorovým tendencím a někdy i reakčně. Byly napsány jako oslava sovětského budovatelství a jejich vtípy na některé omyly sovětských úředníků a pracujících působily pochopitelně jinak v SSSR, vnímány na pozadí pracovního vypětí, v němž byly výjimkami, než by byly působily u nás.

To je další důvod, proč v dané dramaturgické krizi nemohl dát cizí repertoár našemu divadlu schůdné východisko.

#### 4.

Další repertoární oblastí, z níž by bylo teoreticky možno čerpat, jsou válečné hry zemí, jež prošly okupací stejně jako ČSR, a kde byla tedy situace obdobná. Myslím tu zvláště jugoslávská, sovětská a podle neúplných informací např. i novořecká dramata z doby německého vpádu. Je pozoruhodné, jak vysoké procento zaujímají tyto náměty v dramatické produkci svých zemí a jak poměrně malý zájem byl o ně u nás, ačkoliv jde o problémy, jež jsou našemu obecenstvu velmi pochopitelné a velmi blízké. Vysvětlovat to tím, že je obecenstvo válečnou skutečností unaveno a nemá o ni na jevišti pochopitelně zájem, je nedostatečné: nevysvětluje se tak, proč je obecenstvo unaveno u nás a jinde ne.

Skutečný důvod musíme hledat v odlišném vývoji jednotlivých zemí: Jinde znamenala válka několikaleté vojenské tažení celého národa, kdežto z našich občanů se jí přímo v poli zúčastnilo poměrně malé procento. Charakter našeho boje s nacismem (myslím tu Čechy a Moravu) byl podpojný, nebyl to boj s vojskem, nýbrž boj s policií. I když ponecháváme stranou všechny další důsledky, jimiž se tato skutečnost projevuje v lidské mentalitě, znamená to, že tam mají vzpomínky na uplynulá léta charakter otevřených akcí, otevřeného hrdinství, kdežto u nás trochu ne-

příjemný charakter uhýbání a příkrčenosti. Přímá válečná tematika není tak „naše“ jako po první světové válce.

Zadruhé k nám tyto hry přišly a přicházejí po skončení války, kdežto doma byly součástí válečné propagandy v době, kdy byla jejich akutnost mnohem naléhavější, a tento psychologický moment ještě podtrhuje první. Náš divák má zájem o takovou hru dvakrát, třikrát – ale ne desetkrát, jako divák v Jugoslávii nebo SSSR.

5.

České drama stálo po revoluci před úkolem vyrovnat se s válkou a nově vzniklou československou skutečností. Jak byl tento úkol splněn v té hubené žni nové produkce, jež je odkazem uplynulých dvou sezón? Ponechávám stranou historické hry, jejichž přebytek je starým mankem naší dramatiky, a chtěl bych upozornit na tři dramata, jež jsou pro řešení naší otázky typická: Radokovu Vesnici žen, Bláhovo Hodí se žít a Peroutkův Oblak a valčík.

Radokova hra přišla těsně po revoluci a došla příznivého ohlasu. Byl zvolen velmi odvážný a rozhodně účinný námět: Obraz války, jež vykořeňuje i základní funkce člověka, byl podán obrazem vesnice, která je zdeptána fašistickým komandem a odkud musili všichni muži do pole. Zda jde o okupovanou zemi, nebo Německo, resp. Itálii, nechal Radok nevyřešeno. Jeho vesnice žen je abstraktní vesnicí; fašistická vrchnost je schematizována, společenské vztahy obyvatelek vesnice, např. poměr zaměstnance a zaměstnavatele, zůstává mimo okruh autorova zájmu, jako zůstávají mimo něj i tak podstatné znaky života v zázemí jako černý obchod atp. Těžištěm je vykořeněná erotika žen – Radok se tu, pravděpodobně nevědomky, dostal do těsné blízkosti německé expresionistické „Fleischkomödie“ z dob po minulé válce. Sociální a politický základ problému vytlačil mimo rámec hry a drama zaměřil na psychologii a psychopatologii, tj. individualisticky. Způsobem svého pohledu na věci a způsobem svého ztvárnění skutečnosti zůstal tedy v oblasti západního dramatu posledních třiceti let.

