

Vodička, Libor

Drama bouřlivě se rozvíjejícího sociálního "milieu"?

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 1999, vol. 48, iss. Q2, pp. [157]-172

ISBN 80-210-2189-6

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114444>

Access Date: 11. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LIBOR VODIČKA

DRAMA BOUŘLIVÉ SE ROZVÍJEJÍCÍHO SOCIÁLNÍHO „MILIEU“?

I

Několik tezí k problematice formování a počátečního vývoje socialistického realismu v českém dramatu v období mezi lety 1945–1948.

Když se Československo — po uzavření mezinárodních dohod světových mocností protihitlerovské koalice o poválečném uspořádání Evropy — dostalo roku 1945 pod přímý mocenský vliv sovětského Ruska, téměř nikdo nepochyboval o tom, že tato geopolitická změna přinese mnoho nového do vnitřního politického a ekonomického uspořádání země, čerstvě zbavené reality okupační správy nacistického Německa. Že organizace státu a společnosti po roce 1945 směřuje i u nás k „socialismu“, o tom pochyboval — zdá se — málokdo a pocit nutnosti a správnosti zavedení socialistických reforem v řízení ekonomiky i společnosti se stal takřka obecně sdíleným pocitem¹ většiny občanů žijících v našich zemích. Traumata z ekonomického i politického vývoje československé demokracie posledních let tzv. první republiky, která tragicky ztroskotala roku 1938 pod náporem nacistického totalitarismu (a také morálního relativismu

¹ Všeobecně sdíleným názorem na budoucí postavení Československa, byla představa „mostu“ mezi Západem a Východem. Podle těchto vizí, naplněných optimismem a vírou v lepší budoucnost Evropy, založených ovšem na mezinárodních smluvních příslibech (především ze strany SSSR, ale i ostatních mocností) měla československá společnost do politického systému zastupitelské demokracie vstřebávat všechny „pozitivní“ zkušenosti ruského bolševického sociálního a ekonomického systému (znárodnění tzv. těžkého průmyslu, bank, ekonomické plánování — tzv. dvouletka 1946–1948 atd.), včetně demokratické kulturní orientace „oběma směry“ („[...] A nyní je na nejasnou otázku odpověď jasná. Východ nebo Západ? Ani: Západ místo Východu, ani: Východ místo Západu. Ale: Východ i Západ. [...]“ Viz Černý, V.: *Mezi Východem a Západem*. In: *Kritický měsíčník*, r. VI., Praha 1945, s. 69–74; Černý, V.: *Mezi Východem a Západem (K problematice socialistické kultury u nás, c.d., s. 141–145.)* Dále viz např.: Kaplan, K. — Špiritová, A.: *ČSR A SSSR 1945–1948. Dokumenty mezinárodních jednání. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR + Doplněk*, Brno 1997; Táborský, E.: *Prezident Beneš mezi Západem a Východem*. Praha 1993 atd.

politických vůdců západoevropských velmocí), reálné popření politického pluralismu a četných občanských svobod za tzv. druhé republiky a konečně tragická skutečnost protektorátních poměrů za nacistické okupace, tyto — do vědomí občanů — nesmazatelně vepsané negativní historické zkušenosti způsobily všeobecně sdílený (do jisté míry oprávněně) pocit mravní — a tudíž i politické — diskreditace dosavadního systému volné ekonomické a politické soutěže, založené na principech nabídky a poptávky, systému právně a politicky ohraničeného zastupitelskou, pluralitní demokracií. Třileté období utlumené demokracie vlády Národní fronty² v Československu bylo obdobím zesíleného politického a ideologického boje o vnitropolitickou a sociální povahu státu³ a tento fakt se také výrazně podílel na charakteru kultury a tedy i umění tohoto období.

V tomto „třiletí“ bylo dosud možné, aby vedle sebe existovala a vyvíjela se v rámci jednoho společného kontextu různá umělecká a filosofická východiska a odlišná programová zaměření. V uměleckém výrazu dosud nepanovala předepsaná společná stylotvorná a obsahová jednota, avšak politicum, ideologie⁴, v naší kulturní tradici již od národního obrození velmi pevně ukotvená společenská a politická role uměleckých osobností, to byly určující směrovky, které vyznačily další vývoj českého a slovenského umění. Společnost — a s ní, respektive „v ní“ logicky i umělecká fronta — se v průběhu tohoto období postupně rozdělila, ideologicky a především politicky polarizovala na dvě proti sobě stojící části: komunistickou a nekomunistickou, přičemž pro první část byla charakteristická organizovaná jednota a politicko-mocenské zázemí, zároveň s nespornou popularitou (do jisté míry uměle vytvářenou) ve vědomí veřejnosti, především v prvních dvou letech poválečného vývoje. V této souvislosti je také nutno zmínit fakt, že obyvatelstvo nemělo dosud historickou zkušenost s participací komunistické strany na vládní zodpovědnosti, tudíž byl tento experiment v logice běhu událostí. Dodnes alarmujícím faktem, jenž má nepochybně obecnější platnost a novou — aktuální — konotaci, je spíše pro nás nepochopitelná skutečnost, že většina občanů v podstatě odmítla vzít na vědomí nebo v průběhu okupace zcela zapoměla do této doby všeobecně známé a veřejně přístupné in-

² Vláda tzv. Národní fronty (NF) byla poválečnou koalici legálně uznaných politických stran, její program a ustavení se váže k jednáním E. Beneše, české exilové vlády — „Státní rady“ v Londýně a československého komunistického centra kolem K. Gottwalda a R. Slánského v Moskvě, s nejvyššími představiteli SSSR a ostatních dohodových mocností (18.12. 1943 E. Beneš přijat Stalinem). Tzv. „Moskevská jednání“ (prosinec 1943, 8. 5. 1944, 22.–29. 3. 1945) rozhodla o podobě první vlády NF Čechů a Slováků. Program vlády NF byl poté upřesněn a schválen v Košicích dne 5. 4. 1945 a od 10. 5. 1945 realizován v osvobozeném ČSR. Demokratické volby do Ústavodárného shromáždění r. 1946 tuto vládní koalici dodatečně potvrdily. K faktickému rozpadu koalice došlo teprve v důsledku únorových událostí, které vedly — po uchopení politické moci oběma národními komunistickými stranami (KSC a KSS), za pomoci rezidentů v ostatních nekomunistických stranách — k nastolení nového totalitarismu.

³ Toto období je první fází tzv. studené války, která byla logickým vyústěním a mezinárodně-politickým vyhocením geopolitických změn po porážce německého nacismu po r. 1945 a rozdělení významné části Evropy na „sféry vlivu“.

⁴ *Ideologii* je zde míněn obecný souhrn více či méně systematické interpretace světa, společnosti a dějin, který je svými mluvčími v různých dobách pokládán za jedinou, nejvyšší či vědeckou pravdu.

formace o realitě stalinského systému komunistického totalitarismu, které byly od začátku 30. let veřejně reflektovány a podrobně analyzovány v četných odborných i politických diskusích⁵. Zdá se, že trauma válečného prožitku překrylo vědomí občanů neproniknutelnou vrstvou, pro níž je příznačné očekávání, entuziasmus a absence realismu a racionality.

