ACTA UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA MORAVICA 4 – 2005

VEČERNÍ FRONTA NA DIVÁKA – ČESKÁ DRAMATURGIE NA PŘELOMU 40. A 50. LET

EVA FORMÁNKOVÁ

Chceme-li se zabývat situací divadel a jejich dramaturgií na počátku 50. let, musíme se vrátit do první poloviny roku 1945.

Období od konce druhé světové války do schválení divadelního zákona v březnu 1948 je rozhodující pro celý poválečný vývoj českého divadelnictví. Právě v něm byly nově určeny smysl, poslání i úkoly divadla. Hlavní inspirací se stala situace v SSSR, zejména sovětský dekret o znárodnění divadel z roku 1919 pojímající divadlo jako kolektivně spravovaný veřejný ústav. Klíčová je kromě socializačních tendencí snaha o likvidaci laciné komerční zábavy jako možného principu divadelní činnosti. Těsně po válce téměř vymizelo komerční ryze zábavné divadlo – soudobou terminologií nazývané „brak“, jako důsledek představy o ztotožnění vážného a uměleckého divadla. S touto tendencí úzce souvisí výrazné tažení proti *kýči* i proti *operetě*, která by měla být nahrazena českou klasikou (V. K. Klicpera, J. N. Štěpánek, F. F. Šamberk, L. Stroupežnický).

Již 13. 5. 1945 vzniká *Memorandum o řešení otázky českého divadelnictví v nové Československé republice*, které bylo programem socializace divadelnictví a směrnicí pro další vývoj pokládající divadlo za součást národní kultury, za veřejnou kulturní instituci s důležitým osvětovým a výchovným posláním, která patří těm, kdo ji vytvářejí. Již v průběhu roku 1945 se socializačním programem podařilo vytvořit koncepci divadelnictví. Za konec „divadelní revoluce“ lze pokládat zvláštní výnos ministerstva školství a osvěty (6. 6. 1945) o zrušení divadelních koncesí a licencí. Od té doby divadla nesměla být provozována soukromě, ale pouze právnickou osobou. Plán rozmístění profesionálních scén a jejich možných provozovatelů nerespektoval příliš divadelní tradice konkrétních míst.

Na začátku poválečného období nebyla hlavní pozornost věnována sféře umělecké, ale změně organizačně provozní stránky divadelnictví. Příznačná je důvěra v administrativní zásahy jako hlavní nástroj řízení. Hlavními požadavky doby byla *decentralizace, lidovost, tendenčnost* a *demokratizace*, kterou bylo zpočátku míněno zpřístupnění divadla provozovaného na vysoké úrovni širokým vrstvám diváků, později (již v průběhu roku 1945) začala převládat ideologická hlediska.

Decentralizace byla chápána jako možnost vytvořit společensky i umělecky ideální divadelní síť, odstranit kvalitativní rozdíly mezi divadelními centry (Prahou, Brnem) a okolím, mezi městy a vesnicí, jako možnost odstranit kočovnou „šmíru“. S decentralizací se také pojila

představa odstranění konkurence a plánovitého rozčlenění sítě divadel na žánrově a typově specifikované soubory se zajištěným systémem hostování.

Nové divadlo potřebovalo i svého nového diváka, a tak byl pro začátek zrušen tradiční abonentský systém. Místo nového diváka však na konci roku 1945 přichází *divácká krize* jako důsledek měnové reformy i odlivu diváků do lacinějších biografů. Jejím důsledkem jsou ekonomické problémy mnohých divadel, přinášející s sebou nejen opětovné uvádění komerčních titulů, a to především v mimopražských divadlech, ale též návrat k předtím zrušenému systému předplatného. Od roku 1947 byla hledáním diváků pověřena nová centrální návštěvnická organizace – družstvo *Umění lidu*.