Závažnějším pokusem o dramatické zvládnutí války proti nacismu byl Peroutkův Oblak a valčík dva roky poté. Ohlas hry byl roztržštěný. Svrchní třídy české buržoazie pozdravily ji a jejího autora nadšeně jako svého člověka. Dělníci se k Peroutkovi postavili záporně jako k svému nepříteli – odmítnutí šlo tak daleko, že na závodech odmítli „Umění lidu“ vůbec odkoupit a rozprodat lístky na představení.

Pro posouzení je poučné srovnat si Oblak a valčík s hrou, jež mu byla (snad vědomou, snad bezděčnou) předlohou: s hrou Karla Krause Poslední

dny lidstva. Podobné je ostatně i postavení obou autorů k tématu – s tím rozdílem, že Peroutka je novinář lokálně český, kdežto Kraus byl zároveň básník a svým formátem přerostl přes hranice své země. Postup obou je obdobný: jejich dramatická technika má žurnalistický základ. Peroutka píše reportáž v rozsahu normální divadelní hry, Krausova reportáž má filozofický pohled a básnický vzlet; narůstá do forem mohutné vize umělecké. Kraus zachycuje celou válku v její složité mnohotvárnosti, Peroutka z ní vybírá dvanáct anekdoticky pointovaných příhod. Záleží tedy na Peroutkově výběru mnohem více, protože omezením se stává jeho typizace výraznější.

Zaznamenali jsme jako typický rys Radokovy hry nedostatek konkretizace, abstraktnost v umístění děje i kresbě postav. Týž rys, byť ve zmenšeném měřítku, je vlastní Peroutkovi. Podle některých, dosti řídkých vnějších znaků jsou alespoň někteří z příslušníků okupovaných národů jasně Češi, avšak tato příslušnost by mohla bez námahy být nahrazena jakoukoliv jinou: a někde je vůbec nejasná – jsou to prostě „okupovaní“ všeobecně. Kraus proti tomu konkretizuje velmi důkladně – jeho hlavním dějištěm je Vídeň, a rakouské fronty a osoby jsou historické, uváděné plnými jmény a hodnostmi, často lidé známí celému světu, kreslení hutnou karikaturní zkratkou. Kraus vidí první světovou válku jako konkrétní historickou událost se všemi souvislostmi a důsledky, Peroutka schematizuje druhou světovou válku jako srážku evropské společnosti našich dní s fašismem. Přitom Krausův pohled zabírá mnohem širě, zachycuje rozmanitosti v názorech účastníků tohoto velkého divadla, jejich společenskou rozlišenost, jejich rozlišenost politického postoje atd. – jeho aktéři tvoří pestrou škálu od vídeňských drožkářů přes potrhle válečné zpravodaje a propagandamajstry až po Franze Josefa a jeho dvůr. Peroutkovi aktéři buď jsou přímo charakterizováni jako příslušníci městské třídy, nebo nesou alespoň v charakteristice podstatné znaky příslušníků buržoazie. Peroutka vidí válku jako konflikt mezi okupovanou evropskou buržoazií a nacistickými okupanty (mimořádně – v poslední instanci, rovněž obhájci buržoazie), jako konflikt lidí s lidmi; člověkem je mu jen měšťák. Peroutka vidí válku způsobem pochopitelným u novináře – apologeta své třídy a jejího světa, ale historicky nesprávně a dokonce protipokrokově. Masy pracujících, jejich význam v historickém procesu posledních let a význam dělnické třídy, to uniká poznání Peroutky-dramatika stejně, jako se to děje Peroutkovi-žurnalistovi. Stejně tak nechce vidět zradu značné části evropské buržoazie, jež se před válkou i během ní stala přímým nebo nepřímým spojencem světového imperialismu nebo z něho alespoň hmotně těžila – zradu, kterou u příkladu první světové války načrtl Kraus právě velmi ostře.