Výrazná část československé společnosti a její politická reprezentace se sice v období těsně po skončení války a okupace vyznačovala nepochybnou snahou navázat v mnoha směrech na přerušenu kontinuitu demokratického vývoje, avšak změnil se přístup k organizaci a řízení státu a společnosti. Po tragickém krachu liberálních přístupů k individuálním svobodám jako k základně občanské demokracie se tentokrát naděje občanů upnuly ke kolektivu, k celku společnosti. Vědomí nutnosti komplexně reformovat sociální systém od základů, bylo prvním předpokladem k tehdejší popularitě myšlenek socialismu a k ochotě sociálně a politicky experimentovat, což se nutně projeвило také v kultuře.

* * *

Z obecného hlediska právě v tomto období ve světovém kontextu uměleckého vývoje nastal — v rámci nových stylových tendencí uměleckého modernismu — značně radikální obrat: znovu nabylo na důležitosti realistické zobrazení detailu. Realistické prokreslení skutečnosti, sociálních i politických relací jedince a společnosti, psychologických motivací v myšlení i jednání moderního člověka, civilizačních — a k technickému rozvoji se vztahujících — proměn a důsledků této proměny etc.; tento zájem o konkrétní — jevovou stránku věcí, působící především na rozumovou složku vnímatelova vědomí, je jedním z určujících znaků hlavních tendencí uměleckého vývoje 40. let a především pak bezprostředně po skončení 2. světové války. Lze hovořit o obecné „renesanci“

⁵ V této souvislosti připomeňme např. přednášky T.G.M. o podstatě sovětského systému, které prezident proslavil při různých příležitostech již na počátku 20. let, dále publicistickou polemiku „*Proč nejsem komunistou*“, která proběhla na stránkách Přítomnosti roku 1924–1925 a vůbec mnohé K. Čapkovy a Peroutkovy články z 20.-30. let, nutno též vzpomenout četné historické studie a úvahy sociologické povahy z pera historika J. Slavíka, dále je např. nutné zmínit fakt rozchodu 7 českých spisovatelů — komunistů s KSC (tzv. karlínském) sjezdu KSC, v neposlední řadě připomeňme vystoupení „*proti proudu*“ Surrealistické skupiny v Praze r. 1938 a mnohé jiné kulturní a politické události z období 1. republiky. Viz: Masaryk, T.G.: *O bolševictví, O tak zvané diktatuře proletariátu, Nesnáze demokracie*. Praha 1990. — *Proč nejsem komunistou* (Čapkové, Kopta, Weiner, Šrámek, Langer, Peroutka, Herben, Kallab, Procházka, Kříženecký), in: Přítomnost, r. I., II., Praha 1924, 1925, knižně: Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1990. — Peroutka, F.: *O věcech obecných I., II.* Praha 1991. — Slavík, J.: *Všem, kdo uvažují o sovětském Rusku*. České slovo, Praha 1933. — Teige, K.: *Surrealismus proti proudu*. Surrealistická skupina v Praze 1938, reprint: Společnost Karla Teiga, Praha, nedatováno. — Pfaff, I.: *Česká levice proti Moskvě 1936–1938*. Praha 1993.

⁶ Pro přesné citění termínů — realistické zobrazení, realismus definujeme: „*jako snahu zobrazit v centrální projekci a s exaktními proporcemi reliéfů předměty v prostoru, jako snahu o věrné zpodobení přírody, totiž o napodobení toho, co se domníváme vidět, o zachycení viditelné skutečnosti v jednotném pohledu imitativním způsobem tak, aby se taková reprodukce těles co nejvíce shodovala s tím, jak je normální a průměrný civilizovaný člověk zvyklý vidět věci kolem sebe anebo na obrazech, které zná a které ovlivňují jeho pohled na svět.*“ (Teige, K.: *Pokus o pojmoslovnou a názvoslovnou revizi* (1950). In: *Vývojové proměny v umění*. Praha 1966, s. 19.)

realistického spodobnění. Realistické zvěcnění⁷ ve stylové i obsahové složce uměleckého díla bylo v této době chápáno jako důsledná stylová a ideová opozice proti abstraktnímu zobrazení, které se skutečnosti zmocňuje většinou prostřednictvím sémanticky víceznačných volných asociací, subjektivní interpretací — proměnou nazírané skutečnosti, volnou hrou symbolů a významů, modelováním a podobenstvím, často iracionálními postupy v zobrazení nebo synkretizací reálného s ireálným, působící v první řadě na neracionální, emotivní složku vědomí vnímatele. Dříve, než došlo k pokusům slučovat tyto dva způsoby imaginace, což se stalo především až ve druhé polovině 50. let, na krátký čas nabyl na větší důležitosti spíše čistě realistický způsob zobrazení skutečnosti.

Bylo to dáno charakterem doby — lidstvo se zřejmě potřebovalo očistit z prožitku nedávné ekonomicko-politické krize a výbuchu světové války⁸. Katarzní funkci v tomto období nového civilizačního poznávání sebe sama přinášela pochopitelně především s technikou se masově rozvíjející veřejná, sdělovací média (rozhlas, filmový dokument — „týdeníky“)⁹, informující o událostech nedávné doby a jejich důsledcích. Ovšem ve sdělení, informování o událostech, nabylo na významu vědomí (nebo alespoň pocit — iluze — vědomí) autenticity¹⁰, reálného, ze skutečnosti vyplývajícího, hodnověrného prožitku. Tento fakt zřejmě působil také na umění a jeho vnitřní uspořádání nejvíc. Nad stylovou a uměleckou stránku díla se stavěla opravdovost (zdání opravdovosti), dokumentární hodnota (zdání dokumentárnosti), autenticita osobní výpovědi o světě a lidech — ostatně právě v této době se jedním z populárních žánrů literatury stala publikace osobních vzpomínek, dopisů z vězení, autentických zápisků a deníků¹¹ atd. Myšlenka, že po holocaustu již nemůže vzniknout báseň, pochá-

⁷ Tato tendence v uměleckém zobrazení je patrná již od počátku 40. let — vzpomeňme např. „zcivilnění“ hereckého i scénického výrazu v tvorbě E. F. Buriana za okupace; připomeňme kritický postřeh Josefa Trágera o obsahově vyprázdněné, formalistní „režisérské konvenci dnešní doby“ vyslovený r. 1943 v rámci přednáškového cyklu „Umělecké besedy“ atd. — Po r. 1945 se otevřeně kriticky hovoří o „režisérismu“ a „pokusnictví na jevištích, jímž je české divadlo přesyčeno“ etc.. Viz: Herman, J.: *Od Theatergraphu k socialistickému realismu aneb od experimentu k srozumitelnosti*. In: *Divadelní revue*, č. 1, r. IX., Praha 1998, s. 24–30. — Jesenius, J.: *Pražská divadla od 1. srpna do 30. listopadu 1946*. In: *České lidové divadlo, časopis ÚMDOČ*, r. XXVII., č. 1, Praha 1947, s. 4. — Pömerl, J.: *Divadlo nové doby 1945–1948*. Praha 1990 — Srba, B.: *O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*. Praha 1988. — Tráger, J.: *Dvě přednášky o divadle. Ke zrodu dnešní divadelní konvence u nás. Ke smyslu dnešní divadelní práce*. Praha 1945.

⁸ Prožitek válečné zkušenosti se promítl nejen do ryze epických a dramatických literárních žánrů, ale také — a zprvu především — do lyriky. Viz např. českou poezii 40. let, existenciální (a politickou!) lyriku: např. V. Holana, F. Halase, F. Hrubína, J. Palivce, J. Seiferta, J. Zahradníčka, také I. Blatného, K. Bednáře, posmrtně vydávaného J. Ortena i dalších, mladších soudobých básníků. Viz kritické referáty B. Polana v *KM* (r. 1945–1947), příp. Grossman, J.: *Analýzy*. Praha 1991.

