

tických článků E. Urxe, K. Konrada, P. Reimana aj. může naše literární věda – po důkladném osvojení si marx-leninské teorie umění – přistoupit k plnění svého odpovědného úkolu.

Je samozřejmé, že svůj úkol nemůže naše literární věda splnit takřkajíc přes noc. Nemůže zde jít o nějakou improvizaci, o nějaké pokusy zvládnout esejisticky rozsáhlý a mnohotvárný materiál. Důkladné materialisticko-dialektické studium naší literární minulosti si vyžádá dlouhodobé houževnaté práce. Přistoupit k ní je však nutno ihned.

Pevnou oporu k tomu musí dostat naše literární věda v sociálně-politických dějinách našeho národa, které tolik postrádáme. Opírajíc se o takový základ, bude moci přistoupit k detailním monografiím, v nichž vysleduje dialektiku toho kterého období, toho kterého spisovatele, jednotlivých děl a jejich společenského působení, k monografiím, na nichž si ověří sílu své metody. Nejen pak vzhledem k časové nutnosti řešit úkoly, ale i vzhledem k charakteru a závažnosti úkolů vyvstává před naší literární vědou požadavek kolektivní práce.

Soustavná práce naší literární vědy, vyzbrojené marx-leninskou teorií, musí přinášet výsledky, které budou mocným povzbuzením v přerodném procesu dnešního čtenáře i spisovatele, výsledky, které se stanou duchovním chlebem i nástrojem pro všechny ty, kteří stojí rozkročení v práci na stavbě socialistické společnosti.

(1949)

K SITUACI DIVADELNÍHO UMĚNÍ ZKUŠENOSTI A ZÁSADY

Jindřich Honzl

Národní divadlo

Činohra Národního divadla přijímá ze svého více než sedmdesátipětiletého trvání dědictví, které jest třeba rozlišit na jeho progresivní i retardační prvky. Tyto prvky bychom nepochopili správně, kdybychom vycházeli jen z izolované existence činohry a z jejího umění, a kdybychom

nepřihlédli k situaci české a zvláště pražské společnosti, která spoluvytvářela Národní divadlo i jeho umění. Nemůžeme rozebírat hospodářské, společenské a politické podmínky vzniku Národního divadla a zvláště jeho činohry od její první koncepce v duchu Tylově a Havlíčkově v roce 1845, musíme se soustředit hlavně k přítomnosti a k té nejbližší minulosti, která byla jejím východiskem anebo která v ní trvá buď jako prvek kladný, nebo záporný.

Rok našeho osvobození z nacistické okupace znamenal vysvobození Národního divadla ze zániku a hrobového mlčení. Největší historik a kritik Národního divadla dr. Zdeněk Nejedlý otevřel – jako ministr košické vlády – jeviště Národního divadla Smetanovou Libuší a Jiráskovou Lucernou. Košický vládní program, který byl programem spolupráce všech národních osvoboditelských sil, totiž třídně uvědomělého dělnictva a protifašistických vrstev národa, odrazil se i ve správní organizaci Národního divadla tím, že Národní divadlo bylo přijato vládou jako celek a že tím symbolicky připomínalo jednotu národa v těch jeho členech, kteří se neprohřešili proti národní cti zrádcovstvím nebo spoluprací s nacismem. Osvoboditelský akt ministra košické vlády se projevil i v osvobození umělců z područí úředního a do čela Národního divadla byl postaven umělec jako ředitel. Národní divadlo obnovilo tedy po květnu roku 1945 svou existenci v souboru a v technických tělesech i v administrativě téměř beze změny a snažilo se pokračovat v dobrých svých uměleckých tradicích dál. Ve správě činohry došlo ke změně ve smyslu košické zásady spolupráce, tj. ministrem Nejedlým byla zřízena kolektivní správa, v níž komunisté nabídli ruku k spolupráci s umělcem z nekomunistického tábora a čestně tuto spolupráci zachovávali.

Nastoupením Jaroslava Stránského na ministerstvo školství a osvěty nastává zápas národně a politicky vědomých umělců s reakčními záměry ministra v oblasti správy i umění. J. Stránský zrazoval umělecké určení Národního divadla tím, že chtěl, aby se Národní divadlo věnovalo „světovému“ repertoáru, hlavně v opeře. Buržoazní obecnost by dovedlo operami Massenetovými, Gounodovými, Pucciniovými vytlačit naše umělce, Smetanu, Dvořáka, Fibicha, Janáčka i Foerstra; Tylova i Smetanova idea Národního divadla by byla zrazena a zaprodána ve všem, co obsahovala obrozeneckého a pokrokového, za pokladní příjem. Proti tomuto ministrovu záměru se na konferenci postavili dramaturg opery F. Pujman a režisér činohry J. Honzl. Nejasné, nebo i souhlasné stanovisko ostatních členů správy s ministrovým záměrem nesvědčí o spolehlivosti jejich sudidel politických i uměleckých. Úpadek politický měl vždy za následek úpadek umělecký. Vínou toho, že správa i její pokrokoví členové nebyli

v organizovaném a těsném styku s politicky myslícími zaměstnanci, nedocílilo se ani toho, aby se zaměstnanci solidárně postavili v jednotné akci proti umělecky reakčním záměrům J. Stránského v opeře a v činohře.

Veřejně v tisku vystoupil proti umělecké linii J. Stránského v Národním divadle Jindřich Honzl článkem v *Tvorbě* a bránil tam národní určení naší první státní scény i existenci Studia činohry Národního divadla, které se snažil ministr Stránský zrušit. V té době prokázali někteří členové činohry i některých ostatních těles svou odborovou i uměleckou solidaritu s ohroženými. Studio bylo nakonec vybojováno.

