

Pavel Janoušek

## GENEZE NOREM

*(Zrození budovatelského dramatu z ducha avantgardy)*

Ačkoliv výrobní drama - dramatický žánr, jež bychom mohli zhruba charakterizovat jako drama o zvýšení produktivity, respektive extenzity práce - jen těžko mohlo vzniknout jindy než v poválečném nadšení první dvouletky a pětiletky, příčiny jeho vzniku musíme hledat v širokých souvislostech tehdejších kulturních a společenských procesů, jakož i v procesech vzniku prvních výrobních dramát značně předcházejících. Tedy nejenom v kontextu poválečných pokusů o sociálně a socialisticky orientovanou dramatickou a divadelní tvorbu, nýbrž dokonce i v celém kontextu české levicové kultury, zejména její meziválečné a válečné etapy.

Postavíme-li si však problém vzniku budovatelské a výrobní dramatiky takto, vyvstane před námi jeden zdánlivý paradox: třebaže nově vznikající budovatelské umění ideově nepochybně přímo navazovalo na snahy meziválečné levicové avantgardy a politicky de facto realizovalo mnohé z jeho cílů, což je ostatně patrné i z návaznosti personální, svou konkrétní poetikou bylo těmto snahám přímo protichůdné. Jindřich Honzl si tuto skutečnost uvědomil již v roce 1948 a v článku postulujícím nevyhnutelnost vzniku umění a dramatu socialistického a realistického napsal:

*Umělecký vývoj v dobách první republiky obsahuje ten paradoxní fakt, že čím více se umělci sbližovali s liberálněkomunistickým řádem, tím úplněji se drželi realistických postupů uměleckých a tím spíše tvořili "obrazy ze života". Nejprůkaznější je po této stránce vývoj bratří Čapků, zvláště Karla, který se od fantaskní Krakonošovy zahrady vyvíjel v realistického vypravěče Povídek u jedné kapsy. Jest ovšem třeba upozornit, že tu šlo o "realistické umělecké postupy" - tedy o formální zřetele, nikoli o názor a tvorbu, jak požaduje realismus socialistický.*

*Naopak - ti, kteří od r. 1918 vyznávali s Vítězslavem*



Nezvalém, že "komunistický manifest, ten se jim strašně líbí", počali mnohdy s 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.).<sup>1</sup>

(Honzlovi je v citovaném článku hlavním protivníkem levicové literatury a dramatiky Karel Čapek, nepochybně proto, že šlo o ústřední postavu předválečné "oficiální" buržoazní kultury, o osobnost, vůči níž cítila levice potřebu se vymezit. Ve skutečnosti ovšem náleží Karel Čapek - stejně jako například jeho bratr Josef nebo František Langer - svými politickými názory i poetikou do středu dobové polarity. Z pohledu konzervativních zastánců tradice rozbíjela jeho problémová relativistická dramata "obecně platné normy objektivního dramatu", kdežto pro avantgardu byla naopak typickým příkladem dramatiky měšťanské, potažmo realistické.)

Vztáhneme-li citovanou Honzlovu myšlenku na meziválečnou dramaturgii, vystoupí před námi zřetelně velmi těsná vazba mezi ideovými postoji jednotlivých autorů a jimi zvolenými dramatickými formami. Autoři konzervativní až vysloveně pravicoví tu byli vědomými zastánci tradiční aristotelské dramatické poetiky, jež chápe drama jako objektivní až iluzivní, myšlenkově závažný obraz reality, přičemž nepochybovali ani o nadřazenosti slova-dramatického textu nad jeho scénickou realizací.

Naproti tomu autoři politicky příslušející k levici, hlásící se ke komunistické straně, přicházeli v meziválečném období s novým, netradičním chápáním dramatického textu jako autonomní, subjektivní, metaforické výpovědi, jež postihuje svět s nemalou dávkou hravé nezávaznosti a klade důraz na uměleckou svébytnost divadla a jeho vyjadřovacích možností.

Na protichůdných půlech dobových antagonismů tak proti sobě stály například: na jedné straně marné pokusy Františka Zavřela o "velkou" tragédii či komedii a na straně druhé parodie a revue Osvobozeného divadla V+W, básnické hry Vítězslava Nezvala či poetické divadlo E.F. Buriana. Na jedné straně Hilbertův Druhý běh a Medkův Plukovník Švec a na



straně opačné třeba Depeše na kolečkách, Učitel a žák, Nemocná dívka. Popsaná dobová polarita přitom nebyla určena pouze krajními protiklady, nýbrž můžeme hovořit o přímé úměře mezi mírou "levicovosti" či "pravicovosti" autora a postavením jeho dramatické poetiky na ose *tradiční drama - drama básnické - osvobozené divadlo*.

Paradox historických proměn levicové kultury, o nichž spolu s Honzlem hovoříme, spočívá v prudké změně popsané úměry mezi ideovou orientací autora a zvolenou dramatickou poetikou během prvních poválečných let a zejména po roce 1948. Tedy v novém zájmu tvůrčí levice o "realitu" a "realismus".

Z historického hlediska musíme příčinu tohoto zájmu hledat v oněch šesti letech oddělujících předválečné a poválečné období. Specifičnost fungování divadla a kultury za okupace spočívala v tom, že musely pracovat pod vnějším politickým, nepřátelským tlakem, který měl podobu omezení, zákazů a mnohdy i přímého pronásledování tvůrců. Podstatné pro nás je, že tento tlak na českou kulturu vyhrotil některé její předchozí rysy - tak tomu bylo zvláště s tzv. *únikem* avantgardy od aktuální sociální tematiky. Jestliže se totiž avantgarda v meziválečném období *mohla dobrovolně zřici "diktátu tématu"*, a tím i bezprostřední účasti na politickém boji, nikdy pro ni nebyl tento postulát dogmatem a byla schopna od něj v řadě případů, vyžadovala-li si to konkrétní společenská a politická situace, odstoupit. Naproti tomu za okupace se celá kultura dostává do podmínek, kdy je aktuální společenská tematika přímo politicky *tabuizována*, třebaže by nepochybně právě v této chvíli silně přitahovala jak autory, tak i recipienty.

Směřovala-li tedy avantgarda již dříve k preferenci metafory nad tématem, divadla nad textem, pocitu a emoce nad slovní formulací, za okupace dostaly tyto její poetika nové platnosti: umožňovala hovořit "jazykem", jenž se zdál cenzurně hůře postižitelný než jazyk slov. (Přesto-právě proto represe německých orgánů směřovala proti zastáncům svobody divadla.) Souběžně však byly tyto rysy vnímány nikoliv pouze jako čistý projev vlastního rozhodnutí, nýbrž jako dočasné vnucený *jinotajný* prostředek. Není proto divu, že se s koncem okupace a tabuizace, v atmosféře dynamických proměn rea-



lity, muselo vše, co stálo mezi tvůrcem a životní realitou náhle znovu přístupnou zobrazení, jít stranou.

Reakce umění na léta, kdy nemohlo mluvit přímo, a obrat od stvořené metafory k realitě a k realismu ovšem jen uvedly do pohybu procesy, jejichž podstata, důsledky i příčiny jsou mnohem širší. Pravý pól ideové a poetické předválečné polarity - autoři politicky a tvarově konzervativní, ztrácejí v ovzduší revolučního patosu nejen přízeň převážné části publikující kritiky, nýbrž i možnost jevištní prezentace. Současně z repertoáru přirozeně mizí i další představitel konvenční dramatické poetiky: běžná produkce konverzačních a zápletkových her a komedií.