⁹ Nutno připomenout, že od konce 30. let se postupně objevuje televize: nejprve v Anglii, USA, od roku 1953 je pravidelně vysílání TV také v Československu.

¹⁰ Pro přesnost uvedeme, že autenticita, reportážní pravdivost, dokumentárnost... byly jedním z prostředků vyjádření — a také jedním z programových východisek — „levicové“ avantgardy, která z reality 30.–40. let vyšla jako tačka jediný mravní i politický arbitř dalšího kulturního vývoje.

¹¹ Neúřba příliš připomínat snad nejznámější knihu tohoto žánru u nás — Julius Fučík: *Reportáž psaná na oprátce*. Ironickou specifičností historického vývoje po r. 1945 se vydaná kniha

zí právě z této doby a zamyslíme-li se nad všeobecným charakterem a stylovostí umění období bezprostředně po 2. světové válce, nelze si nevšimnout, že umění tenkrát skutečně vyrůstalo přímo ze živé tkáně rozvráceného moderního světa tohoto historického okamžiku¹². Neorealismus, literární existencialismus, tzv. politické divadlo a později divadlo „dokumentu“, popř. činnost „Skupiny 47“ v Německu, tzv. socialistické umění autorů hlásících se k myšlence demokratického socialismu i komunismu, „Skupina 42“ u nás, o desetiletí později — v pol. 50. let — pak také např. britské literární hnutí „rozhněvaných mladých mužů“, ve stejné době „poezie všedního dne“ v našich zemích ... etc., tyto tendence vyznačily hlavní směry moderního evropského (a do jisté míry i světového) umění, které se objevují také např. na americkém kontinentě, ale hlavně se zde v průběhu 50. let setkaly a syntetizovaly s původním americkým moderním uměním — např. hyperrealismem, hnutím „beat-generation“, v divadelnictví pak např. off-Broadway atd.

V této historické situaci se také výrazně — z mezinárodního i českého hlediska — uplatňuje socialistický realismus jako metoda umělecko-ideologického zobrazení skutečnosti, která stojí — v souladu s aktuální dobovou tendencí — v ostré ideové a politické opozici proti abstraktní imaginaci, ovšem také — více z politických než ideových důvodů — proti uměleckému existencialismu a do jisté míry i neorealismu (filmového) spjatého s filosofií existence.

Termínu socialistický realismus bylo poprvé užito v časopise *Literaturnaja gazeta* 29. 5. 1932, avšak směr reálně existoval již před tím (tzv. „sociální realismus“, „proletářský realismus“, „nový realismus“). Oficiálně byl poprvé vyhlášen na I. sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě roku 1934. Jeho vznik a vývoj je tedy úzce spjatý se sovětským totalitářským systémem¹³ a tzv. kultem osobnosti — stalinismem, s internacionálním komunistickým hnutím v době meziválečné ekonomické krize (v tomto období je v úzkém, velmi pro-

autentických reportáží stala zároveň jedním z největších literárních podvodů v české literatuře (viz Fučík, J.: *Reportáž psaná na oprátce. První, úplné, kritické a komentované vydání*. Praha 1995). — Náhodně vybraný vhléd do vydavatelských plánů a oznámení o knižních novinách v letech 1946–1947 prozrazuje tituly některých knih autentických svědectví vydávaných v tomto období: *Deník Ulricha von Hassela*, Honza Křemen: *My z koncentráků žalujeme*, B. Čurda — Lipovský: *Terezínské katakomby*, R. Kunc: *Clay Eva — volá Londýn*, Miloš Jirko: *Vězeň u okna* (básnická sbírka) etc.

12 Václav Černý ve svých *Sešitech o existencialismu* (1948 — 1. vyd.) v této souvislosti napsal: „[...] *Posledních třicet let lidských dějin, vyznačených dvěma světovými válkami, mezi nimi intermezem prozatímního míru, čím dál tím bolestnější, sklíčenější a nervóznější si vědomého své prozatímnosti, a dnes žalostný stav obecné interkontinentální, mezinárodní, meziřádní, ba i osobní nedůvěry, jímž si lidstvo uvědomuje vratkost a nevyřešenost svého nového osudu sociálního [...], celá tato vleklá [...] depresivní krize odcházejícího světa [...], jakou filosofii má zrodit doba, v níž všechny jistoty přestaly platit?*“ (Černý, V.: *První a druhý sešit o existencialismu*, druhé vydání Praha 1992, s. 59.)

13 Připomeňme, že vznik Svazu sovětských spisovatelů a jeho první sjezd, byl přímým důsledkem stalinistických čistek ve společenském a kulturním životě. Tomuto aktu bezprostředně předcházel usnesení ÚV VKS/b/ *O přebudování literárně-uměleckých organizací* (1932), v jehož rámci byly zlikvidovány stávající umělecké organizace (RAPP a jiné). Stalinova snaha převést pod přímou kontrolu veškerou uměleckou produkci vyústila k definici socialistického realismu jako nové (a jediné) umělecké metody komunistického věku.

blematickém¹⁴ vztahu s levicovými modernistickými avantgardami), avšak především je spojen s mocenským upevněním komunismu po roce 1945.

Některými dobovými propagátory této metody uměleckého zobrazení (Lunačarskij, Gorkij, Ždanov aj.) byly jako základní obecné „znaky“ (my bychom dnes řekli spíše „normy“) socialisticko-realistického zobrazení skutečnosti definovány: tzv. *stranickost* (tématika i vyznění díla v duchu komunistických ideálů), *lidovost* (z hlediska třídního učení — „umění lidu a pro lid“), *pravdivost* („nikoli jako pouhá dokumentární věrnost, nýbrž jako spojení konkrétních důležitých pravdivých obrazů s obecnější podstatou, s odhalováním historické pravdy, s perspektivou a dynamičností vývoje, to se realizuje prostřednictvím *typizace*“¹⁵ (uměleckým zobecněním do typu).

Teorie socialistického realismu byla deformovanou interpretací vyvozena z některých Leninových tezí, především pak z jeho dávného článku *Stranická organizace a stranická literatura* (1905), v němž Lenin poměrně ambivalentně definoval svobodu myšlení a kritiky uvnitř strany, což bylo brzy po říjnu 1917 zobecněno na celou společnost, jejíž politická, sociální, ekonomická i kulturní organizace byla vedena, resp. řízena bolševickou stranou — VKS/b/ (např. mj.: „[...] Strana je dobrovolný svazek, který by se nevyhnutelně rozpadl, nejprve ideově, ale pak i materiálně, kdyby se nezbavoval členů, kteří hlásají protistranické názory. Hranici mezi stranickým a protistranickým určuje však stranický program, taktické rezoluce strany a její stanovy a konečně celá zkušenost mezinárodní sociální demokracie, mezinárodních dobrovolných sdružení proletariátu, který [...] neustále periodicky „očisťoval“ svou stranu [...].“¹⁶

¹⁴ O problematičnosti vztahu např. našich levicově-avantgardních umělců ke stalinistickému totalitarismu viz Pfaff, I.: *Česká levice proti Moskvě 1936–1938*. Praha 1993.

¹⁵ -hř- [Heřtová Jaroslava]: *Socialistický realismus*. In: Vlašín, Š. a kol.: *Slovník literární teorie*. Praha 1984, s. 348.