Dobově příznačná je představa, že je třeba nejprve dokonale proorganizovat život divadel, jejich provoz, aby bylo možné velmi snadno řídit jak dramaturgii, tak inscenační praxi. Přes deklarace o významu dramaturgie nebude příliš velkou nadsázkou tvrdit, že se inscenační praxe spolu s dramaturgií počínaje rokem 1945 stávaly stále víc jakousi provozní odosobněnou součástí technického fungování českého divadelnictví. Byť proklamativně byla *dramaturgie* považována za tvůrčí politický čin. Zdůrazňuje se sociální funkce divadla, divadlo by mělo nejen zobrazovat, ale i tvořit skutečnost. Výrazná je orientace na slovanské autory. První poválečné premiéry tvořil převážně domácí klasický repertoár odpovídající vlně vlastenectví a protiválečné nálady. Snem, bohužel většinou nesplněným, všech divadelníků byla kvalitní nová domácí tvorba.

Vraťme se nyní k *divadelnímu zákonu* přijatému v komunistické verzi těsně po únoru 1948, v březnu 1948. Všechny základní organizační změny divadelnictví přímo či nepřímo z něj vycházející pokračují v právě nastíněných tendencích.

Zákon navíc přímo deklaroval povinnost státu starat se o divadelní výchovu lidu a organizovanou návštěvu divadel; byl jím daný i zvláštní zřetel k domácí tvorbě a k zlidovění divadelnictví. Pole pro ideologické ovládnutí divadel je připraveno.

V roce 1949 klíčový organizátor českého divadelnictví (do roku 1951) Miroslav Kouřil vyhlašuje změnu zaměření od dosavadní péče o formálně právní a organizační otázky k výchově, školení. Hlavním úkolem divadla zůstává přispívat k převýchově lidí v nové budovatele socialistické společnosti, měnit jejich myšlení, a proto se do centra pozornosti dostává *centrální jednotně řízená dramaturgie* s vůdčí tezí, že plánovat lze vše – i uměleckou a ideovou práci. Centrální dramaturgická linie obsahující řadu závazných tematicko-obsahových i formálních norem vznikala v letech 1948 – 1950. Uvážíme-li, že bylo pravidelně určováno, kolik a jakých her se bude hrát, nepřekvapí nás, že po přechodu k jednotnému tematickému plánu v druhé polovině roku 1949 nebyly mezi jednotlivými divadly velké rozdíly. V centru pozornosti stojí současné české a slovanské hry.

Stále zdůrazňovaná nutnost vzniku nových her se stanovenými náměty podle společného tematického plánování zapříčinila v polovině roku 1949 vznik *státních objednávek*.

První (deklarativní) kritika schematismu, která zazněla v prosinci 1949, vyústila v usnesení o zobrazení „nového typu dnešního člověka v celé jeho šíři".

O rok později (v listopadu 1950) byla vyhlášena *zásada menšího počtu premiér* původních her na základě jejich důkladnějšího předchozího zpracování jako reakce na divácky neúnosné množství nedodělků, které se v honbě divadel za co největším počtem ideologických novinek běžně dostávaly na jeviště. Deklarované požadavky však většinou zůstávaly pouze na papíře a na kvalitě her se při jejich projednávání a schvalování příliš neprojevily.

Primárním kritériem pro vznik i uvádění her tak i nadále zůstávala skutečnost, že se hraje pro lid, nikoli umělecká hlediska. Stejně tak nebylo možné, aby byla umělecká oblast vyzvedávána „na úkor" oblasti ideové.

I nadále se soudobá dramata posuzovala v prvé řadě podle tématu, většinou přebíraného ze stranických jednání, nepřekvapí proto čtyři doporučené okruhy témat ještě v roce 1951: 1. boj za mír, 2. naše pětiletka, 3. budování socialismu na vesnici, 4. zobrazení vedoucí role KSČ a její boj za socialismus.

Jaká byla konkrétní prosazovaná *podoba dramaturgie*?