V následných letech, v nichž nelze prakticky oddělit kulturu, literaturu, divadlo, a tedy i dramatickou poetiku od politiky, v nichž se stále více vyhrocovaly protiklady mezi protivníky, byly tvrdé kritice a posléze i zákazům podrobena i díla autorů "středu" (Feroutkův **Oblak a valčík**, Konrádův **Kněz Jan**) neboť dominující proud divadelního směřování vedený kritikou a tvůrci spojenými s bojem KSČ o socialismus (tedy levý pól předválečné polarity) stále více zapojoval divadlo a drama do praktické spoluúčasti na tomto boji. V politice i v poetice jím bylo záměrně odvrženo vše, co skutečně nebo pouze doomněle překáželo naplnění stanovených cílů, ideálů. Stále více se přitom autoři i teoretikové tohoto proudu obraceli k tradičním realistickým postulátům a k dramatické formě, jež by měla z prvotního reportážního zachycení reality udělat "skutečné" drama.

K rozhodujícímu obratu dochází po únoru 1948. Dokladem o definitivní změně požadavků kladených na divadlo a drama levicovou - nyní již vládnoucí - kulturní politikou nám může být konflikt mezi ní a Divadlem satiry. Jeho hry a scénická pásma již od roku 1945 prokazovaly svou společenskou oprávněnost živou spontánní, satirickou výpovědí o soudobém dění. Přesto, nebo spíše právě proto bylo v roce 1949 v souvislosti s pokusem o uvedení Blažkovy hry **Kde je Kuťák?**, zrušeno.

To jsme ovšem již v situaci, kdy se české levicové drama a divadlo ve snaze "oslatit hrdinskou práci naši dělnické třídy, ztělesnit krásu budovatelů socialismu, ukázat obrovský růst všech tvůrčích sil člověka a ten nádherný proces, v němž se práce z dřiny mění na hrdinský čin a tvůrčí



radost<sup>2</sup>, vzdává vlastní předválečné poetiky a všeho, co by na ní chtělo navázat. Prohlašuje ji za formalistickou, ahistorickou anomálii, kterou je třeba překonat navázáním na tzv. společenskokritickou tradici 19 století, v případě naší dramatiky konkrétně na Tyla a Klicperu.

Vycházíme-li z toho, že v meziválečném i těsně poválečném období existovala určitá spojitost mezi ideou, politikou a poetikou, není, myslím, ani tak důležité, které z obou období budeme považovat za anomálii, podstatnější je pokusit se nalézt odpověď na otázku, proč vůbec k tomuto paradoxu došlo a je-li to vůbec paradox.

Jindřich Honzl se jako spolutvůrce obou období snažil jejich vzájemnou protichůdnost vysvětlit tím, že začal pojmově rozlišovat mezi díly a tvůrci formálně realistickými a formálně nerealistickými. Formální realismus podle něj "znamená v dobách první republiky sblížení umělce s liberálně-měšťanským řádem, který vytvářel realitu života", kdežto "odpor umělce proti formálnímu realismu je výrazem jeho odporu proti měšťanské realitě života."<sup>3</sup> Představitelem formálního realismu byl pro něj opět Karel Čapek:

"Odmitání sociální reality Karlem Čapkem a odmitání 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 ve čtenáři skepsi ve vztahu k realitě a k životu a mají ho přesvědčit o metafyzice mimosvětské a mimospoolečenské 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 připoutá čtenáře úzce ke skutečnosti tím, že chce získat čtenáře pro aktivní úlohu na tomto skutečném světě, že na něm chce, aby se člověk účastnil zápasu o lepší společenské poměry, v nichž krása nebude jen skutečností verše, obrazu, sochy a písně - ale kde se stane vlastností života a skutečnosti.<sup>4</sup>

Honzlovy "sebekritické" formulace jsou poznamenány svou dobou; vycházely z předpokladu, že avantgardní přesvědčení o "autonomnosti hry a představení, které (...) nevzniká napodobením skutečnosti a života, ale i jejich úplným přetvo-



*žením v duchu básníkově*<sup>5</sup>, je v zásadě chybné. Nyní je Honzl chápe jako "útek od skutečného protestu", jako projev a výsledek toho, že avantgardní umělec "nezrušil prakticky svazky své třídní příslušnosti a nemohl prakticky ani zrušit svůj maloburžoazní vztah k umění jako k smyslu a metě života - ačkoli o to teoreticky usiloval"<sup>6</sup>. S takovouto zjednodušující charakteristikou těžko můžeme souhlasit, přesto mají Honzlovy vývody svou ilustrativnost a usnadňují nám pochopení logiky poválečného vývoje. Honzl se totiž od tzv. chyb a omylů avantgardy nejenom distancoval, ale rovněž se je pokoušel nějak vyložit, vysvětlit a ospravedlnit, najít příčinu, proč šla předválečná avantgarda právě touto cestou. Jeho úvahy nám tak nepřímou ukazují nejen, v čem byla v roce 1948 viděna kontinuita protichůdných fází vývoje české literární a obecně kulturní levice, ale i jak byla volba výrazových prostředků a estetická stránka díla podřizována bezprostřední angažovaností umělce v politickém zápase. Proto také Honzl poukazoval na "kladné" počátky avantgardy v Devětsílu a v teorii proletářského umění. Dokládá na nich, že prvotní sociální a socialistické proklamace avantgardy přímo korespondují s úkoly, jež on sám považuje i pro přítomnou literaturu za základní. Teprve vývoj od proletářského umění k poetismu a dále mu představuje "únik" od reality, přesněji zrod sice zákonitý, avšak nežádoucí duality světa bytí a světa umění:

*Víra v zázraky může charakterizovat jen lidi náboženské, lidi věřící v dvoji 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 věřiloi také v dvoji svět - totiž svět bez zázraků, vezdejší svět našeho sociálního bytí - a svět se zázraky, jimž se stal svět jejich umění, svět jejich básnické fantazie a jejich touhy po kráse.<sup>7</sup>*

Dualismus světa reality a světa umění je meziválečné avantgardě nepochybně vlastní. Avantgarda měla touhu vytvořit si svůj svět, a když jej nemohla vytvářet přímo "v realitě", tak tak činila "alespoň" v umění. V její filozofii mělo být umění "předobrazem" ideálu, jenž se naplní někdy v budouc-



nosti. Nicméně vyhrocené odmítnutí této duality a pokus o její naprosté zrušení ve druhé polovině 40. let jsou zjevně projevy zjednodušujícího chápání společenské funkce umění jako pouhého přímého nástroje k přetváření reality. Pro Honzla (a nejenom pro něho) se v této době ideály avantgardy stávají krásným snem, o němž v parafrázi Wolkra říká: "Lidé...krásné sny zabíjejí tím, že je uskutečňují."<sup>8</sup>

Ve vypjaté revoluční atmosféře se kritikům i tvůrcům zdálo, že konečně nadešel okamžik, kdy je možno a nutno zabít sny tím, že je učiníme skutkem. Pojetí umění jako snu - volné, emociální, asociativní, relativně svébytné autorské aktivity - tudíž již působilo jako anachronismus, jenž "odvádí autory i adresáty od věcí důležitějších, než je samoučelné umění pro umění". Politická praxe, která měla stanovený ideál naplnit, teď už od umění neočekávala nekonkrétní předobrazy toho, co by možná, snad jednou, někdy v budoucnu bylo krásné, nýbrž předobrazy prakticky se podílející na vedení čtenářské veřejnosti, přesněji lidových mas, k uskutečňování řady zcela konkrétních společensko-politických kroků. Všechny ostatní funkce umění se jevily - ať už si to autoři přiznávali nebo ne - jako druhořadé a nadbytečné, případně zcela škodlivé.