¹⁶ Lenin, V. I.: *Stranická organizace a stranická literatura*. In: MARX — ENGELS — LENIN: *K otázkám umění a kultury*. Praha 1975, s. 158.

Několik poznámek stranou k oné „ambivalenci“: jestliže je Lenin poměrně jednoznačný v promyšlení státu a jeho mocenské struktury (vše vychází z „diktatury proletariátu“: „[...] musíme získat do svých služeb ty, kdo byli proti nám [...] denně na ně dohlížet, stavět k nim dělnické komisaře [...] denně mařit jejich kontrarevoluční spády a zároveň se od nich učit.“ atd. např.: *Úspěchy a obtíže sovětské moci* [1919], c.d., s. 219; byť ani zde není všechno tak úplně jednoznačné, jak by se dnes mohlo zdát), kultura se mu v jeho — veskrze politických — textech rozpadá na „školsví a osvětú“, které podrobně promyšlí a „speciální pole umění“, k němuž se de facto nevyslovuje vůbec. (Viz Lenin, V. I.: *O proletářské kultuře* (1920), c.d., s. 223). Zde je základ budoucí doktríny socialistického realismu — nikoliv v obecně uváděné tzv. „Leninově teorii odrazu“, která nám při studiu soc. realismu pranic nepomůže, ale v Leninově přístupu ke kultuře jako „osvětě“, morální instituci, která má pozvednout proletariát a vychovat ho, přičemž má být zároveň ryze „proletářského charakteru“. Zakletí tohoto programu tkví v tom, že musel být zákonitě spojen s politikou: „[...] To hlavní, co musí přimět soudruhy, aby se společně s námi podíleli na kulturně osvětové práci, je spojování osvěty s naší politikou. [...] Výraz apolitičnosti nebo nepolitičnosti osvěty je buržoazní pokrytectví, je to pouhé klamání mas [...] Naším hlavním úkolem mimo jiné je postavit proti buržoazní „pravdě“ svoji pravdu a vynutit si její uznání.“ Viz: *Projev na všeruské poradě politicko-osvětových pracovníků gubernských a újezdních oddělení lidové osvěty 3. listopadu 1920*, c.d., s. 225–226. Právě toto spojení s pozdně osvícenským, vulgárně zpolitizovaným náhledem na kulturu jako osvětú (podle Marxe „nadstavba nad materiální základnou“) je tím skutečným

* * *

Po krátkém údobí dynamicky se rozvíjející demokratizace veřejného života, zahájené revolucí v květnu 1945, která přinesla do života jak mnoho pozitivních impulzů, tak i reziduí a předzvěstí totalitarismu, nastalo období charakteristické změnami legislativy a postupně přibývajícimi a politicky stále více vyhocenými zásahy do organizace života společnosti. Totéž se odehrávalo v kultuře, po- tažmo divadelnictví. Byl byla naše kultura poznamenána mnoha tragickými ztrátami osobností, které se významně podílely na kulturním a uměleckém ži- votě předcházejícího období „obou“ republik i za okupace; pokvětnový čas — zásluhou především mladé generace, která lidsky i umělecky dozrála v období okupace — prudce inicioval oživení umění a kultury.

V divadelnictví se to projevilo především rozvojem nových moderních diva- delních scén a obohacením původních divadel mladými kolektivy. Také střední a starší generace umělců mohla konečně nerušeně navázat na vše kvalitní, co svou životní energii přežilo a své umění dále rozvíjet ve svobodných podmín- kách. Po tomto krátkém údobí velmi progresivního rozvoje se však veškeré složky společenského života znovu postupně dostaly do „smyčky“ organizova- nosti a řízení, přičemž vedoucí úlohu si stále pevněji mocensky zajišťovaly obě národní komunistické strany (KSC, KSS).

Vydáním ministerského výnosu ze dne 6. 6. 1945 se s okamžitou platností zrušily divadelní koncese a produkční licence, správa divadel byla od tohoto dne předána závodním radám. To by samo o sobě ještě nebylo tak zcela na ško- du věci, neboť závodní rady se organizovaly většinou ze zaměstnanců divadel, z uměleckých souborů i administrativně-technického zázemí a proces by mohl probíhat demokratickým způsobem, kdyby zároveň od této chvíle stále více ne- sílily hlasy a vliv komunistických — a s komunistickým experimentem sympa- tizujících — divadelníků¹⁷, volající po centralizované řízeném divadle, po stát- ně plánovaném a úkolovaném divadle, po „*hlavní budovatelské linii*“, „*jedno- značné politické angažovanosti*“ umělců atd.

Ministerským výnosem ze dne 13. 6. 1945 byla zřízena *Divadelní rada* — „*umělecký a kulturně-politický sbor pro otázky divadelnictví*“. Její existence byla dalším krokem k direktivnímu a centrálně kontrolovanému systému organizace divadelního života, o nějž byl sváděn politický boj po celé období 1945–1948 a který byl posléze — v březnu 1948 — kodifikován Ústavodárným národním shromážděním republiky Československé. Je smutnou skutečností, že původní avantgardistická koncepce — „*divadlo musí dostat do rukou ti, kteří je vytváře- jí*“¹⁸, se zvolna — železnou logikou totalitního mechanismu moci — obrátila

„genem“ socialistického realismu.

¹⁷ Připomeňme, že jednotná odborová organizace byla v této době již plně v rukou komunistů — předsedou „Ústřední rady odborů“ byl zvolen A. Zápotocký (7. 6. 1945).

¹⁸ Burian, E. F.: citace z Programu D 41, s. 3. In: Kouřil, M.: *Studie o nových úkolech českoslo- venského divadelnictví a jeho perspektivě na cestě k divadlu lidovému*, otištěno jako před- mluva ke knize Rollanda R.: *Divadlo lidu*, Ústav pro učební pomůcky prům. a odb. škol v Praze, ed. „Knihovna divadelního prostoru, sv. 20, řada „C“, Praha 1946, s. I-II.

v pravý opak: postupem času, který vyvrcholil po únoru 1948, se organizace a správa divadel dostala do rukou politickým funkcionářům, kteří dogmaticky direktivním způsobem „řízení“ změnili načas divadlo v nástroj stranicko-státní propagandy.¹⁹

A tady někde, s totalitní politickou manipulací, dostává se do popředí — jako budovatelský program, který by se měl plnit — také téma socialistického realismu. Jeho aktivisté a prosazovateli byli především někteří divadelní a literární publicisté a kritici, sympatizující otevřeně s komunismem (J. Hájek, J. Pokorný), hustě „publikující“ kulturní funkcionáři ÚV KSČ (G. Bareš, L. Štoll, M. Kouřil) a také pochopitelně někteří divadelní tvůrci (především kolem Realistického divadla, Burianova „Děčka“, Honzlova Studia ND ad.). Mottem jejich touhy po vzniku socialisticko-realistického dramatu²⁰ bylo bezpochyby oprávněné volání po novém, původním dramatu, které by umělecky zobrazilo jak nedávné události, tak současné problémy poválečného života. Kromě malých scén, z nichž nejživěji na svou současnost reagovalo Divadlo satiry (*Cirkus Plechový, Drda, drda, drda, Akce Aibiš* atd.), kromě Radokovy expresivně nervní, symbolické tragédie na okupační téma *Vesnice žen*²¹ a později také kromě původního válečného dramatu Jiřího Muchy²², které bylo však přijato prakticky bez většího ohlasu, se totiž nová česká²³ dramatická látka s aktuálním zobrazením soudobého světa na našich jevištích stále neobjevovala. Tento stav trval až do poloviny druhé sezóny, do předjaří 1947.