V jediné věci nalézáme obdobu mezi Krausovým a Peroutkovým viděním válečné skutečnosti: oba neznají patos pravého bojujícího hrdinství. Ojediněle roztroušené statečné postavičky Krausova ohromného panoramatu se ztrácejí v záplavě zkarikovaného lidského hmyzu. Jediným markantnějším hrdinou mezi nimi nakonec zůstává autobiografická postava intelektuála-pacifisty, který pořádá uprostřed obecného běsnění řídce navštívené přednášky proti válce, který je policií umlčen a který končí v rezignaci. Tedy intelektuálský případ: svět nám nerozumí, zlomíme nad ním hůl. A Peroutka? Vidí své ilegalitáře buď v koncentráku, nebo okamžik před zatčením, jemuž ohrožený uniká sebevraždou, nebo zachycuje tragédii zatčeného situací, kdy se jeho žena prostituje gestapákovi, aby manželovi získala alespoň sebemenší výhodu. Nechceme tvrdit, že se takové případy nedály – avšak to byly jen nezdařené epizody na okraji opravdu velkého boje. Povyšuje-li je Peroutka svým výběrem na *typ* života v okupaci a *typ* odporu proti ní, dopouští se málem urážky skutečných odbojových pracovníků, Juliů Fučíků a ostatních z téže řady. Peroutkův ilegalitář se odhodlává k sebevraždě, protože ví, že by při výslechu zradil; a smrtící injekci mu musí vsříknout druhý, protože Peroutkův ilegalitář si není jist, jestli by nakonec i tu sebevraždu dokázal spáchat sám. Zadruhé: Peroutkova žena se prostituje ne pro nějaký nadosobní cíl, nýbrž pro ryze osobní výhody, pro svého muže, pro svůj buržoazní ideál rodinného štěstí. Zahazuje národní čest pro pohodlí rodinné postele. V peroutkovské typizaci protinacistického odboje jsou tedy představiteli našeho i jiných okupovaných národů zbabělec a prostitutka. (I u Radoka jediný muž hry, který se brání tolik pranýřované válce, je trapná figurka skoro pantoflového utečence a „mužička do postele“.)

Analyzujeme si nyní historickou souvislost obou dramát a jejich autorů: První světová válka byla střetnutím velkých válečných mašinerií Trojspolku a Trojdohody, její těžiště bylo na frontách, akce v zázemí byly poměrně vzácné, nevelkého rozsahu a měly pro konečný výsledek války podružný význam. Ponechává-li Kraus ve svém dramatu hrdinství zázemního boje stranou, je tedy jenom práv historické skutečnosti. Proti tomu druhá světová válka byla mnohotvárnější, proti akcím na frontách stojí tu jako rovnocenný partner strategie partyzánského boje a sabotáží. Jimi se osvobodily Jugoslávie, Albánie a Řecko samy, jimi pomohli francouzští maquis západním armádám při obsazování Francie, stejně jako na východě ukrajinští partyzáni postupu Rudé armády. Podstatný strategický (a zároveň i politický) význam mělo Varšavské a Banskobystrické povstání, stejně jako vzpoury proti režimu v Itálii, Bulharsku, Rumunsku, Maďarsku a konečně i ve vídeňských dělnických předměstích. Stejně tak partyzánské akce v Čechách a na Moravě a Pražské povstání v posledních

dnech války. Peroutka se ve svém dramatu zázemí tedy dostává do příkřejšího rozporu s historickou skutečností.

Zadruhé: Karl Kraus vidí v jakémkoliv boji jinými než intelektuálními prostředky nesmyslnost zabíjení, a v důsledku toho se dívá i na hrdinství pohledem ironického skeptika. Jeho pacifismus má dobové, společensky podmíněné kořeny a projevil se v tehdejší době např. Romaina Rollanda a ostatních evropských intelektuálů. Skeptický pacifismus Karla Krause je výrazem autorova třídního postavení. Jeho situace je obdobná Ibsenově postoji k vlastní třídě: je jejím kritikem, a – Kraus ještě více než Ibsen – přímo jejím hrobařem. Je však s ní zároveň spjat tisícerými pouty a mimo ni není pro něho života. Nejjedovatější satirik předválečné zdegenerované Vídně je zároveň typický Vídeňák. Jeho intelekt mu odhaluje nutnost zániku jeho společnosti, ale jeho třídní příslušnost mu nedovoluje vidět východisko a další život jinde. Proto zaměňuje zánik buržoazie se zánikem lidstva vůbec. Jeho perziflující společenská kritika ústí tedy zákonitě do vidiny válečného zániku světa a závěrečných Božích slov: „Já jsem to nechtěl“ (srov. i názvy Krausových prací: *Letzte Tagen der Menschheit*; *Untergang der Welt durch schwarze Magie*).