Hlavním úkolem dramatu bylo zachytit budování a vývoj nového společenského života. Dokonalá shoda mezi obsahem a formou může podle dobových názorů vzniknout tehdy, nemyslí-li socialistický realista na divadlo a na literaturu, ale na věc samu, na to, co chce svým dramatem iniciovat. Napodobováníhodným vzorem byly až do poloviny roku 1949 obrazy ze života. Poté postupně sílí požadavky na přechod od figurek k postavám, tj. od zachycení „funkčního" člověka ve výrobě k celé šíři a plastičnosti jeho života se zvýšenou snahou o postižení mezilidských vztahů. Ocitá-li se člověk deklarativně v popředí zájmu, cílem dramatu by měl být velký nový socialistický hrdina, hrdina práce. Drama má opět působit jako výchovný příklad nového života ilustrací předem dané teze, a tak zůstává dosavadní prvořadost ideologie, mění se jen zaměření na její věrohodnější, ne tak proklamativní prezentaci, které je do značné míry reakcí na nezájem diváků o současné domácí i sovětské hry.

Prosazovaným žánrem se stává *veselohra* pro svou údajnou schopnost vyjadřovat radost a poezii nového života v optimistických vizích budování společnosti. Na druhou stranu to byly právě veselohry, jež se nejčastěji stávaly terčem kritiky jako zdroj měšťácké stavby hry či schematismu.

Stejně pevně dané jako obsahově tematické normy byly i *normy formální*. Za přípustnou se pokládala vlastně jediná forma – socialistický realismus – zaklínající se formulí, že skutečnost je třeba zobrazovat pravdivě a historicky konkrétně v jejím revolučním vývoji. Pod touto formulí se skrývala popisnost vnějškové jevové podoby reality v maximální iluzi věrohodnosti, pod níž existoval uzavřený a neměnný ideově tendenční model světa. Toto iluzivní divadlo bylo převzato ze SSSR. Stanislavského metoda byla velmi zjednodušena v sociologii postavy jako tendenčního průměrného vzorku, jako typického jednání v typických situacích s určujícím vlivem společenských, sociálních, třídních a historických vztahů.

O trochu větší dramaturgická i inscenační svoboda než u novinek panovala v oblasti *klasiky*, která měla být podávána jako pravdivý obraz včerejška viděný z perspektiv a potřeb přítomnosti. Podle kritérií pro klasika, jež jsou dána třídním hlediskem – hlediskem dělnické třídy –, se příkladnými klasiky stali *J. K. Tyl* a *A. Jirásek*. Druhý z nich sloužil i jako nástroj ideologizace dějin. J. K. Tyl se stává příkladem současnému potřebnému, ale citelně se nedostávajícímu socialistickému romantismu, který má v dramatu ukazovat „světlé zítřky". Na díle J. K. Tyla byly často vyzvedávány rysy, jež zřetelně chyběly soudobému dramatu – přesvědčiví věrohodní kladní hrdinové vykreslení barvitěji než záporné postavy, nedeklamovaný optimismus a skutečný patos jako protiklad a vzor strnulých schémat soudobých her.

Diskuse samy byly zároveň i sebeutvrzováním zjednodušeného kultu lidovosti, realističnosti a tendenčnosti a ideovosti jako hlavních zásad socialistické dramatické tvorby.

Úzký repertoár smějí doplňovat ještě ruské a sovětské hry prověřené v SSSR kritériem ždanovovské teorie bezkonfliktnosti coby sváru mezi dobrým a ještě lepším (*M. Gorkij, A. N. Os-*

trovský), když díla západních nepokrokových, tj. nesocialistických dramatiků vymizela zcela. Obdobně nepřípustné byly tragédie nehodící se do radostného obrazu společnosti.