Netrpělivá kritika, která sama sebe dělila na „pravcovou“ a „levicovou“ (přesněji řečeno, byla většinou komunistickými publicisty takto dělena) doslova

¹⁹ Dnes lze jen těžko usuzovat, nakolik mohli činitelé tohoto procesu na jeho počátcích být schopni vidět nebezpečí, které se skrývalo v ambivalenci typicky modernistického experimentu „řízení umění“ (Burian, E. F.: *Návrh k přelánování československých divadelních poměrů (červenec 1945)*, In: Rolland, R.: *Divadlo lidu*, viz. c.d.). — Je také nespornou skutečností, že mnohé oprávněné argumenty některých divadelních tvůrců komunistická propaganda pragmaticky zmanipulovala ve svůj politický prospěch. Vůbec by tento problém zasluhoval samostatnou studii. Blíže viz: Frejka, J.: *Kam jde naše divadlo?* In: *Divadelní zápisník*, r. II., Praha 1947, s. 14. — Honzl, J.: *Budovatelský program dvouletky a divadlo*. In: *Otázky divadla a filmu*, r. II., Praha 1947, s. 7. — Honzl, J.: *Jsou politické úkoly také úkoly kulturními?* c.d., s. 83. — Hudeček, J.: *Divadelní zákon*. In: *České lidové divadlo*, časopis ÚMDOČ, r. XXVII., č. 2, Praha 1947, s. 17. — Koblížek, O.: *Ministerský návrh divadelního zákona*. In: *Divadelní zápisník*, r. II., Praha 1947, s. 54. — Kopecký, V.: *Projev v ÚNS k divadelnímu zákonu*. In: *Otázky divadla a filmu*, r. III., Praha 1948, s. 128. — Kouřil, M.: *Hlavní linie čs. divadla*. In: *Otázky divadla a filmu*, r. IV., Praha 1949, s. 113. — Pokorný, J.: *Úkoly a perspektivy*. In: *Otázky divadla a filmu*, r. IV., Praha 1949, s. 1. — Žert, J.: *Umění lidu — dvouletka kultury*. In: *České lidové divadlo*, časopis ÚMDOČ, r. XXVII., č. 7, Praha 1947, s. 103.

²⁰ Připomeňme, že již v první divadelní sezóně 1945/46 bylo na našich scénách uvedeno velké množství přeložených ruských sovětských dramát a scénických adaptací děl socialistického realismu (K. Simonov, A. Kornejčuk, A. Serafimovič — D. Vsevoložskij, V. Katajev, A. Afinogenov a dal.).

²¹ Alfréd Radok: *Vesnice žen*, Divadlo 5. května (Malá scéna), prem.: 18. 7. 1945, režie A. Radok.

²² Jiří Mucha: *U zlatého věku*, Národní divadlo — Stavovské divadlo, prem.: 22. 2. 1947, režie J. Průcha.

²³ Nutno poznamenat, že na českých jevištích se v této době uplatnilo také původní slovenské drama. V lednu 1947 uvedlo Studio Národního divadla naturalistické drama Julia Barčeviana *Máti*, velmi úspěšně „oběhlo“ v letech 1945–1948 přední české a slovenské scény válečné podobenství Petera Karvaše *Meteor* atd.

netrpělivě²⁴ vyhlížela nového dramatika, jenž by „pokrokově“ ztvárnil aktuální témata: poválečnou obnovu společnosti a státu, sociální i psychologické důsledky války, mezilidské vztahy atd., a to vše samozřejmě novými uměleckými prostředky a v souladu s politickou tendencí.

Ale ještě dříve, než se tak stalo²⁵, byl vyhotoven program — téměř by se chtělo napsat manifest „nového realismu“. Jeho autor — divadelní kritik Jiří Hájek — v něm volně parafrázuje Marxe s Engelsem, když praví v úvodu: „Evropou obchází strašidlo — strašidlo realismu. [...] realismus, který učinilo svým cílem dnešní divadlo, není ani návratem, ani rozmarem jedné sezóny. [...] Od všech sezónních rozmarů a jednoročních mód ho odlišuje především to, že [...] se objevil jako úkol, před nějž byli umělci postaveni proměnou společenské skutečnosti. [...] Je to tedy skutečnost doby, skutečnost nového obecnstva, v čemž koření ono umělecké úsilí, jež nazýváme novým divadelním realismem.“²⁶ J. Hájek dále pak znovu parafrázuje *Manifest Komunistické strany*, když se zamýšlí nad současnými společensko-politickými problémy a vyslovuje svou představu, jaký by měl být zájem současných umělců „[...] Dříve stačilo, jestliže umění proklamovalo svou víru, svou představu lepší lidské společnosti. Dnes musí chtít víc: jsme v období, kdy se rozhoduje o tom, jaká tato lepší budoucnost bude. Dnes se pokouší ji spoluvytvářet způsobem, jenž je dán jeho nejvlastnějším charakterem a jeho specifickými možnostmi. [...] ubránit to, čeho bylo dosaženo [...] stly, které ohrožují nejen nás [...] uprostřed velké poválečné obnovy a nového rozmachu socialistického budování, jsme na sklonku období světového provizoria. Dva roky po válce je svět rozpolcen do dvou vždy příkřeji ohraničených táborů. Svět lidí, kteří chtějí mír, proti skupině imperia- listů, která hledá v nové válce východisko z krise, jež ohrožují jejich moc a bohatství. Žijeme atomický věk: věk atomové pumy a atomové diplomacie. [...]“²⁷ Po tomto politickém vymezení se vůči určité části světa a přihlášení se ke kon-

²⁴ Problémem „nedostatku“ původních dramát na našich scénách se mj. zabývalo „Kolo moravských spisovatelů“, které na počátku roku 1947 podalo dokonce Národnímu divadlu v Brně „protest proti přehližení původní dramatické tvorby, jež je v repertoaru zastoupena jen zcela nepatrně“. (Viz: -ns-: *Moravští spisovatelé protestují*. In: České lidové divadlo, časopis ÚM-DOČ, r. XXVII., č. 3, Praha 1947, s. 40.) O nedostatku původní dramaturgie kriticky hovořil na jaře 1947 také např. dramaturg ND v Praze dr. Jan Kopecký (17. 3. 1947, tzv. debatiní večery Umělecké besedy).

²⁵ Ze se obě politická křídla naší divadelní kritiky dočkají svých tolik toužebně vyhlížených dramatiků de facto ve stejný historický okamžik (Zdeněk Bláha: *Hodí se žít*, prem.: 25. 3. 1947, Realistické divadlo, režie: K. Palouš — Ferdinand Peroutka: *Oblak a valčík*, prem.: 30. 4. 1947, ND — Stavovské d., režie K. Dostal) a inscenace původních dramatických novinek se tak stanou historickým kolbištěm, argumentem v politickém boji dvou rozdělených a nesmiřitelných táborů, je ironicky výmluvným příběhem, který charakteristicky doplňuje obraz doby extrémní ideologické polarizace. Zanedlouho po premiéře Peroutkova dramatu byl sveden urputný kritický i administrativní boj, v jehož kontextu se závodní odborové rady postavily proti nákupu lístků na představení a po necelých 10 měsících od premiéry byla inscenace (jinak velmi úspěšná a kritiky ceněná), po 47 reprízách z repertoáru Stavovského divadla stažena. Viz: Kopecký, J.: *Historické drama Peroutkovo*. In: Divadelní revue, r. II., Praha 1991, s. 80. — Peroutka, F. — Přidal, A.: *Oblak a valčík*. Program k inscenaci. Národní divadlo v Praze, Praha 1993.