Ostřejší intelekt Karla Krause domyslí ze svého třídního stanoviska logiku historického vývoje kapitalismu a buržoazní třídy do posledních důsledků; i jemu totiž byla v poslední instanci existence lidstva spjata s existencí buržoazie. Mělčí Peroutka však by chtěl svou třídu a její primát zachránit, ačkoliv se tomu smysl událostí vzpírá. Peroutka by chtěl ukázat buržoazii „odpírající zlému“ a bojující, ale ukazuje jen její defetismus. Jeho buržoazii zachrání deus ex machina v podobě spojeneckých armád, svoboda jí spadne shůry do klína. Jeho třídní omezenost ho vede k polovičatému vidění světa: příslušníci buržoazie nemohou být ve hře představiteli bojující okupované Evropy; tváří v tvář nedávné minulosti by se to objevilo jako příliš falešné (groteskní je, že v této „směnce předložené Německu k proplacení“ jediným skutečným hrdinou je nakonec – německý koncentračník). Skutečné bojující hrdiny této války, masy pracujících, nedopřávají Peroutkovi vidět zkreslující brýle měšťáckého ideologa – žurnalisty. Masy pracujících – a tím spíše typičtí jejich představitelé, jsou v této dějinné funkci mimo konstrukci Peroutkova světa.

Ani Peroutkova hra tedy nesplnila svrchu vytčený úkol. Důvody toho, jak uvidíme později, nejsou však pouze Peroutkovy osobní, nýbrž objektivní důvody, postihující značnou část naší dramatiky. V Peroutkově případě jsou jen nejjasněji patrné.

Třetí hra, Bláhovo Hodí se zít, měla právě opačný ohlas než Oblak a valčík. Kritika na pravici ji přijala místy až se škodolibou blahovolností,

kritika na levici ji hodnotila kladně. Intelektuálové zaujali k ní netečný postoj, ale značného ohlasu došla mezi dělníky. Její ohlas (ostatně se k němu ještě vrátíme) pokládám ostatně za důležitější a poučnější než rozbor hry samé: ukazuje, srovnán s ohlasem Oblaku a valčíku, neoddiskutovatelné zásadní rozštěpení kritérií v našem kulturním životě. Jedni posuzovali, jak je autor zručný po technické stránce dramatického řemesla, jak je zběhlý ve stylistice dialogu a jak se mu podařilo říci to, co chtěl. V tom má ovšem hra slabiny, srovnáme-li začátečníka Bláhu např. s režisérem Radokem nebo žurnalistou Peroutkou, kterým dalo jejich zaměstnání pro dramatickou práci buď divadelnickou nebo literátskou rutinu. Druzí ponechali technické nedostatky stranou a šli za jádrem hry, za tím, co autor říká, pokouší se říci a co přinesl zvláště po tematické stránce nového. A zde má Bláha nesporné klady.

Fabuli dává jeho ději prostínká historka o poměru popletené dělnické dcerky k synáčkovi společensky renomovaných rodičů, nakaženému nezdravým prostředím. Prostředí kolem obou, postavy synkova flamen-dráckého přítele, afektované milenky a společensky přijedovatělých rodičů s odprýskávajícím pozlátkem nezdařené noblesy, na druhé straně typy zdravého dělníka – bratra, hrdinčina dobrácky neohrabaného tajného milovníka, dělnické mámy, táty s „uzlíčkem starého trápení na zádech“, zápletka kolem tajně půjčených několika stokorun – to vše má základ v literárním druhu nazvaném kdysi Čapkem „román pro služky“. Nechceme tímto označením Bláhově práci škodit, nýbrž pouze přesně zařadit její základy do hierarchie současných literárních útvarů. Podtrhujeme přitom, že v době uměleckých zlomů (a není sporu, že tohle je právě naše situace) nasazuje linie dalšího vývoje na okrajový literární útvar, aby jej povyšovala na hlavní a zároveň dále rozvíjela a přetvářela.