Reakční režim projevil se v dobách vlády J. Stránského v uměleckých výsledcích. Úpadkové Anouilhovo *Kruté štěstí*, které uplatňovalo reakční názor, že chudé děvče nenalezne to štěstí, které mu společensky přísluší, leč tehdy, když se vrátí do své bídy, bylo později nahrazeno ještě reakčnějším *Pozváním na zámek* od téhož autora.

Americká hra Wilderova *Jen o chlup* vnukávala obecnstvu tutéž bezmocnost před krizemi společenského dění, kterou v jiné oblasti sugeroval obecnstvu Anouillh. Na tomto ubohém světě prý nelze, podle Wildera, nic napravovat a změnit k lepšímu, vše se nutně vrací do starých kolejí.

Z českých autorů se tehdy nejvíc hrál F. Peroutka; jeho *Oblak a valčík* ukazoval české vlastence jako sebevrahy, kteří se vzájemně zabíjejí ze strachu před nacisty, a ukazoval české ženy jako zrůdy, jež se nabízely Němcům. Předúnorová činohra se propadávala do francouzské dekadence nebo amerického maloměšťáctví a ztrácela kontakt s českými pokrokovými dramatiky i s českým revolučním klasickým dědictvím. Právě na případu činohry Národního divadla z té doby je vidět, jak politické a společenské poměry určují rozhodujícím způsobem divadelní tvorbu, protože na reakčním zaměření činohry nezměnili mnoho ani ti členové správy činohry, kteří se politicky hlásili ke komunistické straně. Reakční atmosféra způsobila, že se uplatnil v Národním divadle komunistický dramatik s námětem nebezpečně nesocialistickým, interpretovaným individualisticky (F. Rachlík: *Kulový král*. Hra byla podle starého námětu přepracována v roce 1947, v dubnu 1948 měla premiéru).

Předúnorový režim J. Stránského ohrozil všechny kladné tradice Národního divadla: český repertoár, společensky pokrokové zaměření her, ušlechtilost výchovných tendencí národních i individuálních, lidový optimismus české dramatické klasické tradice atd.

Umělecké kvality souboru uměleckého i režisérského (zvláště pokud šlo o pokrokové umělce) se neuplatnily, neboť tito umělci byli vyřazováni z práce (charakteristické je např. to, že byli zváni hostující režiséři, zatímco angažovaný režisér Honzl se marně dožadoval zaměstnání).

Únor zastihl činohru v tomto stavu dramaturgického bloudění. V únorových a poúnorových dnech se projevila ve vedení činohry, v souboru i v ostatních složkách ihned obrodná aktivita. Akční výbor nezpůsobil svými tresty žádnou podstatnou újmu v souboru činohry. Ale jeho činnost měla za následek, že si všichni počali uvědomovat politický a společenský dosah každého svého skutku.

Po únoru se jasně ukázala odpovědnost správy činohry za politický dosah každé z přijatých nebo provedených her. Teď bylo zřejmo, že Peroutkův Oblak a valčík nikdy do Národního divadla nepatřil, a byl vzat z repertoáru. Teď se také ukázalo, že připravovaná hra E. Konráda Kněz Jan zkresluje smysl historického zápasu Husova do takové plytkosti a že hra je tak špatná, že by spíše poskvřnila Husovu památku, než jí prospěla, a od uvedení hry bylo upuštěno.

Správa činohry si uvědomila, že nelze oddělovat reakční společenskou funkci hry od její estetiké funkce. Sudidla správců činohry byla tím osvobozena od klapek, kterými si dříve dramaturgové i šéfové zakrývali pohled na skutečný, společenský účinek a smysl každé inscenace. Objevilo se teď jasně, že ta apolitičnost, kterou hlásal Peroutka v Lidových novinách a jejíž způsoby ukazoval ve své dramatické tvorbě, byla ve skutečnosti zaplacená služba té nejhorší politice, kterou by český národ vůbec mohl provádět, tj. politice, která by prodala všechn průmysl, zemědělství i pracovní síly českého lidu cizímu kapitalismu, jenž by přivedl český národ do bídy, jakou teď prochází Francie a Itálie, nebo do občanské války, ve které se brání Řecko americkým okupantům. Ukázalo se, že v dramaturgii byla politická sudidla velmi spolehlivá, i pokud šlo o to posoudit podle nich hodnotu her.

Brzo po únoru se uplatnila – vlivem jubilea revolučního roku 1848 – hra, která osvobodila utajené pokrokové tendence činoherní správy: Kratochvílovo České jaro. Kritický a pokrokový pohled na revoluční rok 1848 postavil činohru Národního divadla ihned od kulturního a veřejného zájmu. Jevišť nemluvilo tu již k hledišti jako k líným a požívačným měšťákům, kteří si zaplatili a chtějí se bavit: při Českém jaru mluvilo jeviště k hledišti jako ke svému *spolupracovníku*, jak k tomu, v němž chce probudit myšlenky o životě a o smyslu naší historie. A právě při této hře se ukázalo nejen to, jak jsou pražské noviny téměř bez kritika, ale i to, jak je Národní divadlo bez lidového obecenstva, jak jest dosud společenským shromaždištěm pražské velko- a maloburžoazie a jí oddané inteligence, jak se dosud nestalo divadlem pracujícího lidu. Pražská buržoazie a maloburžoazie, která se tlačila k pokladně divadla na Peroutku, který hanobil české lidi bojující proti nacismu, sabotovala divadlo při Kratochvílově Českém jaru, protože

oslavovalo dělníky jako bojovníky za skutečný pokrok v revoluci roku 1848 a že se stavělo kriticky k historickým osobnostem měšťanské politiky.