Tak ve zkratce vypadá situace českého divadla a dramatu v roce 1950, posledním roce prosperujícího budovatelského dramatu, než se v roce následujícím pomaličku začne prosazovat poznání, že ne všechny chyby musí být důsledkem minulosti či činnosti záškodníků, ale že své problémy může přinášet i nová doba a že je nemožné nadále se vyhýbat jejich alespoň nesmělému zobrazování. V tomto roce, 1950, O. Daněk píše a režíruje jako své absolventské představení hru *Večerní fronta* (prem. V červnu 1950, DISK), ukázkový návod kýženého poúnorového přerodu divadla a dramatu, který by lehce obstál jako povinné ideologické školení pro soudobé dramaturgy, jak sestavit repertoár na správné cestě za socialistickým divadlem.

Jde vlastně o soudobý prestižní žánr *výrobního dramatu*, v němž roli výrobního závodu do značné míry přebírá divadlo, divadlo dobově chápané jako továrna na inscenaci. I ve *Večerní frontě* je stejně jako ve výrobním dramatu hlavním tématem zavádění nových technologií (v divadle budovatelské hry) spolu s proměnou či dobově řečeno přerodem pracujícího člověka v člověka nového se zcela jinou hodnotovou hierarchií života nejen v práci, ale i v soukromí. „Budem hrát o našich lidech, ze kterých se stávají lepší lidi (…). Možná, že se přitom spálíme, ale máme ve válce házet flinty do žita?“,[1] či ještě vyhraněněji: „Tohle je válka, válka o život a na ty dvě večerní hodiny je tohle jeviště fronta a my jsme v prvé linii (…).“[2]

V replice se hovoří o válce. Proč? V roce 1949/1950 je už původní dramaticky nepříliš nosná teorie bezkonfliktnosti nahrazena představou nutné obrany socialismu či přímo bojem za něj. Proces, který v divadle dosud neoproštěném od prvorepublikového repertoáru, symbolizovaného aluzivní hrou Obrácení Ferdinanda Rorejse, předchází prvním zkouškám budovatelské hry Ranní siréna, je v dobové terminologii bitvou, kterou musí herci spolu s ředitelem vybojovat nejen se zápornou postavou kádrováka, ale i sami se sebou, se svou obavou z nového, časem neprověřeného. Je obdobnou bitvou, jakou byla v roce 1950 bitva o zrno či uhlí. Zákulisí divadla se stává frontovou linií boje o světlou budoucnost, nástrojem převýchovy diváků. Převýchova je podle O. Daňka snadná, stačí návodný příklad na jevišti předvedeného dění, následuje ztotožnění se diváků se svými křiklavě zjednodušenými hrdiny, a hned jsou v hledišti „lepší lidé, krásnější, vidíte, nemění se jenom procenta plánů (…), mění se taky člověk a to je víc, než si dovedem představit, jenom o jedno má člověk strach, jestli my už jsme taky dost jiní (…) hrát pro takovéhle lidi, jací dneska seděli v hledišti, to je ta největší a nejkrásnější role“.[3] Jak můžeme vidět, v praxi nefungují teoretické deklarace o věrohodném zobrazení reality, ale vnějšková mimodramatická hlediska, tj. ideologicky daná skutečná funkce dramatu přelomu 40. a 50. let, tj. vidět a interpretovat skutečnost tak, aby divák jednal, jak je mu uloženo, což nelze vyjádřit lépe než doslovně citovat O. Daňka: „Klíčový úkol v divadle je vychovávat lidi, aby byli lepšími lidmi.“[4]

Za realistickými detaily je jen chabě ukryt striktně daný tendenční model světa směřujícího neomylně vpřed k světlým zítřkům: „Všichni jdem za jedním, ale musíme jít tak, aby bylo vidět, kdo jde dost rychle, kdo pomalu a kdo nás táhne zpátky. Divadlo tohle může ukázat nejlíp (…) na živejch věcech a na živejch lidech.“[5]

Iniciační moment postav je ve *Večerní frontě* znásoben vhodnou volbou prostředí – divadla, které se chystá poprvé uvádět budovatelskou hru Ranní siréna z pera mladého úderníka. Vzhledem k tomu, že *Večerní fronta* je hrou o inscenování hry, jakési paralely divadla na divadle, divák není ochuzen ani o skutečné výrobní drama (byť se o něm pouze hovoří), o továrnu

s dělnickým soutěžením i zlepšovacími návrhy, které fungovaly jako klíčový dějový moment snad ve všech tehdejších výrobních dramatech.