Hodí se žít je tzv. drama milieu (srov. jeho kompozici s Gorkého Nepřáteli, Barbary etc.). Jeho přitažlivost a důvod účinu není v kresbě charakterů, stavbě situací nebo ve vyhrocení problému, nýbrž v kresbě dvou protikladných prostředí. Základním stavebným principem je dramatická deskripce a líčení, základním hlediskem – hledisko sociologické, nikoliv psychologické. Kladný autorův přínos je v tom, že první postavil, třeba nedokonale, na jeviště dnešní skutečnost, především skutečnost mladých lidí. Že dal z prken promlouvat všem těm potápkám a kristinám na jedné, a fabričákům na druhé straně, tak a o tom, jak a o čem opravdu mluví a myslí, že s obrazem jejich života přenesl na scénu alespoň v zárodečné formě jejich životní problematiku. Bláha vidí místy ještě hodně nedokonale, ale je a snaží se být na rozdíl od předchozích autorů až zarytě konkrétní. Dovede správně spojovat s třídním zařazením osoby i její

zařazení politické a její morálku. A vidí očima člověka lidové demokracie, nikoliv očima starého buržoazního demokrata první republiky.

Bláhova hra má nevelký umělecký, avšak značný vývojový význam; je ovšem třeba promítnout si ji na pozadí dosavadní uznané české dramatiky, její volby témat a jejího způsobu vidění.

## 6.

Hořejší poznámky ke třem hrám zanechávají za sebou několik důležitých otázek, jež potřebují odpovědi. Především: Proč u nás dosud nevzniklo válečné nebo odbojové drama, kdežto jinde se vyskytuje jako celá kategorie? Zčásti z týchž příčin, jež brzdí úspěch např. sovětských válečných her, aby byl úměrný jejich masovému domácímu úspěchu. Rozdíly v mentalitě, rozdíl mezi bojem v první světové válce (kdy bylo těžiště odboje v zahraničí) a v druhé světové válce (kdy bylo doma) se projevuje i v dřívějším úspěchu legionářské literatury, jež je tentokrát slabá – nahrazuje ji „koncentráčnická“ literatura.

Ale je tu ještě jedna závažná okolnost: V SSSR navazuje válečná literatura na rozsáhlou domácí tradici námětů z revoluce a intervenčních válek. Na Balkáně dala základ tradice jugoslávské a řecké epiky z válek a vzpour proti Turkům. Tradice naší legionářské literatury je ve změněné situaci neplodná. A neznáme tradici ilegalityářských odbojových témat, jejíž široký proud v Rusku vyvrcholil Gorkého klasickou Matkou. To pro nás znamená stavět zcela znova, tj. mnohem obtížněji, a tím i pomaleji.

Za druhé: Proč bylo třeba dva roky čekat na první hru ze současnosti, ačkoliv společenská poptávka po ní byla od počátku každému zřejmá? Proč byla tato poptávka nakonec uspokojena dílem, jež je spíše polotvarem než hotovým dramatem? A proč musil přijít teprve začátečník, zatímco dramatici mlčeli?

Tyto otázky jsou vzájemně spojeny v jediný komplex. Odpověď na ně nám odhaluje skutečnost, již si zatím málokdo povšiml. Vývoj našeho dramatu se totiž ocitl na křižovatce nejnepríznivějších okolností objektivního rázu a to se projevilo dočasnou stagnací.

