

OTÁZKY

DIVADLA A FILMU

ŘÍDÍ JINDŘICH HONZL

SBORNÍK ÚVAH A ČASOVÝCH STATÍ

ROČNÍK IV. 1948-49.

NAKLADATELSTVÍ OTTO GIRGAL A UMĚNÍ

LIDU, PRAHA



MASARYKOVA UNIVERZITA
Filozofická fakulta
Knihovna KDS
Arna Nováka 1
602 00 BRNO

K dramaturgii.

(Referát na teplické konferenci DDR a DPK 18. a 199. VI. 1949.)

Mám několik poznámek k tomu, jak se v předložených repertoirech obráží přehodnocení kulturního dědictví v dramaturgii. Dr. Kopecký ukázal při zhodnocení minulé sezóny linii, kterou pokládáme za správnou. Já bych chtěl ukázat na případy, kterých se soudr. Kopecký nedotkl, abych ukázal na těch repertoirech, že jejich linie není správná. Volím tři případy, které, myslím, jsou po mnoha stránkách typické a, řekl bych, klíčové pro naši dnešní divadelnickou situaci.

Několik divadel zařadilo do repertoiru Aristofana, ve třech případech je v plánovaných repertoirech jeho Lysistrata. Aristofanes byl autor nejmistrnějších, ostře aktuálních politických komedií a může nám ovšem svým úzkým vztahem k žhavé současnosti své doby být vzorem, jak to už říká Karel Marx, když mluví o Aischylovi jako o otci tragedie a Aristofanovi jako o otci komedie — básnicích po výtce politických. Ale političnost klasika sama o sobě nestačí. Musíme se ptát, jak je klasik politický a jakého druhu byla političnost Aristofanova v jeho době: stál-li v třídních zápasech své doby svým uměním na straně pokroku, nebo stál-li na jiné straně, v táboře reakce. A zde je zapotřebí otevřeně říci: Aischylos byl autor politický, Aristofanes byl také autor politický, Aischylos byl však básník pokrokový a Aristofanes byl reakcionář v politickém dění klasických Athén. Aristofanes je typický laudator temporis acti, chvalořečník minulého času. Kritizuje athénskou demokracii — ale jak ji kritizuje? Kritizuje ji v době peloponésské války, kdy byla tato klasická antická demokracie vydána četným nárazům a procházela krisemi, a hledá její záporné stránky tam, kde ústava jeho doby dávala více rozhodování a více svobody širším vrstvám lidu než ústava starých časů. Aristofanes vychvaluje starší dobu Athén, kdy politická práva a moc byla třídně výlučnější, kdy byla omezena v rozhodujících momentech státního života na užší okruh vyšších společenských tříd. A zatracuje své současné Athény právě proto, že byly demokratičtější než staré Athény. Tento duch postupuje celým Aristofanovým dílem, jak je nám dochováno, do všech

důsledků, až do detailních narážek a vtipů. V tom právě je Aristofanes protikladem Aischylovi, duchu revolučnímu, který bojoval svým dílem za pokrok Athén své doby. Proto se musíme v přehodnocování antiky opírat o programového ducha Aischylovy političnosti, ne o Aristofana.

Pokud jde konkrétně o Lysistratu: Pravda, Aristofanes tu vyjadřuje uprostřed nekonečné peloponésské války touhu po míru. Taková touha je nám dnes ovšem nad jiné blízká. Ale Aristofanes staví věc tak — námět a hru znáte — že stačí, aby se ženy shodly a nepustily k sobě muže, sexuálně vyhladovělí muži přestanou válčit a tak je ženy donutí k ukončení války. To je sice působivý komediantský vtip, ale tím se zřetel obecněstvá odvádí od dějinné hospodářsky podmíněné zákonitosti, na které ve skutečnosti závisí vznik války, její konec i zachování míru. Aristofanes prostě převádí tuto otázku na rudimentární, pudovou otázku rodinné postele.

Taková dramaturgie některých divadel je tedy protimarkxistickým matením hlav a matením pojmů.

A co více: Tendence hry, Aristofanův pacifismus stůj co stůj, je velmi přesně vyjádřen i v titulu hry samé — ve jménu hlavní hrdinky. Co to znamená Lysistratě? Česky to znamená ženu, která rozkládá armádu. To je doslovný překlad tohoto řeckého jména. Lysistrata byla v politickém dění Athén projevem defetistického programu — za tehdejší konkrétní dějinné situace. A ten zásadní defetismus z ní nedostanete. To snad stačí jako poukaz že uvedení této hry je sotva slučitelné s ideologickou prací divadla v duchu dnešní branné politiky státu.