Jaké jsou postavy *Večerní fronty*? Zahrnují (přímo) ukázkově celou dobovou typologii postav okrášlených povrchní snahou o prohloubení individualizace v zájmu větší věrohodnosti. Nejkladnější z kladných postav, postavy úderníků, zdobí kromě všech dělnických ctností i drobné chybičky, proto, aby v průběhu dramatu mohli i oni jít vývojovou cestou od dobrého k ještě lepšímu. Jaké v roce 1950 mohly být povahové chyby úderníků? Stejné jako chyby budovatelského dramatu. Zapomínají pro samou práci na soukromý život, na lidi, „někdy pro ty mašiny nevidí lidi (…), dělá dobře, ale přestává rozumět lidem, kteří ještě nejsou tak daleko jako on".[6]

Pro budovatelské drama ústřední roli váhavců hraje hned několik postav, kromě ředitele divadla, starého profesionála, rutinéra, bojícího se opustit zajeté koleje divadla a pustit se do ne zcela dokonalé novinky úderníka, také dvě herečky, které v závěrečném happy endu najdou nejen sebevědomý pohled na život, ale i lásku úderníků. Mezi váhavce lze počítat též úderníkova otce, který byl dobrým a charakterním dělníkem, ale kvůli úrazu zatrpkl a nechápe synovy úspěchy, ba dokonce mu závidí snadnost, s jakou produkuje zlepšovací návrhy. I pro něj se v závěru najde snadné řešení, návrat do milované fabriky. Generační konflikt mezi mladými budovateli a generací jejich rodičů, i přes své morální kvality pomaleji chápající dějinné změny, se stal typickým motivem dramatu konce 40. let. U ženských postav *Večerní fronty* matky a babičky není situace zcela typická. Tradiční roli v dramatu počátku 50. let – roli matky dělníka – hraje ve *Večerní frontě* spíše babička. Matka sama je pouze tradiční ochránkyní rodinného krbu, neměnící se s dobou, a tak době nestačící. Babička je typem pamětníka, živého svědomí a zároveň prototypem racionálně uvažující prosté ženy stojící nohama pevně na zemi. Fandí společenskému a politickému vývoji, ale neváhá, samozřejmě pouze v rámci daném ideologickým schématem, racionálně pochybovat o přílišném nadšení mládí.

Tak vypadají v předem striktně rozvrženém modelu dramatu postavy na straně dobra. Jaký je jejich protihráč na straně zla? Přesně dle modelu hry roku vzniku, tj. 1950, je to postava *vnitřního nepřítele*, bezcharakterního a záludného. Kdo to ale je? V roce 1950 poněkud nezvykle, snad i odvážně, kádrovák, který „udělal tu po revoluci kus práce a stouplo mu to do hlavy, teď si myslí, že může mávat lidmi, jak mu napadne".[7] Vyzbrojil se frázemi („diktátorství kryje velkou hubou, frázemi a co nejhoršího, jménem strany"[8]) a manipuluje dělníky v továrně. Snaží se zabránit uvedení Ranní sirény, ve které se stal předobrazem záporné postavy. Neváhá svůj vlastní zájem na stažení hry maskovat zájmy továrny a strany, což je provinění nejvyšší. Umí zneužívat všechny dobové prostředky komunikace, pravidelně provádí na schůzi sebekritiku, ale náprava nenásleduje. Je jakousi, v pozdějších několika letech dramatiky oblíbenou, postavou zpychlého revolucionáře, který je opojen individualistickou touhou vyniknout.