Vylučme především námitku, že se kultura vždy zpožďuje za společenským vývojem. Zpoždění je již příliš velké. Mimoto k napsání hry jako Hodí se žít nepotřebuje divadelní rutinér víc než měsíc, skutečnost podávala fabulí a typů ze současného života dostatek, materiál byl již dávno zpracován reportážní, povídkovou nebo divadelní agitkovou formou. I když šlo o práce malé hodnoty, byly to první kroky a první ztvárnění, o něž bylo lze se opírat. Skutečný důvod nám ukáže teprve pohled na dosavadní stav českého dramatu:

Historismus, prohlašovaný někdy za příznačný rys české povahy, se projevuje v dramatu silněji než kde jinde. Vybíráme námátkou z dramatiků poslední doby: proti pěti historiím A. Dvořáka stojí čtyři pramálo významné současné nebo skoro současné hry, z dvanácti Langrových her jsou historické, resp. historizující dvě, jedna s neurčitým prostředím, jedna legionářská (plus tři legionářské aktovky), ostatní místy posunuty do fantastiky. Mimo Loupežníka jsou snad všechny práce bratří Čapků odsunuty do oblasti fantastiky, i když je tento posuv na věci někdy málo podstatný. Jedenáct Lomových her jsou historie nebo pohádky a jen tři současné.<sup>1</sup> Pokud jde o současné náměty, převládá v minulém století nepoměrnou většinou vesnické prostředí, v devadesátých letech nastupuje městské a to se stává od první světové války téměř výlučným.

Hry, které zastaralá literární historie zařazovala pod pojem her „občanských“, jsou z valné části *měšťanská* dramata; jiná prostředí jsou viděna rovněž očima příslušníka buržoazie: tak Langer si jde na periferii (v Periferii i Ferdysi Pištorovi) pro společensky vykojené typy. Naproti tomu společenské problémy si řeší české drama v buržoazním prostředí a s buržoazního hlediska, v plném souladu s importovanou dramatikou Západu. Pro společenské drama třicátých let jsou Wernerovi Lidé na kře typičtí jak svou tematikou, volbou postav, morálkou i konverzační formou, tak ohlasem neúměrným jejich skutečné hodnotě.

Dějinný vývoj však u nás velkou buržoazii vyřadil, střední a malá buržoazie, jež bývala dříve často jen doplňkem velké, se nestaly samy nositelem moci, protože do popředí vstoupily pracující třídy. Dřívější hlavní konzument a zároveň hrdina dramatu byl odstaven a tím se zároveň octlo na holičkách buržoazní drama se svou tematikou, zápletkami, problematikou a typy postav, vycházejícími od Ibsena a Wilda a rozvinutými Pirandellem. V této kultuře není dán sebemenší základ pro drama nové společnosti. Není tu ani tenoucká *plynulá* tradice, která by drama nové společnosti mohla spojit s nějakým kulturním odkazem minulosti. V románu vede cesta od Pflégra-Moravského a Arbesových Štrajchpudlíků přes Sirénu a Annu proletářku. Ale v dramatu bychom poslední závažnější dílo, na něž lze navázat, musili hledat až někde u Světa malých lidí – a to už je příliš daleko.

---

<sup>1</sup> Tyto cifry jsou v souladu s celkovým charakterem české dramatiky. Když jsme před časem vypracovávali v Distribučním sboru dramaturgů soupis kmenového českého repertoáru ad usum divadel nevybavených dostatečně dramaturgicky, vyšly nám převážnou většinou kostýmní hry. Při stanovení základních pěti her napsali všichni přítomní téměř bez rozmyšlení shodně: Strakonického dudáka, Maryšu, Lucernu a Naše furianty. U páté se rozcházel: Noc na Karlštejně a Vina. To jest: dvě vesnické hry, dvě pohádky, dvě historie a jen jedna civilní.

Pokus o nové, vsutku současné drama, tj. o zvládnutí velmi složité nové třídní skutečnosti, musil tedy začít téměř „z vody“, způsobem dosti primitivním. Reportážní hrou, dramatickým polotvarem.