Činohra Národního divadla se musí po únoru vyrovnat s faktem, že půjde o zásadní výměnu jejího obecnstva. Musí si uvědomit, že nastává její zápas *o lidového diváka, o to, získat zájem dělníků z pražských továren, podniků a závodů* a získat pokrokové části ostatních společenských vrstev.

Je to v jiných termínech úsilí o lidovost činohry Národního divadla. Ta není jen věcí organizace návštěv Uměním lidu, ale musí se projevit i ve stavbě repertoáru a ve způsobech inscenace. Tady musí Národní divadlo zúctovat s tou inscenační měšťáckou minulostí, která ji vedla při smyslovém a smyslném Hilarově exhibicionismu, jež přinesl Hilar do Národního divadla ze své vinohradské éry. Exhibicionismem nazýváme ty způsoby Hilarových inscenací, které se uplatnily v jeho vinohradském období (tělesný exhibicionismus scén z Lerberghova Pana,¹⁾ psychologický exhibicionismus Strindbergova Tance smrti, i to, co bychom mohli nazvat „sociálním exhibicionismem“, který se projevil v Hilarově inscenaci *Nebožské komedie*). Hilar se domníval, že svléká do nahoty sociální dění, že odhaluje jeho pudový základ, když ukazoval, jak zavilí židé brousí si nože na staré společenské řády a na jejich představitele.²⁾ Úspěchy Hilarova období měly i v Národním divadle základ hlavně v těchto senzácích, kde se člověk svlékal do nahoty své zloby a svého protispolečenského egoismu. Takové senzace se nazývaly rutteovskou a kodíčkovskou kritikou „uměleckou revolucí“, ač to nebyla vpravdě než kocovina a zoufalství maloměšťáka, který byl hospodářskou strukturou společnosti uzavřen do svého osamění, do vědomí své sociální bezmocnosti a do jediné jistoty, která mu kynula – do vědomí zániku jeho samého jako individua, které – odpoutáno od společnosti – nebude pro budoucí společenský život nic znamenat.

K. H. Hilar reagoval na pocit umělcevy společenské izolace exhibicionismem nejsoukromějších a nejindividuálnějších vznětů, pocitů i představ. Zájem společnosti o tento exhibicionismus nejintimnějšího soukromí si vykládali umělci Hilarova ražení jako svůj úkol ve společnosti; viděli v něm svou revolucionizující společenskou funkci – ačkoli to vpravdě byla funkce velmi protispolečenská: Strindbergův a Hilarův pohled na man-

¹⁾ „28. říjen 1918 ... paján osvobozeného národa. Dávali jsme Pana Lerberghova, a mladá republika slavila krásu těla na jevišti... Nahý Pan projel třicetkrátě městskou a měšťanskou scénou.“ K. H. Hilar: *Boje proti věřejšku. Zásluhou Hilarovou „projížděly se měšťanskou scénou“ i nahé statistky. Pozn. J. H.*

²⁾ Hilar poznamenal ke své inscenaci *Nebožské komedie* do *Bojů proti věřejšku* toto: „Jak nespátřovati v tomto ději i obraz dnešních dějů, v těchto typech typů dnešních? Mohl by býti například v moderním dile vystižen časověji zprostředkující úkol židovského elementu za revoluce, než jsou scény novokřesťenců ve II. díle této hry?“ (K. H. Hilar: *Boje proti věřejšku, s. 141*)

želství kapitána Edgara ve hře Tanec smrti utvrzoval v divácích vědomí o osudové izolovanosti každého člověka od všech ostatních lidí, utvrzoval dokonce toto vědomí i o těch lidech, kteří jsou si nejbližší, kteří jsou spojeni skutečnou láskou. Jak je člověku možno se vůbec zařadit do společnosti, do vztahu člověka ke všem ostatním lidem, když podle Strindberga (a Hilara) není možný vztah člověka ani k osobám nejbližším? Výsledkem takových umělcových názorů a takové umělcovy práce nemohlo být než zesílení pocitu společenské bezmocnosti u diváků i u umělců. (Příznačné je, co pokládal sám Strindberg za smysl svého Tance smrti. Citujeme z jeho dopisu překladateli: „Tanec smrti obsahuje psychologické objevy ... překonávané rezignací a velkým odpuštěním.“) Opravdu, bezohledným a kořistnickým kapitalistům nebylo nic více vhod než to, že umělci pěstovali ve vědomí čtenářských a diváckých mas pocity bezmoci před společenskými poměry, že básníci a divadelníci pěstovali u sebe city „rezignace“ a „odpuštění“ za všechna společenská zla, která se nejevila po zhlédnutí Tance smrti jako výsledek špatných společenských řádů, ale jako osudová nutnost toho nezměnitelného určení, které na nás seslalo neznámé Fatum nebo Bůh.

Takto vycpaným masám by mohl kapitalismus uložit další břemena, mohl by ještě bezohledněji vysát jejich sílu – bez nebezpečí pro sebe; neuchopitelné Fatum nebo Bůh by radil se Strindbergem k „rezignaci a k odpuštění“. Naštěstí tato nebezpečná výchova Strindbergových a Hilarových děl nedospěla k masám, které trpěly kořistnictvím kapitalismu nejhůře. Zasáhla jen inteligentské maloměšťáctvo, které – takto připraveno – stalo se oporou každého společenského defetismu a přizpůsobivého kolaborantství. Toto maloměšťáctvo naučilo se snadno rezignaci před Hitlerem a odpustilo tak brzo nacistům.

Pokládali jsme vždy a pokládáme dosud takovou umělcovu odpověď na vyřazování umělce ze společnosti za nesprávnou. Změnil-li se později Hilar ze strindbergovské nespolečenskosti do čapkovské společenskosti, nezměnil přitom podstatu svého vztahu k liberalisticko-kapitalistické společnosti: v případě Strindbergova individualismu i Čapkova civilismu šlo o *souhlas s jejími základními tendencemi*, v obou případech šlo o *přizpůsobení se jejím kapitalisticko liberalistickým potřebám*.