A ještě jeden příznačný detail, pokud jde o českou versi Lysistraty. Ve scéně, kdy po uzavření míru přichází do Athén delegace dříve soupeřské Sparty — to je v poslední třetině komedie — napodobují někteří upravovatelé rozdíl klasické athénské attičtiny a spartské dórštiny tím, že používají slovenštiny v promluvách lakedaimonského poselstva. Pro Aristofana je přirozené, že Sparťané mluví svým rodným nářečím. Pro athénského diváka to znamená, že tyto osoby mluví jazykem nepřátel, dlouholetých nepřátel klasických Athén. Jazyková stránka hry, použití dórštiny, tu tedy mělo velmi konkrétní politický obsah. Když to převedeme na použití slovenštiny v české versi, myslím, že tohle není takový poměr k jazykovému materiálu, jak odpovídá dnešnímu poměru obou našich národů.

Za druhé v některých plánovaných repertoirech dochází k renesanci ibsenovské dramaturgie: Opory společnosti, Nepřítel lidu, Stavitel Solness. Ibsen byl vyhraněně politický autor, v dějinách světového dramatu jeden z nejvýznamnějších představitelů buržoasní éry. Je kritik buržoasní společnosti v době

jejiho, jasně už se projevujícího rozkladu. Ale z jakých posic Ibsen buržoasní společnost kritizuje? Z normálních a dost často i jen moralistických, z názorové platformy strohého skandinávského protestantismu, ne ze společensky-revolučních hledisek. Třídní chápání problémů, poznání třídních protikladů, to jest podstata věci — ta mu byla vzdálena. Pokrokovost autora poznáme — jak ukázal Engels na Balzacovi — podle toho, dovedl-li v dnešku rozpoznat zárodky zítřka, dovedl-li již ve své době vidět člověka budoucnosti. To se Ibsenovi v celé jeho dramatické éře povedlo jen jednou a to ještě dosti mlhavě a problematicky v Oporách společnosti, v epizodě ne sice dělníka, nýbrž dílenského mistra, který tam vystupuje jako jedna z postav — a to ještě ne nejvýznačnější v plánu hry — stojících proti konsulu Bernickovi.

To nám snad mohlo jakž takž stačit při inscenaci Ibsena v protektorátě, kdy byly uváděny Opyry společnosti. Tehdy situace vypadala tak, že každý náznak si dovedlo obecenstvo vyložit po svém a zmnohonásobit, a každý náznak plnil určitou pokrokovou společenskou funkci. Tehdy nám Opyry společnosti stačit mohly, ale dnes — myslím — již stačit nemohou.

V ostatních dramatech hledá Ibsen v odporu proti rozložené měšťácké společnosti východisko v stejně měšťáckém individualismu, ve kterém sklouzává otevřeně po bok ideového praotce německého fašismu, Friedricha Nietzscheho, a dostává se v pozdní symbolistické periodě své tvorby v tomto duchu až k mysticismu.*)

Příkladem takové posymbolističtělé Uebermenschenteorie s omáčkou pesimismu a životní resignace je právě Stavitel Solness, který v repertoirech byl uveden. Příkladem ibsenovské společenské kritiky, vyznívající programatickou asociálností a protisociálností Stockmannova boje proti „kompaktní majoritě“, jak on říká, je právě Nepřítel lidu, s kterým jsme se setkali v těchto repertoirech. Tak chybně je v tom dramatu postaven problém už od začátku, tak chybně je rozvíjen celým průběhem hry až k závěrečné scéně Dr Stockmanna, monologu, kde Stockmann — a Ibsen sám — říká svou životní i politickou devisu: Nejsilnější je ten, kdo je sám. Tedy úplný protiklad našeho názoru na společenské dění a pozitivní postavení v něm.**)

*) Pro podrobné rozbory té věci odkazují naše divadelníky k dílu Franze Mehringa, do druhého svazku jeho sborníku Zur Literaturgeschichte der Gegenwart: von Hebbel bis Gorkij. Tam je v několika souhrnných i monografických státech podrobeno bystrému socialistickému rozboru Ibsenovo dílo — m. j. právě i Stavitel Solness.