Vraťme se zpět k dramatu. Zvýšený zájem o spoluúčast dramatické a divadelní tvorby na utváření nové společnosti nemohl být naplněn bez zásadní změny poetiky. Z výpovědi o realitě muselo vymizet všecko, co z ní dělalo "sen", tedy vše subjektivní, co do ní vnášel autor "sám ze sebe a za sebe". Drama mělo být opět objektivně realistickým obrazem určitého časového výseku ze života postav, nikoliv "autonomní hrou vznikající úplným přetvořením života a skutečnosti v duchu básníkově" (viz citovaná charakteristika Honzlova). Řečeno slovy Jiřího Hájka, který nebyl s avantgardou spjat, a proto mohl vyjadřovat požadavky nové doby zřetelně a přímočaře:

*Obnova dramatického smyslu, po níž u nás volal naposledy Vodák! Drama nechť je opět citěno jako vertikální architektura, nikoliv v jedné rovině plynoucí amorfni proud! Odepizovat, odfilmovět, odlyričtit drama! Učinit je opět dramatem!<sup>9</sup>*

Obrat k "opravdovému dramatu" ovšem ani Hájek, ani



ostatní, kteří divadlo tímto směrem vedli, nepovažovali za skutečný návrat, nýbrž za kvalitativně nový tvůrčí čin. Nešlo jim o opakování starých forem, ale o nalezení nového dramatu, jež by odpovídalo jak "přirozené povaze" tohoto literárního druhu a divadelního textu, tak i nové společenské situaci:

*...Realismus, který učinilo svým cílem dnešní divadlo, není ani návratem, ani rozmarem jedné sezóny. Návratem není už proto, protože doba, z níž vyrůstá, je zcela jiná než ona, z níž vyrostl starý realismus; zcela jiný je i jeho postoj k té době; zcela jinou řeč bude hledat, má-li svou dobu vyslovit, má-li v ní naplnit svůj úkol. Od všech sezónních rozmarů a jednoročních mód ho odlišuje především to, že si ho nevymyslí žádný teoretik ve své pracovně, nýbrž že se objevil jako úkol, před nějž byli umělci postaveni proměnou společenské skutečnosti.<sup>10</sup>*

Poslední věta citátu je pro dobové myšlení velmi příznačná, neboť odkrývá přesvědčení, že po období zmatků nastává opět éra, v níž už nebude existovat rozpor mezi životem a uměním, a tudíž ani krátkodobé, voluntaristické a "přirozené" povaze umění odporující módní směry, jinak formulováno přesvědčení, že se do umění, života lidí i světa jako celku znovu - a tentokrát natrvalo - vrací jednotný a pro všechny závazný řád věcí.

Pojem **řád**, respektive **vědomí řádu**, má v dramatu, v jeho poetice a v myšlení o ní rozhodující význam. Tradiční koncepce dramatu, již nazýváme spolu se Szondim dramatem absolutním, vychází z axiomu, že drama je objektivním zobrazením vyhroceného konfliktu mezi individui zosobňujícími obecnější jevy, principy a podstaty. Drama se má obracet k vypjatým, klíčovým okamžikům v mezilidských vztazích - k takovým okamžikům, ve kterých dochází k neodvratnému, nutnému střetnutí vzájemně protichůdných sil. Prostřednictvím předvedení vyhroceného individuálního jednání má tak dramatická výpověď proniknout pod vnější povrch skutečnosti, postihnout obecnou podstatu lidského světa. Autor, přesněji autorský subjekt, má být v absolutním dramatu transparentní, divák jej nemá za jednáním postav vnímat; postavy mají jednat "jako v životě", aniž by bylo vidět, že byly někým a s určitým výpovědním cílem stvořeny.



Důsledkem popsaného charakteru absolutního dramatu ovšem je, že jeho vznik a především recepce jsou limitovány jednou závažnou podmínkou, která stojí zcela mimo vůli autora a mimo jeho rozhodnutí takový objektivní dramatický obraz života napsat: má-li totiž být autorský subjekt v dramatu transparentní, musí mít autor a adresát pokud možno co nejbližší, nejlépe zcela shodnou představu o tom, co to vlastně život, svět a člověk je, jaké ve světě člověka vládou zákony. V opačném případě, tedy v případě, kdy autor a adresát mají rozdílnou či zcela protichůdnou představu o kauzalitě jevů a podstatě věcí, o nutnosti určitých činů, nezbytnosti určitého jednání, příčinné souvislosti mezi daným jevem a jeho následkem, vzniká velká pravděpodobnost, že to, co autor chce předvést jako objektivní a nutné, bude adresátem chápáno pouze jako výraz autorova přání, vize. (Tak ostatně dnes na nás působí díla budovatelského umění.) Z jednání postav se tím ztratí vnitřní pravdivost a přesvědčivost: zatímco se autor snaží adresáta přesvědčit, že svět vypadá přesně tak, jak mu jej ukazuje, adresát vnímá postavy jako pouhé loutky. Jejich jednání si neinterpretuje jako objektivní obraz reality světa, nýbrž jako projev subjektivní autorovy vůle. Vzniká neorganický rozpor mezi autorským záměrem a čtenářovou či divákovou konkretizací jeho artefaktu; výsledkem toho je ve vyhocených případech neúmyslné zgrotesknění výpovědi.

V historické praxi to znamená, že koncepce absolutního dramatu může být umělecky produktivní a přínosná pouze tam, kde existuje relativně jednotné společenské vědomí, kde mají účastníci dramatické komunikace společnou představu o řádu věcí, jevů a činů. Potvrzuje nám to ostatně i fakt, že antické i novověké drama se utvářelo ve chvíli, kdy ještě byla ve vědomí těch, kteří dramata psali a hráli, a těch, kterým byla určena, společná nadosobní víra v nutný, božský řád všehomíra a současně už vznikala silná tendence individua se proti tomuto řádu vzepřít. Dějiny dramatu i dějiny novověké společnosti pak můžeme interpretovat jako postupnou relativizaci hodnot až po jejich zabsurdnění, tedy jako postupné narůstání sebevědomí individua, které se stále více vymyká z nadvlády řádu, až posléze přestává tento řád považovat za rovnoprávného partnera a protivníka, případně začíná vůbec pochybovat o existenci nějakého řádu. Přelom minulého stole-



tí si našel výraz pro vyslovení této skutečnosti ve známé větě "Bůh je mrtev".