Hilarovský inscenační exhibicionismus (nazývám tak Hilarův směr, který se jmenuje v literárněhistorickém označení „expresionismem“) je přímým předchůdcem moderního existencialismu. Maloměšťácký jedinec, který se cítí vyřazen, nebo který se sám vyřazuje ze společnosti, dochází tam i tady ke stejnému zoufalství a ke stejnému duševnímu „svlékačství“, při němž se odhaluje ze všech hrubých a nízkých stránek svého egoistického a erotického pudu.

„Revoluční exhibicionismus“ pokračoval sice i v Hilarově období v Národním divadle (Marlow: Eduard II. – a některé části jiných inscenací) – dokud na sebe nevzal novou „společenskou tvář“: stalo se to vyhlášením takzvaného „civilismu“. Civilismus Hilarův vyjadřoval marné úsilí maloměšťáka zařadit se do společenského dění bez nebezpečí pro sebe, bez závazku boje. Je to úsilí nalézt pro sebe klidné místo v prudkém zápase tříd. V dobách, kdy česká buržoazie dala střílet do dělníků a zabíjela je v Duchcově, v Košútech, ve Frývaldově, v týchž dobách vyhlašuje hilarovský maloměšťák názorový program „civilismu“ a klade pro své umění tento společenský úkol: „...rozřešit problém společenské loajality ... vzájemné třídní slušnosti – přejít od slohu patosu velkých třídních nenávistí a revolučních hesel ke slohu života nervově vyváženému.“

Tato snaha maloměšťáka nabýti vůbec nějakého společenského významu bez újmy svého klidu a svého „nervově vyváženého života“ není než nový způsob úniku ze *skutečného* sociálního dění; jest to způsob úniku z třídního zápasu, který právě v dobách Hilarova civilismu nabýval forem otevřeného boje. Tehdy, když Hilar chtěl v Národním divadle propagovat „společenskou loajalitu umělců ke státu“, tehdy byl československými úřady první republiky odsouzen Julius Fučík, tehdy byli zavíráni komunističtí redaktori a byl bezohledně pronásledován komunistický tisk.

Pokládám za nutné ozřejmit společenský základ hilarovského režisérského období, aby bylo jasno, s čím musí lidově demokratická dramaturgie a režisérství zúčtovat, chce-li se proměnit z divadla pražské maloměšťácké inteligence na divadlo pracujícího lidu, na divadlo vskutku národní.

Avantgarda v divadle

Na tomto místě je třeba podrobit kritice vlastní práci, jest nutno se tu kriticky podívat na předválečný avantgardismus a na společenské tendence, ze kterých tento avantgardismus pramenil. Je toho zvláště třeba proto, že se český divadelní avantgardismus někde podobal hilarovskému „exhibicionismu“. K hilarovskému dědictví se mimoto – jak známo – hlásí dosud někteří členové předválečné avantgardy (režisér Frejka hledá význam Vinohradského divadla v obnovení hilarovských tradic, režisér E. F. Burian dovolává se Hilarových výbojů), a jest tedy tím naléhavější provést kritickou analýzu shod a rozdílů.

Napřed je třeba říci, že avantgardismus (mluvím teď o avantgardismu, k němuž jsem se hlásil. Nemohu říkat „můj avantgardismus“, protože to byl avantgardismus celého hnutí Devětsilu, do něhož náleželi zprvu Wolker, Nezval, Hořejší, Teige, Seifert, Vančura, Hůlka, Schulz a mnozí jiní)

Devětsil se od svého prvního almanachu (Devětsil) z roku 1922 otevřeně přihlásil k marxismu³⁾ a k Velké říjnové revoluci.⁴⁾

Svou situaci ve společnosti charakterizovala devětsilská avantgarda nikoli jako *izolaci* umění a umělců ve společnosti, ale jako opozici proti buržoazní společnosti.⁵⁾

Umělcova opozice proti společnosti nebyla pro Devětsil opozicí anarchistů, ale opozicí umělců, kteří se rozhodli pro „cílevědomou revoluci“, pro revoluci proletariátu. Přihlásili se k umění, jež jest „funkcí života“, jež se postaví doprostřed dramatu skutečnosti, „ne divák, ale herec“ – k umění, jež „bude součástí života“. (Devětsil, s. 199) Devětsil chce, aby umění bylo proto tendenční, kolektivní a lidové. („Lidovost, která si žádá srozumitelnosti a zábavnosti.“ Devětsil, s. 16)

Souhlas tohoto uměleckého programu Devětsilu z roku 1922 s programem dnešních socialistických realistů jest málem úplný. Je pochopitelné, že Wolker, který v roce 1922 tento program podpisoval, jest dnešku aktuální právě těmi básněmi, které devětsilský program uskutečňovaly s wolkerovskou opravdovostí a rozhodností.

Takové bylo teoretické východisko Devětsilu v roce 1922. Prakticky by znamenalo pro devětsilské umělce jednak rozchod s třídou, z níž většinou tito umělci pocházeli, tj. s názorovým prostředím maloburžoazní inteligence, za druhé bezvýhradné zařazení se do proletariátu, do jeho boje i do jeho života takovým způsobem, jako se do něho zařadil později Julius Fučík.