²⁶ Hájek, J.: *O nový divadelní realismus*. In: Divadelní zápisník, r. II., Praha 1947, s. 450–451.
²⁷ C. d.: s. 453. Podtrženo L. V.

krétnímu ideologickému programu, následuje Hájkův smířlivý ústup umělecké pluralitě: „*Hledáme-li, co je nejspecifičtějším znakem našeho českého úsilí o nový divadelní realismus v jeho dnešním stadiu, zjistíme, že je to právě ono široké rozpětí stylové, v němž u nás boj o realismus probíhá. Toto rozpětí v sobě zahrnuje širokou rozmanitost výrazových prostředků a osobnostních zaměření. [...] Avšak zároveň je třeba vidět naprostou vývojovou nutnost naší dnešní stylové šíře [...] Nikdy ostatně nebudeme mít důvodů, abychom usilovali o stylovou uniformitu [...] Burian, Honzl, Frejka a Radok, a proti nim Škoda a Palouš, protiklady dané ve svém jádře více či méně dvojím typem režisérů [...]*“²⁸.

O co tedy jde autorovi článku — *O nový divadelní realismus?*

— „[...] Jde o hledání jednoty některých základních tvárných principů: neboť ona stylová různorodost, ona tvarová různosměrnost, jaká vyznačuje vedoucí vrstvu našeho divadelního vývoje, či lépe beztvarost a rozpad stylový, jaký vyznačuje náš průměr, jsou a budou podrobovány jedné velké společenské korektuře: touto korekturou je nový lidový divák. [...]“²⁹, odpovídá Jiří Hájek a dále pokračuje další parafrází, tentokrát J. Mukařovského, když pokračuje teoreticky: „[...] Jsme na konci jedné etapy divadelního vývoje. Na konci období, které lze charakterisovat jako epochu laboratorního zkoumání všech jevištních materiálů, na konci období analýzy, které přivedilo bohatou diferenciaci složek divadelní struktury [...] [...] Divadelní generace [...] Devětsilu [...] [...] Co však byla schopna uskutečnit v daném sociálním prostředí tato generace? Lidové divadlo? [...] K nim nebyl možný než postoj negace a protestu. [...] [...] Řekli jsme již, že všechny složky rozložené struktury bude nutno revidovat širokou konfrontací s dnešní skutečností. Kde je však ona pevná osa, která by z jednotlivých prvků vytvořila skladebný celek, která by z rozložené a rozkolísané struktury vytvořila nový divadelní tvar? Je přece jasné, že vykloubeným údům divadelní struktury je nutno znovu určit jejich místo. Centrální osu, kolem níž se seskupí nový jevištní tvar, nelze hledat jinde, než ve skutečnosti nového lidového občanstva, v jeho celém způsobu nazírání, v jeho postoji k životu a světu.“³⁰ Jde tedy o novou slohovou jednotu, po čem Jiří Hájek ve svém článku volá a změnu očekává právě od původního dramatu: „[...] Nemůže být nové divadlo, nebude-li nových dramatiků [...] První, s čím je nutno se vyrovnat, jsou některá programová hesla divadelní avantgardy [...] 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. [...] Skutečná emoce, divadelní dojetí nového diváka, nemůže vyrůst z ničeho jiného, než právě z obnovy racionálního času a prostoru na divadle. [...] Více skutečnosti na scéně! Pryč od pouhé faktografické reportážnosti! Pryč od každé konvence, ať oné staré, popisně iluzionisticky realistické, i od oné kdysi avantgardistické! Obnova dramatického smyslu, po níž u nás vo-

28 C. d.: s. 457.

29 Hájek, J.: *O nový divadelní realismus*. In: *Divadelní zápisník*, r. II., Praha 1947, s. 457.

30 C. d.: s. 458. Podtrženo L.V.

lal naposledy Vodák! Drama nechť je opět cítěno jako vertikální architektura, nikoliv jako v jedné rovině plynoucí amorfni proud! Odepizovat. odfilmovět. odlyričit drama! Učinit je opět dramatem!³¹

Na podzim 1947 se již mohlo začít uvažovat nad prvními dramatickými novinami a jejich inscenacemi (Radok: *Vesnice žen*, Z. Bláha: *Hodí se žít*, Peroutka: *Oblak a valčík* atd.), nad aktuálním významem i mravním a politickým posláním těchto děl. Ze stejných ideových pozic „nového realismu“ jako J. Hájek se k dramatickým novinkám vyslovil také divadelní autor a publicista Jaroslav Pokorný v článku, který publikoval v Honzlových *Otázkách divadla a filmu*. V úvodu svého článku zkonstatoval, že nejhůře ze všeho funguje dramaturgie divadel a zdůraznil, že se projevuje „naléhavěji potřeba plánování i v kultuře“³², shodl se plně s Hájkem o potřebě nového dramatu a o jeho iniciační roli a upozorňuje na fakt, že se změnila kritéria. Tento proces (změny mentality vnímatele) pak vysvětluje prostřednictvím známé marxistické poučky o základně a nadstavbě a dává ho do souvislosti se změnami v ČSR. V kritickém rozboru tří dramatických novinek pak vyzvedl Bláhovo *Hodí se žít*, proti „individualistické“ hře Radokové a „maloburžoazní, intelektuálské“ hře Peroutkové. Na Bláhově hře si Pokorný dobře všiml, že prostinká fabule o poměru dělnické dcerky k synovi společensky významnějších rodičů (jak příliš často se budou později opakovat právě podobně jednoduchá schémata) „má základ v literárním druhu, nazývaném kdysi Čapkem „román pro služky“. Nechceme tímto označením Bláhově práci škodit, nýbrž pouze přesně zařadit její základy do hierarchie současných literárních útvarů. Podtrhujeme při tom, že v době uměleckých zlomů (a není sporu, že tohle je právě naše situace) nasažuje linie dalšího vývoje na okrajový literární útvar, aby jej povyšovala na hlavní a zároveň dále rozvíjela a přetvářela.

Hodí se žít je tzv. „drama milieu“.³³

A máme tu — prostřednictvím podtržených výpisů citátů — napsány jakési hlavní artikuly českého „manifestu“ dramatu socialistického realismu. Abychom si mohli lépe uvědomit, co hlásají, znovu si je zopakujeme v podobě přehledného schématu:

— drama „nového realismu“

- je dramatem nového stylového období, nové etapy vývoje, kdy se objevuje potřeba plánování i v kultuře
- v době uměleckých zlomů nasazuje linie dalšího vývoje na okrajový literární útvar, aby jej povyšovala na hlavní
- centrální osu, kolem níž se seskupí nový jevištní útvar je třeba hledat ve skutečnosti nového lidového obecnstva, u dnešního člověka s novou mentalitou, v jeho vlastním milieu.

31 C. d.: s. 460. Podtrženo L.V.

32 Pokorný, J.: *K současné situaci českého dramatu*. In: *Otázky divadla a filmu*, r. III., Praha 1947, s. 1. Podtrženo L.V.