Souběžně s pocitem rozkladu a destrukce starého řádu vzniká ovšem potřeba řádu nového. Z tohoto úhlu je pro nás zvláště zajímavá etapa revolučního vzepětí po první světové válce a volání po novém řádu světa a umění obsaženém v programech a dílech proletářského umění - etapa, jež se ve značné míře analogické situaci po další, druhé světové válce silně aktualizovala a na kterou tudíž budovatelské umění poukazovalo jako na svou tradici a východisko.

V dramatu přinesl poválečný zájem o sociální konflikty méně děl než v poezii; příčinu toho lze vidět již samotné dobové poetice dramatu a jejích ideologických rozměrech. Nejen Wolkerovy hry **Hrob a Nejvyšší oběť**, ale i Šaldovy **Zástupy**, Konrádova **Širočina** nebo dokonce Hilbertův **Druhý břeh** se pokoušely postihnout prožívané společenské boje prostřednictvím prestižního žánru absolutního dramatu, žánru tragédie. Ať už s cíli proletariátu jednotliví autoři vysloveně sympatizovali (Wolker), nebo je naopak zcela odmítali (Hilbert), klíčovým problémem při výstavbě dramatu pro ně není utváření a charakter nového řádu, nýbrž vztah k řádu starému. Ústřední postava jejich her je vždy se starým řádem v neřešitelném konfliktu, jenž nemůže skončit jinak než katastrofou, přesněji hrdinovým tragickým poznáním. Rozdíl mezi konzervativním Hilbertem a revolučním Wolkerem tkví jedině v tom, že první vědomě hájil starý řád a jeho porušení chápal jako vinu, která musí být tvrdě potrestána, druhý naopak stál na straně bouřícího se individua. V **Nejvyšší oběti** Wolkerova hrdinka jedná proti Bohu i sobě, těžce se proviní tím, že zabije, a musí tudíž nést před Bohem svůj trest. Zabíjí však třídního nepřítele, obětovala se ve prospěch nové hodnoty, nového tušeného řádu, jenž je větší než Bůh. Při hledání hodnoty větší Boha se Wolker opírá o dobový programový kolektivismus:

*Za těmito dveřmi je svět. Pod jeho hypnotickýma očima jsme zabili a zhřešili. Na jeho rozkaz se rozejdeme. Slyšíš jeho hlas? Po kolejích mrtvol ujíždí od hvězdy ke hvězdě. Nevykupujeme si štěstí, ale tebe, nesmírná jízdo - která jsi víc než štěstí. Bez tebe zbáhní by svět na nebesích. Vidiš! Milióny hladových žaludků, dělníci*



*z chatrčí, mozolnatá srdce, ponížení, revolucionáři a padlí, - to je dnes síla, kterou je svět hnán. Člověk padne, aby se stal světem a svět žije, aby rodil člověka. Ať jsem třeba prokleta, a třeba i mrtva, musím sloužit dál.*<sup>11</sup>

V ovzduší optimismu, jenž ve dvacátých letech záhy překryl počáteční deziluzi z prožitých hrůz, musel Wolkerův obraz revoluce jako morálního konfliktu mezi starým a novým působit příliš analyticky, bolestně. Není divu, že po poklesu revoluční vlny vyhovoval cílům levicově orientovaného divadla více neproblematický, metaforický, optimistický "sen o revoluci" tak, jak jej nejvýrazněji představuje Nezvalova Depeše na kolečkách.

To je ovšem již okamžik, kdy si tvůrčí levice musí uvědomit, že sen o jednotném řádu světa je (jak věří: dočasně) ztracen a že ona sama působí jako součást kultury vyznačující se výraznou pluralitou názorů, relativností společenského vědomí, řečeno s Václavkem "rozkladem objektivních forem lidské duchovnosti". Tedy v typu kultury, který - jak jsme se snažili objasnit - není absolutnímu dramatu nakloněn, neboť není s to zajistit, aby drama, které bylo napsáno jako objektivní obraz světa, bylo také takto vnímáno. Meziválečné drama obecně a dramatické texty avantgardy zejména na tento vzniklý stav zákonitě reagovaly tím, že začaly záměrně pracovat s tematizací autorského subjektu; nezastíraly už jeho přítomnost v textu, a tím ji de facto zpětně objektivizovaly, neboť vědomým přihlášením dramatické výpovědi k subjektivnosti, je urovnán konflikt mezi autorským záměrem a mezi recepcí jeho díla.

Naše připomenutí některých historických souvislostí mělo upozornit na fakt, že budovatelská dramatika sice hledala své ideové kořeny v proletářském umění, avšak pokud jde o vztah k realitě, dávala před její "pesimistickou", bolestnou analýzou přednost "optimistickým" předobrazům. Současně však chceme především naznačit, že ani orientace avantgardy na dramatický text záměrně subjektivní, a tudíž ani odvrát od avantgardní poetiky zpět ke tradiční koncepci dramatu absolutního, nejsou jevy vzniklé náhodou či v důsledku špatné vůle aktérů. Budovatelské drama a umění bylo zrozeno dobovou jistotou, že nyní je konečně možnost i v životě vybu-



dovat zcela nový společenský řád, v němž se vše od základů změni k lepšímu a který opět bude platit pro všechny. Zájem o sociální konflikty se tu tak prolнул s vizionářstvím zděděným po avantgardě, snaha o objektivitu uměleckého zobrazení se subjektivní představou, co to vlastně objektivita je.

Fakt, že si druhá polovina čtyřicátých let spojitost mezi dramatickou formou a společenským řádem uvědomovala, můžeme doložit článkem M.V. Kratochvíla *Hledá se veliké drama*<sup>12</sup>. Je to článek pozoruhodný, neboť v protikladu s dobovou obecnou tendencí a ve shodě s vyhrocenými postoji předválečné avantgardy tu Kratochvíl považuje za "základní realitu tvorby sám materiál, s kterým umění pracuje", tedy v případě literatury jazyk. Hlavní znak nového realismu pak charakterizuje slovy: "obraz se zřiká své nedávné ideové služebnosti, nechce vypravovat příběhy a ztělesňovat ideje, nýbrž řeší jen a jen zákony svého materiálu". V úvahách o dramatu vychází Kratochvíl z konstatování, že "veliká doba hledá veliké drama", a ihned si klade otázku: "Veliká doba je a veliké drama není. Proč?" Cílem jeho následného rozkladu je dokázat, že dosud neexistuje společenská základna, z níž by nové drama mohlo vyrůst:

*Co je hlavní, je základní znak doby, která se ocitla na přechodu k novému světovému názoru; k světovému názoru opět všeobecně platnému, který by se stal východiskem uspořádání života všech lidí tohoto světa, byl jimi uznáván, a stal se tak základem řádu, z něhož by bylo možno odvodit řešení všech dobových problémů. Hledání takové nové základny začalo v polovině minulého století...a dnešek je na prahu ne již hledání, nýbrž tohoto bytostného přerodu. Různé složky světové lidské společnosti tento práh různě překročily, některé pohledy zahleděnými do zítřků, jiné činy. Ale nakonec nejde o nic míň, než o přebudování všeho světa na novém společenské základě, jak to třeba učinilo křesťanství se světem antiky.*

*Tento proces není dosud ukončen a záleží na optimismu pozorovatelů, jak daleko odhadnou, že lze již zapíchnout praporky postupující fronty. Ale světový názor v pravém smyslu toho slova se musí stát vskutku světovým, aby na-*



plnil funkci universálního zákoníku a receptáře pro všechny otázky sociální, estetické, pro všechny otázky života vezdejšího vůbec. Teprve takto ucelené a jednotné prostředí má též jednotný sloh i ve svém vnějším výraze, v své výrazové formě.. Veliké umělecké slohy, jak jimi prošla naše kultura, měly vždy podkladem takovouto ucelenou, jednolitou základnu. (...) Nuže dnes tato společenská základna života tu dosud není.