Zadruhé tu byl problém formy, na který položilo naše divadlo právě v uplynulém období značný důraz. Buržoazní drama si vytvořilo klasickou formu v druhé polovině minulého století v interiérové čtyřaktovce spíše komorního a konverzačního rázu. Později přešla do trojaktovky a skončila v zdegenerované a rozbředlé podobě nechvalně známé francouzské konverzačky. Neživotnost tohoto útvaru vedla již kolem první světové války k novatérským pokusům pod vlivem revue a filmové obrazové kompozice a k deziluzím „divadla na divadle“ (v Pirandellovi z dramatikova, ve většině divadel z režiséřského hlediska na základě starých textů).

Chaos a rozklad formy, jejíž kánon byl v historických dobách dramatu autorům spolehlivou oporou, ztížil vznik nového dramatu ještě víc. Novou látku je obvykle značně obtížné vecpat do starého formálního schématu – ale je aspoň základ, který lze buď rozvíjet, nebo popírat. Dnes však máme zde většinou jen vyžilé odvary na jedné a rozklad dramatu na druhé straně. Tedy i po této stránce to znamená stavět zcela znova.

Za třetí zlom, jehož je naší dramatice třeba, nástup nové tematiky, má nutný subjektivní předpoklad: znalost života a prostředí, které mají dát látku jejich hrám. Avšak čeští dramatici byli převážnou většinou příslušníky nebo „popučíky“ právě té třídy, již historický vývoj vyřadil z pokrokových činitelů. Ve společenských názorech dramatiků se pravděpodobně projevuje jednak vliv přímého dozoru nad rozhodujícími divadly (Národní, městská a zemská divadla), jednak vliv dřívějšího soukromokapitalistického divadelního systému, tj. vliv mocenského držení pozic. Ostatní dramatici jsou dnes upoutáni na lektorské kanceláře, na redakce atd., tedy pohybují se v měšťansko-intelektuálním prostředí, odloučeném od dnešní reality. I jejich pokroková ideologie vychází tudíž víc ze spekulace než reálného poznání. Naši rozhodující činitelé si bohužel ještě nevzali příklad ze sovětského postupu na začátku první pětiletky: když vláda dala spisovatelům důležitý ideový úkol, poslala je do kolchozů a do závodů studovat život a poměry.

To je myslím nejpádnější důvod, proč spisovatelé z profese takovou dobu rozpačitě otáleli a proč společenskou poptávku po dobovém dramatu nejdříve uspokojil homo novus, který přišel přímo z prostředí studentského života a z dobrovolných brigád.

7.

Zmínili jsme se o rozdílném ohlasu Oblaku a valčíku a Hodí se žít a označili jej za typický. Je to týž rozdíl v hodnocení, s nímž se setkáváme

u obecnstva ruských a západních her, sovětského a amerického filmu, týž rozdíl kritérií, který se projevil při případu kolem Valéryho v diskusi Bareš-Černý. Je to třídní názorový rozdíl mezi estetickými kritérii buržoazie (resp. obecnstva, jež je pod vlivem jejích názorů a její kultury) starého stříhu a estetickými kritérii pracujícího obecnstva, dnešního člověka s *novou mentalitou*. Obecnstvo i umělci na obou pólech jsou přesvědčeni, že jejich umění je ono pravé „umění své doby“, současné umění. Obě strany jsou ochotny přijmout za své východisko výrok prezidenta dr. Beneše na posledním sjezdu Syndikátu čs. spisovatelů: „Literatura má své odnepaměti vybojované právo a povinnost být a zůstat nástrojem společenské kritiky.“ Mohli bychom zároveň citovat Stalinův výrok o spisovatelích jako inženýrech lidské duše. Mohli bychom pro umění obměnit jedenáctou Marxovu tezi o Feuerbachovi: „Dosavadní umění svět jen interpretovalo. Záleží na tom změnit jej.“ – In teoreticis pravděpodobně budou tyto teze ze všech stran přijaty. Při konkretizaci se však ukáže, že táž slova mají jiný význam zde než tam, pojmy jiný obsah. Každá „svá doba“ není jednolitá, má lidi a ideologie přicházející a odcházející. Záleží na tom, o *jakou* společenskou kritiku, *jakou* lidskou duši, *jakou* změnu světa jde.