V tomto smyslu ho snad lze pokládat za vzdálenou předzvěst Klímova *Štěstí nepadá z nebe* (30. 1. 1951) či *Nositelů řádu* (28. 3. 1953).

Úkol přiblížit, zlidštit postavy – loutky vedené idejemi, které hlásají, dobově příznačně připadl *vedlejšímu syžetu lásky*, který je ve *Večerní frontě* několikanásobný. Kromě obvyklého vzorce „lásky za odměnu" pro správné budovatele socialismu vystupuje láska zaslepená. Do té upadá jinak kladná postava Eva, dělnická dcera, ve své, v divadle nevyslyšené, touze stát v první linii v boji za novou společnost. Místo aby poslechla rady bratra úderníka („pocity méněcennosti, to si dělník dovolit nemůže"[9]), naletí zrádným útěšným řečem kádrováka. Sám život v divadle ale její problémy vyřeší, v inscenaci budovatelského dramatu Ranní siréna

už je platným členem socialistické společnosti, může sdílet budovatelský optimismus, a tak prohlédne, na které, špatné, straně stojí její milý. Neváhá ho zavrhnout. Vzápětí následuje odměna – správná láska, láska úderníka. Lze-li v počáteční situaci Evy vidět vzdálenou podobnost s bezradností doktorky Kalistové z Jarišových *Inteligentů* vystiženou závěrečnou otázkou Jarišova dramatu: „A co vy, přátelé, vy máte vždycky čas, když vás potřebuje člověk?“,[10] vyústění se diametrálně liší. Ve *Večerní frontě* je ještě zcela jednoznačné. Stačí odkrýt v realitě typické rysy, to nové, co vzniká, rozvíjí se, čemu patří budoucnost. Pak už zbývá jen popřít zbytky všeho starého. Cesta vpřed všechny problémy lidí vyřeší, v polovině roku 1950 je ještě práce pro rozkvět socialismu všelékem na každé trápení.

Summary

Eva Formánková: Queueing up for a Spectator in the Evening – Czech Dramaturgy on the Verge of 1940's and 1950's

The paper concerns problems of the Czech dramaturgy at the turn of the 40s and 50s of the 20th century. It deals with the period from the end of the 2nd World War to passing the Theatres Act in the March of 1948, which is fundamental for the after-war development of the Czech drama. It was in this period that was introduced new significance, message and goals of the theatre. At the beginning of the post-war period the main attention was not paid to the artistic sphere but to the transformation of the organization and operation of theatre. We observe, that confidence in administration interventions as the key instrument of direction was significant. The main demands of the time were decentralization, popular character, tendentiousness and democratization. Thus, in 1949, after the Theatres Act sanctified tendency and organization of the dramatic life done hithirto, it was the central uniformly directed dramaturgy, that arose central notice. The main aim of the drama was to reflect the construction and development of a new social life. Within this context is interpreted a play *Večerní fronta* („Evening Front“) by O. Daněk (premiere was in 1950, in a culminating year of the "construction of socialism" drama) involving the analysis of the structure of the so-called "výrobní drama" (drama taking place especially in factories) and of its strictly given artistic thematic and formal norms. Daněk's play is a convincing illustration of the after-February transformation of the theatre and drama.

1 O. Daněk: *Večerní fronta*. Divadelní studio AMU, Praha 1950, s. 46.

2 Tamtéž, s. 47.

3 Tamtéž, s. 54.

4 Tamtéž, s. 44.

5 Tamtéž, s. 44.

6 Tamtéž, s. 18.

7 Tamtéž, s. 41.

8 Tamtéž, s. 41.

9 Tamtéž, s. 11.

10 M. Jariš: *Inteligenti*. ČS. divadelní a literární jednatelství, Praha 1956, s. 83.