Už sám fakt, že Kratochvílův článek byl otištěn v Burianově časopise Program D 47 podhaluje složitost doby a tehdejších vývojových procesů. Nám, obeznámeným s výsledky historických jevů a činů, se mohou jevit velmi přímočaré, ve skutečnosti však byly křivolaké a skrývaly v sobě mnoho různých možností. Kratochvíl zdůrazňuje, že "volání po velikém dramatu je jen jedním partem silného sboru, který si žádá nového stylu a i tento orchestr splývá ve vesmírném volání všeho světa po novém řádu života". Věří v naplnění kýženého nového řádu, současně však na základě diagózy přítomného stavu varuje před uspěchaností, před snahou za každou cenu vytvořit nový řád v dramatu a umění hned teď a tady.

Tím se ovšem jeho názor velmi liší od tehdy převládajících tendencí kulturně politických sil vedených komunistickou stranou, které se už před vítězstvím revoluce a zvláště po únoru 1948 snažily "zapíchnout praporky postupující fronty" co nejdále, chtěly mít nový umělecký a především životní styl-řád vybudovaný co nejdříve, aniž by při jeho praktickém utváření respektovaly reálné společenské podmínky a možnosti nebo si kladly otázku, zda jsou vůbec schopny jej dosáhnout.

Dramatická poetika, dobová politika a její průmět do všedního života se tak potkávají v přecenění možnosti plánovaného lidského činu a v preferenci přání nad realitou. Společná snaha mít budoucí řád co nejdříve vedla totiž nejenom k tomu, že se drama cele dalo do služeb politiky, ale i k tomu, že se politika a každodenní život teatralizovaly. Možnost použít dramatické a divadelní postupy při práci s realitou bylo využíváno všude tam, kde bylo kupříkladu "nezbytné" najít viníky toho, že se stanovených cílů nedosáhlo; teatralizace se však stala i organickou součástí každodenního života, v němž bylo životně nutné "držet krok" a pokud to nešlo upřímně, muselo se to alespoň předstírat.



Průzkum vztahu mezi divadlem, dramatickou poetikou a politikou by si jistě vyžadoval samostatnou studii opírající se o analýzu řady materiálů historických a sociologických. Vedle běžných projevů teatralizace každodenního bytí by k ní musely být pramenem i politické procesy - vrcholný doklad toho, že i "život" může být vědomě a záměrně "režírován" tak, aby naplnil představy svých tvůrců. Tyto "hry" však dokázaly, že sebelepší scénář, režie a propracovanost hereckých výkonů ještě nezaručují celku představení vnitřní pravdivost.

S tím, že se budovatelské drama chtělo aktivně podílet na utváření nového řádu, úzce soucísí návrat jeho poetika k tradiční dramatické formě. Nemohl to ovšem být návrat úplný, tvůrci i kritikové svým způsobem oprávněně považovali "nové" drama za něco kvantitativně objevného v dějinách. "Staré", tradiční, absolutní drama totiž v mezním existenciálním konfliktu individua a řádu sice objektivní existenci a závaznost řádu respektovalo, nicméně vždy stálo víceméně za individuem a hájilo jeho právo na vzpouru, byť by tato vzpoura měla být trestuhodným hříchem. Ztráta vědomí řádu a bytí a relativizace názorů a hodnot ovšem později vytvářela kontext, v němž se tradiční dramatická poezie a jmenovitě tragédie jako její reprezentant mění v nástroj k vyjadřování konzervativních společenských postojů. Tak tomu bylo v již připomenutém Hilbertově **Druhém břehu**. Jestliže se totiž v obecném povědomí představa řádu spojuje s něčím minulým a vzpoura s něčím, co proboují to nové-budoucí, potom žánr tragédie dával za těchto nových podmínek možnost postavit vzpírající se individuum a již reálně neexistující řád proti sobě tak, aby byla dramatem doložena věčnost starého pořádku, aby vzpoura jedince byla morálně diskreditována a náležitě potrestána. Sama dialektika vztahu mezi ideou a formou tak ukazuje, proč se v meziválečném období na tradiční poetiku vázaly spíše pravicově orientovaní dramatikové.

Jelikož budovatelská, nová dramatika nechtěla řád v lidech a společnosti bořit, ale utvářet, nebyl v jejím chápání řád spjat se ztrácející se minulostí, nýbrž s nastupující budoucností. Není tudíž divu, že zásadně odmítla "pesimistický" žánr tragédie a v rámci tradičně orientované poetiky



dala přednost komédii, jejíž děj končí nikoliv katastrofou, nýbrž nastolením ideálního stavu. Jestliže se v programových prohlášeních tvůrci budovatelské dramatiky hlásí k tradici, hlásí se především k Tylovi a Klicperovi, tedy k tradici dramatu účastnícího se v minulém století národnostního boje; spojuje ji s ním vize cílové hodnoty, k níž je třeba společnost dovést.

Proto také většina výrobních dramát začíná obrazy neplnění plánu, chaosu, zmatku na pracovišti i v pracovnících, aby pak děj mohl směřovat k závěrečné harmonii, kdy je plán plněn a překračován, kdy jsou škůdci odhaleni a odstraněni a kdy se přesvědčení váhavci zříkají individualistických chyb, omylů a zcela se ztotožňují s novým řádem, přesněji pořádkem.

V úzké souvislosti s bojem za nový řád je i specifické dobové pojetí toho, co je a není typické. Budovatelská poetika volá po typičnosti v zobrazení postav, prostředí i dějů, nicméně současně zdůrazňuje, že nová typičnost nemá nic společného se statistickou četností. Nejvýrazněji se to projevuje při zobrazování postavy dělníka - hlavního bojovníka za lepší příští:

*Přihlédneme-li k těmto požadavkům, jež jsou požadavky životní pravdivosti při uměleckém zobrazení dělníků, vidíme, že u nás nemáme dosud na jevišti, v naší dramatické literatuře opravdu hluboký obraz dělníka, hrdiny našeho dnešního dění. (...) Největší překážkou je zde námitka autorů nebo i herců, prostě tvůrčích pracovníků, že oni kreslí dělníka tak, jak je, jak ho viděli někde v továrně, na dole, a že nelze zkrášlovat a připentlovat skutečnost zbožnými přáními.*

*V tom se právě zračí silné prvky naturalismu jako pasivního, lhostejného zobrazení skutečnosti, protože pod námitkou zobrazovat dělníka a vůbec skutečnost tak, jak je, se často skrývá neschopnost odkrýt ve skutečnosti to nové, co vzniká, co třeba je ještě v menšině proti starému, ale co se rozvíjí a čemu proto patří budoucnost. Právě toto nové je typické pro naši dobu a v tom musíme hledat správné pojetí typičnosti.<sup>13</sup>*

Přesná formulace Jiřího Pelikána představuje budovatelskou dramaturgiu jako svým způsobem sázku na budoucnost, pro-



tože teprve budoucnost měla potvrdit, že výběr určitých znaků přítomnosti a jejich postavení do významového centra dramatické poetiky je oprávněný a odpovídá pravdě historického vývoje. Ti, kteří vybírali dle Pelikána "výhonky toho nového", neměli přitom patrně pocit, že jde o sázku nějak riskantní, neboť se opírali o klamnou jistotu svého "vědeckého" poznání. Byli přesvědčení, že díky marxismu-leninismu znají jak cíl-ideál, k němuž směřují, tak i metody, jimiž je možno dobytí cíle urychlit. To jim pak zpětně umožňovalo v každém případě neomylně poznat, co k budoucnosti už směřuje (a je tedy třeba i direktivně podpořit), co ještě ne a co je s ní v naprostém rozporu - tedy co je a není - navzdory četnosti - v přítomnosti typické.