Přihlédneme-li konkrétně, jak se tento rozchod a sblížení uskutečnilo, najdeme tu prvotní, životní a konkrétní nesouhlas teorie s praxí, který měl za následek i rozpory v ideologii tohoto hnutí. Neúplný rozchod s maloměšťáckou minulostí způsobil, že se zařazení umění do společenské skutečnosti vykládá nikoli jako účast umění ve skutečném boji proletariátu o novou společnost, ale jen jako pořádání „výstav v kavárnách a foyerech kin“, otiskování „beletrie v denních listech“, uvádění „hudebních produkcí na ulici“. (Devětsil, s. 199) Maloměšťácký umělec viděl skutečnost života jen tehdy, když se život týkal umění, nebo když se život „stával uměním“. Tento umělec nezrušil prakticky svazky své třídní příslušnosti a nemohl prakticky zrušit ani svůj maloburžoazní vztah k umění jako ke smyslu a metě života – ačkoli o to teoreticky usiloval.

³⁾ „Považujeme marxismus za jedině možný a užitečný světový názor.“ (Sborník Devětsil, 1922, s. 6)

⁴⁾ „Ruská revoluce cílí nejen k uskutečnění hospodářské rovnosti a spravedlnosti, nýbrž i k osvobození práce člověkovy, hmotné i duševní, aby z ní učinila práci vyšší, skutečně produktivní, tvorbu. ... Osvobozuje umění.“ (Sborník Devětsil, 1922, s. 5)

⁵⁾ „Umělci, kteří nebyli jen kejklíři a čirými formalisty, ale muži, jejichž srdce je na pravém místě, řekli záhy rezolutně »ne« proti měšťáckému řádu a měšťácké civilizaci.“ (Sborník Devětsil, 1922, s. 13)

Od prosincového obsazení Lidového domu v roce 1920 zhoršovalo se v ČSR třídní napětí a od vydání Devětsilu v roce 1922 stával se původní marxistický program Devětsilu pro umělce otázkou velmi životní a aktuální: měštácko-reformističtí držitelé moci nerozpakovali se použít moci proti marxistickým umělcům. Perzekuce, kterou jsem zažil v roce 1927, vycházela z agrárního Večera, který rozhodl, že „Praha nepotřebuje bolševického režiséra a venkov nepotřebuje bolševického učitele“.

Třídně zostřená společenská situace odrážela se ve vědomí umělců buď zesílením třídní solidarity s proletariátem, nebo naopak pokusy o nový způsob úniku z třídních rozporů. Ideologický stav, z něhož vyvěrá umělecká tvorba úniku, se projevil v teorii „abstraktního umění“ – „umění nic nezobrazujícího“, umění nerealistického.⁶⁾

Umělec unikal ze zhoršené třídní situace proletariátu, k němuž se hlásil, a unikal i z dočasné stabilizace vlastní třídy, kterou odmítal tím, že počal popírat umění jako „obraz skutečnosti“. Do sebe uzavřené a soběstačné obrazy samoúčelné krásy staly se prostředkem protestu proti sociální skutečnosti, jíž se umělec ve svém abstraktním, nerealistickém umění odmítl zabývat. Naneštěstí nelze tento „abstraktní“ protest ocenit leč jako útek od skutečného protestu.

V období názorové krize devětsilské avantgardy a v době zostřeného třídního boje vyjadřovala má divadelní práce tento třídní spor způsobem, v němž se přímo obrážela rozporná situace. Inscenace, které jsem podnikl v Osvobozeném divadle (jež bylo sekci Devětsilu) od roku 1926, byly jednak hry členů Devětsilu (Nezvala, Vančury, Hoffmeistera) a jednak hry francouzských moderních básníků (Apollinaire, Ribémont Dessaignes, Cocteau, Jarry). Ne vždycky stejně – ale přece vždy s podobným záměrem vycházelo se tu z předpokladu *autonomnosti* hry a představení, které – jak jsme vyznávali – nevzniká *napodobením* skutečnosti a života, ale i jejich úplným *přetvořením* v duchu básníkův.

V duchu těchto vzorů a v duchu těchto zásad vznikla v letech 1926-1927 první moje představení (Dessaignes: Němý kanár, Apollinaire: Prsy Tiresiovy, Vančura: Učitel a žák, Nezval: Depeše na kolečkách aj.), která vyzkoušela v zásadě všechny překvapivosti jeviště a hereckého výkonu, jež se potom rozvíjely po deset let v práci devětsilské avantgardy (*pohyblivou scénou* komponovanou jako kubistický obraz, v němž je možno upotřebit všech materiálů a všech technik, *pohyblivé světlo reflektorů* a projekce, *nový pohyb herce*, při němž se zdůraznily základní, fyziomechanické prvky

⁶⁾ „Obraz není oknem do světa.“ „Malířství ... má svůj účel v sobě, ve formě a barvě ... Je nutno posléze zanechat žebřáků, námořníků, harlekýnů, koupajících se žen a vytvářeti obrazy, které nic nenapodobí.“ (K. Teige: *Stavba a báseň*, 1925, s. 124)

lidského gesta podobně jako se nový hlasový projev organizoval podle základních hudebních zákonů). Inscenace Osvobozeného divadla se po mnohých stránkách shodovaly se záměry sovětských divadelních formalistů. V Čechách – na rozdíl od sovětských divadelníků – se u některých členů divadelní avantgardy zdůrazňovala nerealističnost mnohem silněji než u sovětských formalistů. Myslím, že bychom našli snadno umělecký důvod v tom, že české avantgardní divadlo vycházelo z francouzských dramatiků (Jules Laforgue i G. Apollinaire) a z českých poetistů (Vítězslav Nezval) a že ruští formalisté opírali svou práci o klasiky ruského realismu (Ostrovskij, Gogol). Ale jsem přesvědčen, že tento umělecký důvod jest jen příznakem hlavního důvodu, který je nutno hledat v oblasti společenských poměrů, které vzdalovaly u nás hru od skutečnosti, zatímco v sovětské společnosti je sblížovaly.