Buržoazní kultura má tu výhodu, že vzhledem k dosavadnímu vývoji je její souhrn činitelem, který vytvořil normu, na jejímž pozadí se odráží každé novum. Může (a také to ostatně praktikuje) se odvolávat na své normy a vylučovat pod záminkou tendenčnosti z oblasti umění vše, co je od nich příliš rozdílné, a jim příliš protichůdné právě proto, že roste z odlišných společenských základů. A tím se stává spornou i otázka, *co je umění* – co patří do jeho oblasti, co mimo ni, co na okraj.

Pravda je, že dnes stojí proti sobě vskutku dvojí dnešní umění se svým dvojitým obecnstvem. Na jedné straně (vypočítáno podle posledního repertoáru) takový Sartre, Anouilh, Mauriac a ostatní, na druhé Pogodin, Simonov, moderní dramatika např. balkánských národů; to ovšem nevylučuje mezičlánky a přechodné stupně. Umění odlišná svou ideologií, hierarchií svých hodnot, svým způsobem vyjádření, celou svou strukturou – i svým obecnstvem. V prvním případě jde o ideologii, tematiku a typ výrazu již vžitě, jak se říká „osvědčené“ – s nimiž je spojena technická dokonalost a vytríbenost provedení, jež se považují ostatně za nutný předpoklad, aby dílo bylo pokládáno za umělecké. V druhém případě ideologie (tj. způsob umělcova pohledu na věci, způsob jejich vidění) a tematika nová, v základu dřívějším antagonistická a tím markantněji se odrážející od dosavadní normy – způsob výrazu kolísavý a ještě neujasněný, po stránce spisovatelského řemesla provedení leckdy nedokonalé, někdy i nedbalé, rozhodně však méně vytríbené a virtuózní než v prvním případě. Tam důraz

na tzv. formu, zde důraz na tzv. obsah – tato odlišná hierarchie estetických kritérií je podmíněna protikladným vývojovým postavením obou umění. Je to podobný případ, jako např. bylo velmi markantní vystřídání starého antického umění středověkým: umění antické společnosti bylo i ve své úpadkové podobě esteticky nesporně mnohem vytríbenější než primitivní, velké tradice postrádající umění, které se rodilo na počátku středověké feudální společnosti (srov. na skulpturách). Ale první zaniklo a druhé dalo základ dalšímu vývoji na staletí; taková byla vývojová zákonitost. A při hodnocení kultur záleží v takovém případě na tom, *postavíme-li se na stanovisko estetiky normativní nebo vývojové*. Skutečné hodnocení nelze však odloučit od vývojového, historického hlediska.

Takové je i rozcestí naší domácí dramatiky. Bláhovo Hodí se žít nepsal dříve nikdo z renomovaných spisovatelů, neboť za daných podmínek by se museli vzdát do jisté míry navyklé vytríbenosti a technické oslnivosti a musili by jít k rudimentárnosti nového, těžce tápajícího stylu. Při dnešním stavu kritérií, která převládají mezi intelektuály, znamenalo to nebezpečí spisovatelské blamáže. „Hotový“ dramatik by se vyhnul chybám, jež udělal Bláha jako začátečník, ale nemohl se vyhnout chybám, jež byly dány samou podstatou dramatické práce. Je pochybné, že by byl kdo analyzoval příčinu nedostatků zcela přesně, a tak to, co prošlo začátečníkovi, by bylo neprošlo „hotovému“ autoru. To neříkám na obranu dramatiků (ani na svou obranu, chce-li být někdo škodolibý), nýbrž na vysvětlenou.

Otázka nového českého dramatu totiž není administrativně-dramaturgickou otázkou, jak by se někdy chtělo tvrdit. Je to – pokud jde o autory i pokud jde o divadla – otázka změny základních kritérií a z ní vyplývající odvahy riskovat i dočasnou prohru, kterou by bylo možno vykoupit pozdější výhru. Pravdivost této teze potvrdí každý, kdo ví, z jakých počátků rostlo dnešní sovětské drama a na jakých základech se buduje dnešní jugoslávská nebo bulharská dramatika.

(1947)