33 Pokorný, J.: *K současné situaci českého dramatu*. In: *Otázky divadla a filmu*, r. III., Praha 1947, s. 11. Podtrženo L.V.

- je dramatem obnovujícím *dramatický smysl, vertikální architekturu dramatu, je opět dramatem*
- posláním dramatu „nového realismu“ je
- *spoluvytvářet budoucnost,*
- *bránit dosažené výsledky,*
- *působit na rozvíjení nové harmonie lidské osobnosti.*

II

Drama tzv. „nového realismu“ 1945–1948; stručné poznámky a charakterizace her

Vesnické historické drama Miloslava Stehlíka *Vesnice Mladá* — „selská hra o čtyřech dějstvích“ měla 26. 10. 1946 premiéru v Realistickém divadle (režie Karel Palouš). Její autor — spoluzakladatel Realistického divadla, herec, režisér a od této doby také dramatik a později funkcionář uměleckých svazů, svou dramatickou prvotinou otevřel (jako první český dramatik) kapitolu socialistického realismu. Děj tragické, historické hry se odehrává od jara do podzimu roku 1904, jejími hrdiny jsou chudí rolníci a drobní sedláci žijící v malé středočeské obci Mladá, která má být nařízením okresního hejtmantství, proti vůli obyvatelstva, vystěhována a srovnána se zemí, aby v jejím katastru mohla být zřízena vojenská střelnice. Někteří sedláci nechťejí uposlechnout nařízení mocných, které se jim zdá nesmyslné a nespravedlivé, polovina z nich zůstává ve svých domovech, sedláci se bouří a nakonec i odmítají opustit ves, až posléze podlehnou ničivé přesile a jsou násilně vystěhováni vojskem. Byť děj dramatu končí tragédií obce i jednotlivců, závěr hry je ve skutečnosti vyslovením naděje — tragický konec predestinuje blížící se pohromu vládnoucí nespravedlivé moci. Tragédie M. Stehlíka svou tematikou (zde se jistě uplatnilo v této době ještě živé „okupační“ vědomí), ale především pak typologií postav, předjímá pozdější schematismus v dramatu socialistického realismu. Autor na vybraných jednotlivcích prezentuje společenské typy a jejich charakterizace ve scénických poznámkách k dialogům přesně odpovídají charakterizaci pozdějších zástupců ideologických „masek“.

V březnu následujícího roku měla premiéru — v tomto pojednání již zmiňovaná — prvotina Zdeňka Bláhy (vl. jm. Zdeněk Klocperk) *Hodí se žít*, „reportážní komedie o 11 scénách“, zabývající se životem mládeže zasaženého válkou a poválečným hledáním smyslu života („hodí se žít“?). Autor rozvádí osudy dvou pražských rodin — dělnické a z „lepší společnosti“. Zobrazovaná soudobá společnost je tedy rozdělena na dvě vzájemně antagonistické části: „zlatá mládež“ ochable a bez viditelného smyslu života vegetuje jako produkt včerejšího maloměšťáctví svých rodičů, zatímco „dělnická“ mládež nalézá svůj smysl života v budování republiky a zapojení se do „společných úkolů“. Autor pozoruje mládež obou společenských typů (sociálních tříd) jak se chová v rodině, na ulici, v práci i k sobě navzájem, zobrazil zmatky a tápání nejmladší válečné generace, přičemž jednoznačně stojí na straně „dělnické“ mládeže. Bláha

svým dramatickým debutem odkryl základní situace soc. realistické dramatiky pozdějšího období (1948–1953): konflikt dvou antagonistických, politicky zcela odlišných stran — sociálních tříd, vývoj postavy „váhavce“ — ideologické zasvěcení nevyhraněného, šťastný, jednoznačný závěr, optimistická tendence atd.

Plně a nezakrytě komunistickou ideologií se vyznačovala dramatinizace původního románu *Botostroj* autora T. Svatopluka (vl. jm. Svatopluk Turek). Román byl napsán již ve 30. letech a jak je obecně známo, jeho vydání bylo téhož roku, kdy vyšel (1933), soudně obstaveno firmou Baťa. Naturalistická a především bojovně komunistická tendence díla — zobrazující život vykořisťovaných proletářů ve velkopřumyslu — posloužila iniciátorovi divadelní adaptace, komunistickému poslanci Ústavodárného shromáždění a generálnímu řediteli znárodněných Baťových závodů JuDr. Ivanu Holému³⁴, jako propagace osobních politických i ideologických plánů v místě jeho působení. Dobové prameny hovoří o tom, že Holý byl hlavním iniciátorem inscenace³⁵ a osobně učinil návrh dramaturgii zlínského divadla zpracovat jevištně Svatoplukův román, neboť si údajně přál „*aby si starý zlínský dělník vzpomněl, jak to bývalo ve Zlíně kapitalistickém a porovnal to s podobou Zlína a řádu socialistického*“³⁶. Jednotlivé kapitoly románové předlohy jsou přepsány do formy reportážního dramatického pásma v rychlém sledu střídajících se obrazů realistické, až naturalistické stylivosti, které celkově vytváří dramatickou mozaiku života chudých proletářů.

Protiklad dvou antagonisticky střetávajících se světů, zobrazil ve své dramatické prvotině *Na dosah ruky*³⁷ herec, dramatik a scénárista Jaroslav Klíma (vl. jm. Bedřich Kubala). Také Klímova „optimistická komedie“, obdobně jako Bláhova hra, zobrazuje „rozklad“ třídy českých maloměšťáků, v podmínkách sociálních a politických otřesů po osvobození. — Šmelinářský podnikatel si „na černo“ objednává uhlí, při převozu ale dojde k nešťastné havárii automobilu a řidič vozu zahyne, což přivede podnikatelovy zaměstnance — nedávné navrátilce ze zahraniční armády — ke vzpouře proti chamtivému šmelináři. Nepoctivý majitel je ze svého obchodu vypuzen a zaměstnanci zakládají družstevní podnik. Také zde se autor pokusil dramaticky zobrazit „*vyhraněné typy lidí*“³⁸ — zástupce sociálních (a politických tříd).

V předvečer únorové politické krize a následného uchopení moci komunistickou stranou a nastolení totalitarismu, byla uvedena hra Emila Františka Buriana *Láska ze všech nejkrásnější* — náš první scénický pokus ukázat „pracující

³⁴ Jaroslav Pospíšil ve své knize, zabývající se regionální historií Zlína a Kroměříže 40.-50. let uvádí, že Dr. Ivan Holý byl za okupace placeným agentem Gestapa, r. 1945 — ještě před koncem války byl zpravodajsky „vytěžen“ agenty NKVD, operujícími na Zlínsku a získán tak jako spolupracovník KSČ. Viz Pospíšil, J.: *Hyeny*. Vizovice 1996, s. 70–71, s. 148–9, s. 208–9, s. 280–1.

³⁵ T. Svatopluk: *Botostroj*, prem.: 28. 10. 1947, Divadlo pracujících ve Zlíně, režie Z. Mika. (Povšimněme si, že premiéra se shoduje s výročím vzniku ČSR.)

³⁶ nh: *Drama zlínských závodů*, Právo lidu 4. 11. 1947.

³⁷ Jaroslav Klíma: *Na dosah ruky*, prem.: 9. 1. 1948, Realistické divadlo, režie O. Ornest.