Dramatik tu vlastně na sebe dobrovolně bral funkci vychovatele: jím utvořený obraz života má divákovi předvést to typické-budoucí v přítomnosti, a to tak názorně, aby se divák s kladnými podněty nejenom seznámil, ale také je přijal za své. A nejde přitom jen (jak by se dnes z četby jednotlivých her mohlo zdát) o agitaci pro zavedení určité pracovní metody, například kolektivního hospodaření, zdění v trojkách nebo nahazování omítek lopatou, jako spíše o zásadní převýchovu, přeměnu člověka a jeho světa, o pokus nastolit na divadle a pomocí divadla v životě zcela nový systém hodnot, jenž by se zásadně odlišoval od hodnotového systému staré společnosti.

Tím, že drama převzalo roli vychovatele, se zcela změnil vztah mezi ním a adresátem. Nelze říci, že by se v meziválečné avantgardě dramatici výchovné funkce své výpovědi zcela vyhýbali. Stačí připomenout Osvobozené divadlo konce třicátých let, kdy Voskovec a Werich částečně ustoupili od prvotní teze "revuální komika neznamená nutně dělat si ze všeho legraci, nýbrž také dělat si legraci pro legraci".<sup>14</sup> Svými představeními "vychovávali" publikum k odporu vůči hrozícímu fašistickému nebezpečí. Nicméně právě příklad Voskovce a Wericha je v první řadě dokladem toho, že pro českou avantgardu byl charakteristický pocit spřízněnosti autora s adresátem. Avantgardní autor komunikoval se svým čtenářem jako s rovnocenným partnerem, nechtěl jej poučovat a ani nevěřil, že má nad adresátem takovou převahu, aby jej poučovat mohl. Nechával tedy v dílech promlouvat své osobní vidění



reality a očekával, že v adresátech projevujících obdobnou subjektivní aktivitu vzbudí pocit *sounáležitosti*, nebo - v těch případech případech, kdy chtěl provokovat, - *odporu*.

Spoluprožívání uměleckého díla jako stvořené svěbytné životní reality nepotřebovalo nutně ani aktuální, velké a závažné téma, ani respektování objektivní logiky děje, času a prostoru. Více než k logické racionální argumentaci autorova promluva směřovala k nezávazné metafoře, k vyvolání emociálního prožitku. "*Je třeba chvílemi býti oddán pošetilosti, je třeba chvílemi zakoušet štěstí, nejvyšší velebnou spokojenost, žítí "na vrcholcích radosti momenty naivní a svobodné veselosti"*", tvrdí v knize-programu Svět, který se směje, Karel Teige.<sup>15</sup> Teze: "smích pro smích, poezie pro poezii, umění pro umění" nebyla ovšem asociální, tedy bez zájmu o společnost, jak to tvrdili pozdější marxističtí vykladači. Byla totiž podmíněna společným vědomím účastníků dramatické komunikace, že patří ke stejnému, a to - podle jejich přesvědčení - pokrokovému společenskému proudu, vědomím o němž nebylo třeba dále více mluvit. Společenská základna avantgardní, umělecké a společenské spřízněnosti byla přitom velmi široká, o čemž svědčí přijetí výsledků avantgardní aktivity velmi různorodou čtenářskou a diváckou veřejností. Nejvýrazněji se to projevilo za okupace, kdy se drama nejenže nechtělo, ale ani nemohlo přímo vyjadřovat ke společenské přítomnosti, a přece (nebo spíše právě proto) dokázala Nezvalova tematicky neutrální, hravě nezávazná **Manon Lescaut** působit na tehdejšího českého diváka a čtenáře velmi aktuálně a politicky.

Jestliže v avantgardní poetice měl klad, ideál či předobraz neurčitou, obecně lidskou povahu, po válce se zcela konkretizuje a zdá se realizovatelným. Mění se tím i použité výrazové prostředky - zjednodušeně řečeno, metaforu musí vystřídat výklad, rada, předvedení, slovní argumentace. A protože kýženou metou je Stanislavského ztotožnění diváka s předváděnými kladnými- "typickými" postavami, divákovu spoluprožití děje, musí nad subjektivní emociální logikou výpovědi opět nabýt převahu logika "přirozená", objektivní - ta, o níž se autor domníval, že je objektivní. Jiří Hájek to formuloval zcela jednoznačně:

*První, s čím je nutno se vyrovnat, jsou některá progra-*



mová hesla avantgardy, jež byla proklamována před desetiletími a která nedostačují dnešní situaci a dnešním úkolům divadla. Šlo-li kdysi o to, "odstranit z dramatického obrazu logiku racionálního popisu, racionalistické zřetězení následnosti časové a místní", usiloval-li tehdejší dramatik a režisér o to, "změnit racionalistický čas a prostor v čas a prostor emociální", chtěl-li traktovat skutečnost jakoby v "snové interpretaci", v níž se "osoby, věci i místa zázračně zaměňují", pak je před dnešním dramatikem i režisérem úkol přímo protichůdný: dnes usilujeme o maximální sdělnost a obsažnost scénického obrazu. Dnes považujeme za svůj hlavní úkol, působit k rozvíjení nové harmonické lidské osobnosti, stejně jako příští beztrždní harmonie společenské. Chceme-li toto dosáhnout, musíme překonat ono dokonalé rozpojení intelektu a citovosti, sdělnosti a emocionality, jež vyznačovalo předchozí fázi vývoje. Skutečná emoce, divadelní dojetí nového diváka, nemůže vyrůst z ničeho jiného, než právě z obnovy "racionalistického času a prostoru na divadle" - ...<sup>16</sup>

Spřízněnost avantgardního tvůrce se čtenářem či divákem v sobě zahrnovala i přesvědčení tvůrců, že jejich adresáti jsou obeznámeni s výrazovými prostředky moderního umění - mají schopnost je vnímat, schopnost získanou vzděláním i stykem s uměleckými díly. Naproti tomu výchovný aspekt budovatelského umění vyrůstal z vědomě jiného chápání toho, kdo to vlastně je, má být literární a divadelní veřejnost, z přesvědčení, že potenciální "nový" divák tyto prostředky nezná, nemusí znát (a vlastně ani nesmí znát), protože právě umění je "maximálně sdělné" (každému):