Po roce 1920 se politická situace u nás vyvinula v protikomunistický vládní kurs. Byla v poslední době už častěji osvětlena otázka přechodné stabilizace kapitalismu v polovici dvacátých let a zesíleného reakčního tlaku v těch dobách. Byly také již osvětleny příčiny krachu reformistického vedení strany v těch dobách. Devětsiláci, kteří viděli ještě v roce 1920 revoluci na dosah ruky, shledávali, že se jejich naděje odpoutávají od přítomné skutečnosti. Nepoztráceli-li v této situaci umělec všechnu svou bývalou revolučnost a nedezertoval-li od devětsilského programu z roku 1922 docela, uchoval si aspoň svou wolkerovskou víru a své vančurovské přesvědčení, že není pro svět léku, leč v jeho revoluční změně. Zostření třídních rozporů neobešlo se bez odrazu v umělecké tvorbě a lze je nejlépe poznat ve vztahu, který je jedním z hlavních marxistických sudidel pro posuzování umění. Tímto sudidlem je vztah umělcova díla a reality.

Umělecký vývoj v dobách první republiky obsahuje ten paradoxní fakt, že čím více se umělci sblížovali s liberalisticko-měšťáckým řádem, tím úplněji se drželi realistických postupů uměleckých a tím spíše tvořili „obrazy ze života“. Nejprůkaznějším je po té stránce vývoj bratří Čapků, zvláště Karla, který se od fantaskní Krakonošovy zahrady vyvíjel v realistického vyprávěče Povídek z jedné kapsy. Jest ovšem třeba upozornit, že tu šlo o „realistické umělecké postupy“ – tedy o *formální zřetele* – nikoli o názor a tvorbu, jak ji požaduje realismus socialistický.

Naopak – ti, kteří od roku 1918 vyznávali s Vítězslavem Nezvalem, že „komunistický manifest, ten se jim strašně líbí“, počali mnohdy lidovými a realistickými verši (Nezval: Komedianti a mnohé jiné části Pantomimy) a vyvíjeli se do roku 1938 v umělce, kteří zúčtovali s „obrazy ze života“ a s realistickými postupy tak dokonale, že se obrátili k nespoutané a nekontrolovatelné svobodě surrealismu (Absolutní hrobař aj.).

Kdybychom posuzovali pokrok a revoluční uvědomění umělců podle tohoto formálního realismu, dospěli bychom k zajímavému zjištění, že formální realismus znamená v dobách první republiky sblížení umělce s liberalisticko-měšťáckým společenským řádem, který vytvářel realitu života – a že naopak odpor umělce proti formálnímu realismu je výrazem jeho odporu proti měšťácké realitě života.

Rozřešení tohoto paradoxu nalezneme v objevu, že formálním realistům druhu Čapkova nešlo o skutečnou, tj. *společenskou realitu* života, že jim šlo o výjimečný případ zázračného (nebo zase naopak trapně všedního) *individuálního případu, který nemá skutečného, tj. sociálního vyústění*, a který právě proto není a nemůže být opravdovým realismem. Nejnázorněji poznáme způsob a názor Karla Čapka v povídce o stopě, která se objevila v zasněžené cestě. Jediná stopa, sama, bez příchodu a bez odchodu, zázrak, individuální fakt, který nemá logiky ani vývoje, jest jako jedinec, který nemá společenské minulosti, jež mu dala vznik, ani společenské budoucnosti, v níž bude jeho život pokračovat. Sama stopa jest sice „realita“, jest to otisk skutečného kroku člověka – ale Čapkova povídka o jediné stopě není „obraz reality“. Jediná stopa, sama stopa v širém prostoru sněhu jest neskutečnost, jest to básníkův formálně realistický důkaz o existenci jiného světa, transcendentna, boha atd. Pro jedinou stopu může se snést z nebes na zemský sníh jen nadsvětná bytost, bytost vyřazená z reality.

Čapek použil realistických postupů nikoli pro postižení skutečnosti, ale pro důkaz o „neskutečnosti“ nebo „nadskutečnosti“ jevů a dějů.

Tento formální trik opakuje K. Čapek v podstatě ve všech svých dílech, v povídkách, v románě i v dramatu. To byl vztah celého Čapkova díla k opravdové realitě života. Individuální poměr ke skutečnosti všeho, co jest mimo mne, ať je to hmotný svět, nebo ať je to společnost, měnil se u K. Čapka zhusta i v popředí skutečnosti v nevíru ve společnost a v útěk do pragmatistické metafyziky.

Obraťme se nyní k nerealistické tvorbě komunistického básníka z první republiky. Čím se stávají např. Nezvalovy básně z raného období jeho tvorby formálně nerealistickými? Tím, že si Nezval – a podobně s ním i jeho umělečtí přátelé – uvědomuje existenci tehdejších společenských rozporů, které se v básníkově životě projevují jako rozpory mezi touhou po kráse života a mezi sociální skutečností, která je jejich překážkou. Poezii nespojuje se sociální skutečností jejich vzájemný souhlas, poezie byla v dobách Wolkerových spojena s realitou života vzájemným ostrým, bojovným – třídním rozporem: „Nové umění je nám uměním třídním, proletářským a komunistickým proto, že hlavním jeho znakem je úzké sepětí s konkrétním životem,“ napsal Wolker do 9. čísla Varu z 1. dubna 1922 a do ankety

Mostu z téhož roku. Odmítání sociální reality Karlem Čapkem a odmítání současné sociální reality komunistickou uměleckou avantgardou je podstatně rozdílné. Rozdíl spočívá v tom, že K. Čapek hledá smysl své umělecké tvorby v tricích básnické fantazie, jež mají navodit v čtenáři skepsi ve vztahu k realitě a k životu a mají ho přesvědčit o metafyzice mimosvětne a mimospoločenské reality, kdežto komunistická umělecká avantgarda hledá smysl své umělecké tvorby ve fantazii, která dovede rozpojovat a spojovat zážitky z reality života tak, aby jejich novým seřazením vznikl obraz, který připoutává čtenáře úzce ke skutečnosti života tím, že chce získat čtenáře pro aktivní úlohu na tomto skutečném světě, že na něm chce, aby se činně účastnil zápasu o lepší společenské poměry, v nichž krása nebude jen vlastností verše, obrazu, sochy a písně – ale kde se stane vlastností života a skutečnosti. „Za nejnaléhavější otázky pro umělecké tvoření pokládám nejnaléhavější otázky dnešního života: *otázky sociálního soužití lidstva*,“ odpověděl Wolker v roce 1922 na první dotaz interviewu o umění.