³⁸ Viz rozhovor s autorem hry v divadelním programu + foto insc., in: *Realistické divadlo*, č. 6, r. 1947–8, 17. 1. 1948, s. 62.

lid“ přímo ve výrobě³⁹. Jedná se o příběh stavitele, ředitele socialistického družstva, který se vyrovnává se všemi překážkami a s pomocí mladých brigádníků — studentů, dohoní zameškaný termín stavby. I zde se do rámce optimistického budovatelského — výrobního — dramatu z pracovního prostředí, dostává známý konflikt rozdělené společnosti: jedním z vedlejších motivů je velmi působivě s lyrickou tragičností, vykreslen příběh studenta zamilovaného do dívky nakažené pohlavní chorobou — studentka byla nakažena jakýmsi zbohatlickým vyžilcem, jehož nešťastné dívky dohazovali její vlastní rodiče — velkoobchodníci.

* * *

První fáze formování dramatu socialistického realismu byla ukončena únorovým převratem a následnou změnou politických i kulturních poměrů v našich zemích. V období „vrcholného“ socialistického realismu, v letech 1948–1956, bylo vytvořeno kolem dvou stovek původních českých a slovenských dramát, většina v období 1948–1953, přičemž asi polovina z nich byla inscenována. Určujícím žánrem tohoto období bylo výrobní drama, v souvislosti s násilnou „kolektivizací“ venkova a zakládáním JZD bylo vytvořeno vesnické drama. Vedle těchto — svým vyzněním nejčastěji veseloherních, optimistických žánrů — se objevilo historické drama s tragickým vyzněním, tematicky čerpající z námětových okruhů dějin bojů proletariátu. Teprve po r. 1953 dochází k proměně tematizace původního dramatu a k problematizaci zavedených schematických postupů, přičemž skutečnou proměnu přinesly teprve události roku 1956 a od této chvíle počínající společenská reflexe, zahájená právě především spisovateli a divadelními tvůrci.

³⁹ Emil František Burian: *Láska ze všech nejkrásnější*, prem.: 21. 1. 1948, D-48, režie A. Noskovič. Necelý rok před premiérou hry uvedl Burian také své realisticky-psychologické drama o lidech pocházejících z obdobného sociálního „milieu“ *Hráze mezi námi* — příběh navrátilce z koncentračního tábora, který byl prohlášen za zesnulého a jehož manželka se znovu vdala. — Pracovní-budovatelské téma E. F. Burian jevištně ztvárnil již v lednu 1947 sborovým provedením agitační básně oslavující dvouletku *Sto deset procent radosti*, tenkrát devatenáctiletého básníka Stanislava Neumanna.

DAS DRAMA EINES SICH STÜRMISCH ENTWICKELNDEN SOZIALEN „MILIEUS“?

Einige Thesen zur Problematik der Formierung und der Anfangsentwicklung des sozialistischen Realismus im tschechischen Drama im Zeitraum von 1945 bis 1948.

Nach dem Abschluß des internationalen Abkommens der alliierten Länder über die Nachkriegsverhältnisse in Europa, geriet die Tschechoslowakei im Jahre 1945 unter den direkten Gewalteinfluß des sowjetischen Rußlands. Die einheitlich geteilte Idee der Gesellschaft über die Zukunft der wiederhergestellten Republik war eine Illusion über den Aufbau des demokratischen Sozialismus. Vom außenpolitischen Gesichtspunkt sollte es um die Bildung „einer Brücke“ zwischen Ost und West gehen; die reale Erfüllung dieser politischen Doktrine war die Bildung der Regierung der sog. Nationalen Front (die Regierungskoalition von sechs bestehenden politischen Parteien, die gleichzeitig in konkreten Teilfällen eine gesetzmäßige politische Opposition repräsentierte.) Dieses sog. volksdemokratische Regime (de facto eine durch den Staat regulierte, eingeengte Demokratie) veränderte wesentlich – noch vor dem definitiven Antritt der kommunistischen Totalität im Februar 1948 – die soziale Struktur der Bevölkerung in der Tschechoslowakei (Aussiedlung der deutschen Bevölkerung aus dem tschechischen Gebiet, Versuche, die ungarische Minderheit in der Slowakei zu slowakisieren, Nationalisierung der Schlüsselindustrie und der finanziellen Institutionen, Bodenreform usw.).

In der Kunst kam es schon seit Anfang der 40. Jahre – vom Gesichtspunkt der Entwicklung der stilbildenden Tendenzen in der modernen Kunst – zu einer sehr radikalen Wendung: die realistische Abbildung des Details gewann wieder an Bedeutung. Das realistische Gestalten der Wirklichkeit, der sozialen und politischen Beziehungen zwischen Einzelwesen und Gesellschaft, der psychologischen Motivationen im Denken und Benehmen eines modernen Menschen, der Zivilisationsveränderungen und der zu technischer Entwicklung sich beziehenden Veränderungen und derer Folgen etc.; dieses Interesse für die konkrete Sachlichkeit, die vor allem den rationellen Bestandteil des Bewußtseins des Wahrnehmers beeinflusste, ist eines der bestimmenden Merkmale der weiteren Entwicklung moderner Kunst (Existenzialismus, Neorealismus, Alltagspoesie, politisches Theater, dokumentarisches Theater, sozialistischer Realismus usw.) In der Imagination wurde ein Schein der Authentizität, und ein reales, die Wirklichkeit nachahmendes und glaubwürdiges Erlebnis betont. In dieser historischen Situation hat sich der sozialistische Realismus auch in unserem Kontext auf eine entscheidende Weise durchgesetzt, wie eine spezifische Methode der künstlich-ideologischen Abbildung der Wirklichkeit.

Das Theater – ähnlich wie alle sonstigen Bestandteile des gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens – machte in diesem Zeitraum einen bedeutenden Reformprozess durch. Die Reform betraf vor allem die Organisations- und Institutionsseite; im Einklang mit allgemeinen Tendenzen der Sozialisation und der Zentralisation wurden schon im Sommer 1945 durch die Ministerialerlässe alle Theaterkonzessionen und Produktionslizenzen aufgehoben, die Verwaltung der Theater wurde von dieser Zeit den Betriebsgewerkschaftsleitungen übergeben, nur juristische Personen konnten Theatergründer werden (Länder, Nationalausschüsse, Betriebe, Genossenschaften von schöpferischen Arbeitern und von Theaterbesuchern, Gewerkschaftsorganisationen usw.) Das leitende Zentralorgan war der sog. Theaterrat – eine kulturpolitische Körperschaft für

Fragen des Theaters beim Ministerium für Schulwesen und Kultur (bis zu den ersten Wahlen im Mai 1946 durch den kommunistischen Minister Z. Nejedlý, dann durch den Vertreter der National-sozialistischen Partei J. Stránský geleitet). So wurde das Theater zu einem der Mittel des sich verschärfenden politischen Kampfes und – mit der Zeit immer deutlicher – ein Mittel der parteilichen (vor allem der kommunistischen) Propaganda.

Die Studie folgt weiter ausführlicher der allmählichen Entwicklung vom Programm des sozialistischen Realismus im tschechischen Drama an konkreten Beispielen aus den angegebenen historischen Quellen dieses Zeitraums. Im zweiten Teil der Studie werden dann ausgewählte dramatische Werke von diesem historischen Typ des Dramas näher charakterisiert (M. Stehlík, E. F. Burian, Z. Bláha, T. Svatopluk, J. Klíma).

Přeložila Mgr. Leona Bubeníková