*Obecně platí, že je třeba, aby dílo předvádělo lidi a události, jejichž vzájemné vztahy jsou divákovi alespoň pochopitelné. A za druhé 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 (respektive autorem), tím bude umění divákovi bližší.*<sup>17</sup>

Citovaná Pokorného slova znovu připomínají základní podmínku objektivní, absolutní koncepce dramatu. V kontextu výchovné-



ho zacílení budovatelského umění jsou důležitá zvláště proto, že oním potenciálním divákem, jemuž drama a divadlo mělo být přizpůsobeno, byl dělník, tedy divák, u něhož ani nebylo možné předpokládat plné srozumění s moderními uměleckými směry a pohyby. Potvrzuje to i další Pokorného argumentace:

- a my přece právě (...) žádáme, aby umění zmnožovalo život, rozšiřovalo obzor svého obecnstva, učilo ho nově vidět. Každý akt vnímání uměleckého díla je a musí být konfliktem mezi umělcem a divákem. Je třeba počítat s tím, že divák instinktivně směřuje k tomu, aby se toto "rozšíření jeho obzoru" dalo ve směru a smyslu jeho pohledu. Překročí-li umělec nutnou mez, obecnstvo ho odmítne. A za druhé: z noetického hlediska je divákova životní praxe (je je ovšem od doby k době a od třídy k třídě jiná) základnou, na jejíž pozadí se promítá vnímané dílo. Překročí-li umělecké dílo tyto meze, jež determinují divákovo vnímání, stává se nesrozumitelným.<sup>18</sup>

Nový důraz na sdělnost díla bývá často vykládán jako reakce dramatu na příchod nového, dělnického publika do hledišť, přičemž se obvykle zapomíná, že mezi těmito dvěma jevy není přímá - ani časová ani kauzální - následnost. Teoretické postuláty budovatelského umění totiž programově předcházely vlastní realitu; jejich hlasatelé si velmi dobře uvědomovali, že k naplnění stanoveného programu-plánu zatím scházejí jak nové texty, vyjadřující nové obsahy, tak také noví autoři, kteří by měli bytostnou potřebu a schopnosti je vyjadřovat, a konečně také nové publikum, jež by je vzalo za své.

Pokud jde o autory, vycházelo se z toho, že tzv. staří spisovatelé sice ovládají spisovatelskou techniku, neznají však z vlastní zkušenosti realiiie, bez nichž se nový realismus nemohl námětově, obsahově i čistě ilustrativně obejít, kdežto tzv. noví autoři (dle ideální představy jimi měli být sami dělníci) sice realitu znají, chybí jim však ona spisovatelská technika a znalost jeviště. Řečeno s Pokorným: "Chodí mezi námi lidé, kteří mají témata a problematiku, nemají však schopnost divadelního výrazu. A chodí druzí, kteří mají rutinu, ale nemají náměty".<sup>19</sup> V řídicí praxi toho vyplývalo poskytovat "starým" možnost seznámení s životem dělnické



třídy (exkurze a brigády), a pro "nové" naopak organizovat odborná školení, na kterých by získali základy spisovatelského řemesla. Navzdory neustále zdůrazňované tezi o jednotě obsahu a formy byla přitom estetická stránka uměleckého díla považována de facto za technickou záležitost. Tomu odpovídal i z ruského prostředí převzatý termín *umělecké mistrovství*, pod nímž se rozuměla autorova dovednost při zobrazování ideově správné látky.

Ani nové publikum budovatelskému umění nepředcházelo - vznikalo souběžně. Nemáme, bohužel, rozbor návštěvnosti českých divadel v prvních poválečných letech. Nemůžeme tudíž ani potvrdit, ani vyvrátit oblíbené dobové tvrzení levicově orientovaných kritiků, že atmosféra uvolnění, zvýšený zájem o konkrétní převratné sociální dění a možnost opět o něm otevřeně hovořit přivedly do divadla širší vrstvy obyvatel. Nicméně průzkum reálií by patrně musel přesvědčivě doložit, že záhy bylo kýžené publikum utvářeno zcela záměrně a podle předem stanovené plánu.

Snaha přetvořit obecnost, posadit do hlediště lid-dělníky, ovšem vůbec není až objevem druhé poloviny 40. let. Dnes známe její některé negativní důsledky, přesto tato snaha navazovala na ty nejlepší tradice českého myšlení o divadle a literatuře. Například roku 1931 napsal F.X. Šalda v článku *Dramatická poezie stará a nová*:

*S dnešním obecnstvem, touto sedlinou společenskou, (...) nedá se opravdu mnoho dělat. Nový dramatický básník musí postulovat nové obecnstvo, nebo abych to řekl stručně, místo dosavadního obecnstva lid. Blahoslavený pluh, který přeorá společnost a zaorá dnešní obecnstvo divadelní, ty hysterické a perverzní slečinky, uválené po kavárnách, ty utahané byrokraty a advokáty, kteří jdou do divadla se vyzívat, ne-li vyspat, ty klepavé a flirtující paničky, ty peněžníky a jejich ženy, které vykládají u loži své pracny, svůj kaldoun obtižený zlatem a diamanty, ty olysalé apoplektické dědky, kteří slintavýma očima jezdí po kolenách hereček. Nedivím se tedy nic těm francouzským teoretikům, jinak dosti konzervativním, kteří očekávají příchod nového dramatu z Ruska.<sup>20</sup>*

Patří k paradoxům lidské kultury, že mnohé myšlenky jsou



podnětné a přínosné pouze do doby, než je někdo přestane chápat jen jako sympatickou opoziční provokaci a pokusí se je doslova realizovat. Tak je tomu i v případě plánovité proměny publika. Propagátoři socialistického realismu nepochybovali o své schopnosti poznat, jak má ideální publikum budoucího nového umění vypadat, horší bylo, že měli dostatek prostředků, aby se pokusili svou představu naplnit. Vždyť k tomu stačilo tak "málo": za prvé dostat do hlediště správné lidi, za druhé je správně vychovat, zušlechtit. Prvním krokem k tomu pak byly četné výjezdy divadel za novým publikem do továren a naopak přivážení dělnického publika do divadel, jež ostatně ve formě "náborů" vydrželo - oproštěno už od původního ideologického zdůvodnění, spíše z ekonomických důvodů - po celá další desetiletí. (Tento způsob získávání publika má v sobě i mnoho pozitivního, jako závazný systém je však absurdní.)