Vzhledem k tomu, že jsme poukázali na výklad zázraku u Čapka, ptejme se, jaký smysl má např. fantastický, vybásněný „zázrak“ v uměleckém úsilí devětsilské avantgardy?

Zázrak je zásah neskutečna do vývoje skutečnosti. Víra v zázraky může charakterizovat jen lidi náboženské, lidi věřící v dvojí svět: svět vezdejší – a nějaký jiný svět. Komunističtí umělci v zázraky nevěří. Nevěřili a nevěří v zázraky – pro tento svět. Byl však čas, kdy věřili v „zázraky“ pro svoje umění, kdy vyznávali „zázračné“ umění. Je logické, že nutně věřili také v dvojí svět – totiž svět bez zázraků, vezdejší svět našeho sociálního bytí – a svět se zázraky, jímž se jim stal svět jejich umění, svět jejich básnické fantazie a jejich touhy po kráse.

Harmonická krása, pro kterou byli zrozeni básníci, se uchýlila do oblasti víry a fantazie. Zdálo se, že uniká do oblasti ducha. Na vezdejším skutečném světě nezůstala leč nutnost neúprosného boje, z něž nebylo možno uniknout, protože byl dán samým základem a potřebami života. Ostrý protiklad krásy (jež se stala dílem básníkovy ducha) a krutého boje, který je nevyhnutelnou podmínkou skutečného života, překonal z básníků Wolker, jenž sjednocoval protiklady snu a skutečnosti v revolučním rozhodnutí:

„Lidé ... krásné sny zabijí tím, že je uskuteční.“ (Balada o snu) U těch básníků, kteří si uvědomovali třídní krutost společenských rozporů stejně naléhavě jako Wolker, ale kteří nepřekonali spor poměrů v jednotě skutečně revolučního rozhodnutí, trvá dál propastná nejednotnost boje a krásy, skutečnosti a tvorby, života a poezie. Poetické uspokojení se snáší k člověku z nadskutečných výšin básníkovy tvorby a jeho všemocné fantazie. Štěstí se získá pro Nezvalovy milence z Depeše na kolečkách jen

tímto „vysněným“ a jen „zázračným“ způsobem: „Měsíc se spouští. Je to zlatá lodička a zlatá houpačka zároveň. Námořník ukládá do ní prodavačku ryb. – Toto je dar nejhodnějším milencům na celé zeměkouli.“

„Malý zázrak,“ poznamenává Vítězslav Nezval. Malý *zázrak poezie* je v příkrém rozporu s *velkou nezázračností* světa a společnosti, která neodpovídá mnohé lidské touze. Jevišťe Devětsilu je v příkrém rozporu se sociální skutečností, na kterou svou tvorbou odpovídá. Kvalita rozporu avantgardního uměleckého díla a sociální skutečnosti svědčí o hloubce sociálních protikladů, které toto formálně nerealistické Nezvalovo divadelní dílo *zdůrazňuje tím, že vědomě staví svět touhy, lásky a krásy – svět jeviště – do rozporu se světem hlediště, s tou nezázračnou sociální realitou, která nás obklopuje.* „Svět jeviště má své zákony“ – jsou to zákony touhy po socialistické budoucnosti, kterou je celé dílo naplněno (Depeše na kolečkách, Podivuhodný kouzelník aj.). Žádné dílo nemělo však právo nazývat se avantgardním, leč to, v němž se významně odrážejí sociální rozpory světa ve smyslu pokrokového vývoje, tj. dílo, jehož téma, jehož způsob určila touha po možném, uskutečnitelném a nutném vývoji sociální skutečnosti k socialismu. Byli umělci, jimž „svézákonnost básně“ a jeviště se stala jen *formálním* důvodem, aby oddělovali umění od skutečnosti. Nutně zbloudili ve svém umění, protože je nevedlo nic, leč tato touha *vzdálit se mimo život a mimo skutečnost*; a přece může být jen jediná realita opravdovou skutečností a skutečným životem. Nezvalova tvorba obhájí vždy svůj význam pro vývoj tím, že její existence byla opřena nikoli jen o formální autonomnost uměleckého díla, ale o skutečnost dialektického sporu, o reálné napětí, které nerozlučně váže spolu svézákonnost básně se svézákonností světa.

Avantgardní umělec zdůrazňuje nerealistické postupy, aby vyloučil záměnu uspokojení, které máme z básně, s uspokojením se sociální skutečností. Autor a režisér Depeše na kolečkách volil na jevišti takové nerealistické postupy, které vyloučily oklamání jevištním zázrakem (byť pro milence se spustí „z nebe“) – kdežto K. Čapek, autor Stopy, volí takové realistické postupy, které chtějí oklamat diváka, aby jej dovedly k víře v zázraky ve světě (stopa ve sněhu je líčena v Čapkově povídce tak, jako by opravdu mohla povstat jediné tím, že je stopou nějaké „skutečné“ nadsvětlné bytosti).

Snad jsme v tomto nápadném příkladě osvětlili zásadně umělecký paradox „realistické“ metody čapkovského pragmatisty a „nerealistické“ metody devětsilského básníka.

Kdybychom chtěli použít leninské teorie „odrazu“ na avantgardní tvorbu tohoto období, řekli bychom, že toto umění odráží rozpory sociální skutečnosti a lidského nitra tím, že rozpojuje a vzdaluje od sebe ten skutečný obraz, který v našem duchu působí vnější skutečnosti, od toho ob-

razu, který se vytváří v básníkově duchu aktivizováním básníkovy touhy a vůle po jiné skutečnosti. Avantgardní umělci, kteří obhajovali svobodu spojovat nejuvzdálenější představy a slova, hájili svobodu uvádět v souvislost věci tak, aby „nové seřazení zrušilo všechny jejich uznané vztahy a hotové významy, aby je vytáhlo z otrocké závislosti na společenských vztazích (tj. těch společenských vztazích, které náležely době, z níž je tento citát – 1935) a na všech morálních a estetických cenzurách“. (Jindřich Honzl: Sláva a bída divadel, s. 219) Metoda „nového řadění“ představ a slov (nové tvárné postupy), jež si přisvojovala svobodu vytrhnout se z otrocké závislosti na společenských vztazích kapitalistické společnosti, vzdalovala se námětům (obsahu) této skutečnosti, pokud byly v soulase s jejími „uznanými vztahy a hotovými významy“. Takové umění mohlo obhájit svůj vývojově nutný (revoluční) charakter jen tehdy, jestliže umělcova tvorba záměrně osvobozovala metody a námět v revolučním smyslu, tj. v takovém svobodném spojování představ a slov, *že se jejich svobodným spojením projeví také skutečná svoboda* budoucích společenských vztahů.

Položíme-li si teď otázku, které „vztahy“ a které „významy“, kterou „novou skutečnost“ – tj. který „nový obsah“ avantgardní umělec vyvolil pro svou osvobozenou metodu, přiblížíme se tomu kritickému předělu, kde se dělí cesty vpřed od cest nazpátek, kde se revoluce staví proti kontrarevoluci.

Jednou z nebezpečných odpovědí na otázku po „novém tématu“ jest vyhlášení „nezájmu na tématu“. „Pryč se syžetem!“ (V. Nezval: Pantomima, vyd. 1924, s. 31) Svobodné spojování představ chtělo být samo sobě námětem: „Starý způsob tvoreni, neorganický, podržující se ideologii, syžetu a logice. *Nový způsob, organický a fyziologický, růst formy z představ a jejich reprodukčních zákonů.*“ (Pantomima, s. 30)

„Nový způsob“ – růst básníkovy díla ze svobody organického sledu individuálních básníkových představ – položil otázku tvůrčího individua tak, že by „nový způsob“ básnění z „fyziologie“ představ znemožnil styk básníka se společností, že by se báseň stala v tom smyslu zcela individuálním případem řazení slov, že by vylučovala všechny společenské konvence nutné pro dorozumívání lidí. Neboť skutečný společenský styk mezi lidmi, skutečná společenská sdílnost mezi nimi nevzniká „fyziologickými“ a „organickými“ způsoby jejich projevů – ale skutečný společenský styk mezi lidmi je možný jen na základě přijatých, naučených, racionálně a systematicky organizovaných konvencí (jakou je například hlavní prostředek sociálního styku: řeč, jazyk). Trvalý a velký úkol každého uměleckého díla konkretizovat historii světa a společnosti v individuálních případech byl v roce 1924 V. Nezvašem vyložen ve smyslu „fyziologické“ – tj. „biologické“ nebo naturalistické konkrétnosti a individuálnosti uměleckého díla, ale nikoli ve smyslu společen-

ské, organizované, realistické konkrétnosti individua nerozlučně spojeného vědomými i mimovědomými vztahy se všemi ostatními individui. Konkrétní individuálnost umění nelze zaměnit s individualismem umělců.

Tato nebezpečná teorie Nezvalova odporovala – jak ani jinak nemohlo být – zhusta jeho spolehlivé básnické praxi: velmi často se skutečná sociální sdílnost námětu i formy stala u Nezvala sdílností s bází nejobecnější, přijala sdílnost lidového básnictví (Jarmareční písnička o nevěrné lásce, Komedianti, I., II., III., IV. díl šestého zpěvu Podivuhodného kouzelníka – a mnohé ostatní – cituji jen z Pantomimy).

Nebezpečné teorie mívají i své nebezpečné důsledky v praxi. Vedle básní společensky velmi sdílných a působivých vyskytují se u Nezvala básně, jejichž srozumitelnost, jejichž vykladačský klíč leží ukryt jen v básníkově nitru. Tajemství je skryto nejen ve zvláštní, neopakovatelné psychice našeho největšího básníka z první republiky, ale i v jeho individuálních zážitcích, které tuto psychu skládají.

Otázka Nezvalova Papouška na motocyklu z roku 1924 o tom, co má být „námětem“ básně – zda osvobozený proud individuálních představ, nebo obecně a konvenčně srozumitelný sled představ určený vnějším námětem, čili jinými slovy: otázka, má-li být tématem básně skutečnost básníkova ducha, nebo zdali má být jejím tématem vnější skutečnost – není správně položená otázka. Taková formulace otázky mohla vzniknout zase jen na osnově nesmiřitelných sociálních protikladů, které stavěly svobodu básníka, svobodu jeho cítění do sporu se vztahy lidí k lidem i k věcem.

(1948)

JIRÁSKŮV BOJOVNÝ DEMOKRATISMUS

Jan Štern

Ve svém projevu o významu Jiráskova díla zdůraznil prezident republiky soudruh Klement Gottwald, že „náš vztah k národní minulosti je velmi živý“ a že se „chceme z ní mnoho učit. Avšak jde o to, orientovat se