Takto utvářené publikum však bylo chápáno jako prozatímní předobraz ideálu, jenž bude dobyt v budoucnosti. Jan Kmuňiček v článku K otázce socialistického diváka to říká velmi přesvědčivě:

*Socialistický divák je tedy pro nás, divadelníky, zatím jen hudbou budoucnosti, která však není příliš vzdálená, neboť (...) struktura návštěvnické obce podléhá v přítomném vývojovém stádiu četným významovým přesunům. Dnešní pracující člověk v hledišti je již jasným předobrazem příštího socialistického diváka. Otázka po konkrétních formách a náplni (tj. divadelnosti) tohoto "předobrazu" diváka zítřka však musí být zodpovězena, poněvadž současně obsáhne profil socialistického diváka budoucího. (...) ...je zřejmé, že v podstatě pracující člověk ještě nenašel cestu do divadla. Této přechodné a vývojově nutné periodě na cestě za socialistickým divákem je různě odpomáháno, např. organizací návštěv, která vykazuje pozoruhodné výsledky. Bez její pomoci by pracující člověk sotva našel v masách cestu do divadla. Individuálně se tento nový divák objeví v hledišti poskrovnu. A přece právě tento problém nutno řešit radikálně a soustavně, neboť je, mezi jiným, nutným předpokladem k další vývojové fázi socialistického divadla. Pracující člověk musí být chycen za pačesy a postaven*



tam, kam patří: do křesel, do lóži, do hlediště. Musí být přesvědčen, že divadlo patří jen jemu, a že by tedy byl sám proti sobě, kdyby z něho nechtěl mít užitek.<sup>21</sup>

Obdobnou myšlenku, tedy názor, že je třeba diváka přivést k zájmu o to pravé umění, třeba i proti jeho přání, rozpracovává Jaroslav Pokorný již v r.1946 do dramaturgovy strategie při ovlivňování diváka:

Vybírejte repertoár podle společenské poptávky! Společenskou poptávkou se přirozeně nemyslí společenská móda, nýbrž faktická společenská potřeba. Úkolem divadla je posoudit a uspokojit ji - třeba i proti intencím obecnstva. (...) Nejde o to dávat obecnstvu to, co by chtělo vidět, nýbrž to, co potřebuje vidět. A naprosto nejde o to obecnstvu lichotit. Praxe zatím ukázala dvojí způsob, jak vyřešit tento úkol. První je typický pro dobu opozičního postoje divadla k vládnoucí společnosti: je lépe obecnstvo s hlediště kulturně nebo politicky zfackovat, třeba za cenu, že pak budeme zfackováni sami. Je třeba udržet otevřeně svou linii a hrát na výdrž - jestli dřív povolí obecnstvo, nebo divadlo. Je to postup lákavý svou romantikou a nelze mu upřít, že ve své době vykonal pro kulturní rozvoj hodně. (Z historického hlediska tu Pokorný vztah opoziční avantgardy a jejího publika až příliš vyhrocuje a demonizuje.-PJ.) Stejně mu nelze upřít, že je při změně poměrů, např. za naší dnešní situace, neúnosný a nehospodárný. Druhý postup, řekněme "vládní" je postup obratnosti, a to obratnosti, jež klade značný důraz na umělcovu pevnou páteř, aby nepodlehla z nedůslednosti hrozcím kompromisům: Splnit svói dobou daný úkol, aniž provokujeme a odrazujeme od sebe. Dávat obecnstvu to, co je mu třeba dát tak, aby si myslelo, že dostává to, co chce samo.<sup>22</sup>

V divadelním životě se navzdory Pokorného přání oba jím popsané postupy doplňovaly. Zpočátku jistě převažovala snaha předložit obecnstvu "správnou" ideu tak, aby si myslelo, že dostává to, co samo chce: Nicméně s tím, jak se stále více vyjevoval rozpor mezi přáním obecnstva a "ideově správnou" tvorbou, začala divadla a především kulturní politika, která je řídila, hrát "na výdrž".

Jestliže ve výkladu hojně citujeme, necháváme tyto "hla-



sy doby" nezprostředkovaně promlouvat hlavně proto, aby bylo zřejmé, jak se vzájemně doplňují a společně utvářejí pevný a uzavřený celek, závazný systém norem, v němž se všechny prvky vzájemně podmiňují. Zájem o nové, aktuální sociální téma vyvolal potřebu ideologie, jež by přítomné konflikty vykládala. Ideologie a nové téma společně iniciovaly potřebu děl, autorů, diváků, jakož i výpovědní formy, jež by odpovídaly interese nového řádu. prosadit. Souběžně příchod nových autorů a diváků-dělníků přinášel důraz na srozumitelnost díla; snaha autorů vychovávat k ideálu postulovala vnější mistrovství - v podstatě vnější pravděpodobnost dějů a zá- bavnost formy, jež by měla být schopna přitáhnout diváka k zájmu o nové téma a k přijetí správné ideologie.

V neposlední řadě chceme i ukázat, jak je těžké najít přesnou hranici mezi kontinuitou vývoje a jejím voluntaristic- tickým přerušením, mezi dobře míněnými záměry vycházejícími z ducha tradice a zjednodušující, trivializující deformací konečných výsledků. Síla a pevnost naznačeného systému norem budovatelského dramatu byla totiž dána faktem, že vyrůstaly z premis, jejichž oprávněnost, nevyvratitelnost měla potvrdit až budoucnost. V tom však spočívala i jejich slabost, příčina toho, proč se koncepce budovatelského dramatu a umě- ní vůbec, musela rozpadnout v okamžiku, kdy se zjednodušeně naplánovaná budoucnost stávala rozpornou a mnohazměrnou přítomností - plnou komplikovaných jevů, s nimiž původní premisy vůbec nepočítaly.

**Poznámky:**

- 1 Jindřich Honzl, K situaci divadelního umění (Zkušenosti a zásady), Otázky divadla a filmu 4, 1948-49, str.58. Zvý- raznil J. Honzl.
- 2 Jiří Pelikán, Učinit z dramatu významného pomocníka budování socialismu, Tvorba č.21, 24.5. 1951, str.508.
- 3 Viz poznámka 1, str. 58-59.
- 4 Tamtéž, str. 59-60.
- 5 Tamtéž, str. 57. Podtrhl P.J.
- 6 Tamtéž, str. 56.
- 7 Tamtéž, str. 60.
- 8 Tamtéž.



- 9 Jiří Hájek, O nový divadelní realismus, divadelní zápisník 2, 1947, č.8, str.460.
- 10 Tamtéž, str. 450.
- 11 Jiří Wolker, Nejvyšší oběť, Spisy Jiřího Wolkera, sv.2 Próza a divadelní hry. Praha 1954, str. 221.
- 12 Miloš V. Kratochvíl, Hledá se veliké drama, Program D47, č.8, str.240-241.
- 13 Viz poznámka 2, str.509
- 14 Jiří Voskovec - Jan Werich, Music-hall a co z toho pošlo, předmluva ke *Smoking revue*, Praha 1928, str.3. Také in J.Voskovec - J.Werich, *Fata morgana a jiné hry*, Praha 1967, str.484.
- 15 Karel Teige, O humoru, clownech a dadaistech, 1.část: Svět, který se směje (1924-26), Praha 1928, str.28.
- 16 Viz poznámka 9, str. 459.
- 17 Jaroslav Pokorný, K současné situaci českého dramatu, Otázky divadla a filmu 3, 1947-48, str.13-14.
- 18 Tamtéž.
- 19 Jaroslav Pokorný, Nejbližší dramaturgické problémy, Otázky divadla a filmu 3, 1947-48, str.144.
- 20 František Xaver Šalda, Dramatická poezie stará a nová, Šaldův zápisník 3, 1930-31, str.210-211. Knižně in F.X.Šalda, Z období zápisníku, Odeon 1988, str. 416.
- 21 Jan Kmuníček, K otázce socialistického diváka, Divadelní zápisník 3, 1948, č.3-4, str.216-17.
- 22 Jaroslav Pokorný, Tézese o dramatu, Program divadla Práce D 46., 1946, č.5. str. 148. Zvýraznil PJ.