***) O Stockmannovi viz v Leninově knize „Krok vpřed dva kroky vzad“ obsáhlý citát z K. Kautského o intelektuálistině.

V repertoirech se dále objevilo Dykovo Zmoudření Dona Quijota. Cervantésův Quijot je zajisté pokrokové a realistické dílo. Zachycuje rozklad feudalismu a konfrontuje jej se společností, vyrůstající na nových ekonomických podmínkách řemeslné výroby a peněžního hospodářství. Zemánek Alonso Quijano, který chce mermomocí udělat ze sebe šlechtice klasicky vyhraněného feudálního typu z dob dávno minulých, je ostrým portrétem člověka, který se opozdil za vývojem doby, nepochopil jej a chtěl by jej vrátit zpět. V okamžiku, kdy prohlédne svůj omyl, to jest, kdy si uvědomí společenskou skutečnost, kdy na něho dolehne celou svou tíhou fakt, že tato zákonitě podmíněná skutečnost je nezměnitelná — v tom okamžiku vidí Alonso Quijano, že v proudu dějin se už nikdy nemůže stát Donem Quijotem. A v tom okamžiku umírá. Musí umřít, poněvadž v něm neumírá jedinec, popletený vesnický zemánek a blázen čistého srdce, v něm umírá společenská třída a společenský systém, překonaný v hospodářství již v době, kdy jako státní systém byl ještě u moci — ve formě barokního absolutismu, do určité míry protikladného starému románskému feudalismu lenních pánů. Taková je revoluce Dona Quijota. A teď — co z toho udělal Dyk? Idealistický spor mezi snem a skutečností, mezi bláznovskou velikostí a rozumnou všedností, abych to interpretoval asi tak v Dykově smyslu. Čili tam, kde Cervantes revolučně bojuje za skutečnost v jejím hlubším smyslu a historickém dosahu, tam Dyk reakčně utíká od reality do idealistické neskutečnosti.

*

V Bratislavě jsme si určili klíč pro poměr typů her, uváděných na repertoír. Ale plán není splněn — myslím — tím, že divadla zachovají klíč jen při sestavování svých premiér. Program bude splněn tehdy, až divadla svou prací i svou součinností s návštěvnictvem, s návštěvnickou organizací a tak dále dosáhnou jedné věci:

Aby největší návštěvnost vykazovaly hořejší hry toho žebříčku, původní novinky a domácí klasické, v poměru k dolejším členům toho žebříčku, západní produkci. Tedy aby byl rozdělen nejenom počet premiér podle klíče z Bratislavy, ale aby i počet repris vyjadřoval skutečný společenský obrat repertoíru. To totiž teprve znamená reálné splnění plánu. Naproti tomu by se totiž mohlo stát, že počet repris a počet návštěvníků na jednotlivých reprisách ve skutečnosti celou správnou dramaturgickou, to jest ideologickou koncepci postaví vzhůru nohama.

Uvádím záměrně přehnaný případ, aby to lépe vyniklo: Když totiž jedna západnická hra bude mít 60 repris a 4 původní hry udělají po pěti reprisách, tak je bratislavské pořadí důležitosti repertoírních úkolů sice formálně za-

chováno, ale náš záměr je zvrácen ve svůj opak. Navrhuji proto, aby DÚ soustřeďovala měsíc od měsíce, nebo kvartálně, nebo i ve větším časovém období u jednotlivých her údaje o počtu repris a o návštěvnosti, to jest, na kolik procent bylo při které reprise divadlo obsazeno. Tím získáme index, nakolik splňuje ideový plán naše divadlo nejen formálně, ale fakticky. Ukáží se nám všechny rozdíly mezi repertoirem, plánovaným v rozvržení premiér, a reálnými výsledky, to jest návštěvností, splněním společenské funkce. To znamená, že se nám ukáže, kde věc neklape. Tím budeme mít příležitost zabývat se konkrétními důvody, proč to neklape. A tím možnost, abychom pak usměrnili taktiku své uvědomovací kulturní divadelní práce takovým způsobem, abychom co nejdříve dosáhli reálné, to jest v obecněstvu, plánovaného výsledku.

*

Chtěl bych poukázat i pro zpěvoherní oblast na důležitost dramaturgického úkolu, který byl narýsován v Bratislavě, totiž především na úkol, postavit na první místo původní tvorbu se současnou tematikou a původní s historickou tematikou — a pak přes klasiku sestupně v pořadí důležitosti až k západní tvorbě. Jak to znáte, jak to bylo provedeno v činohře a jak se to dosud neprojevovalo markantně v operě. Víte, že se tvrdí, že ideové zaměření divadla řídí činoherní repertoír. Myslím, že to není historicky správné, protože v určitém období ideové zaměření našeho divadla určovaly Smetanovy opery více než soudobé činohry. Opera a činohra se musí sobě navzájem v ideové závažnosti vyrovnat. Musíme se dnes snažit, abychom dospěli také k tomuto cíli.

Pokud jde o jednotlivé body bratislavského žebříčku: Myslím, že v současné operní produkci, pokud jde o současnou tematiku na divadle, jsme pozadu. Naproti tomu silnější jsme, ačkoliv i to tvoří malé procento repertoírních oper, tam, kde je tematika historická. Myslím, že se ten stav musíme snažit korigovat. Opera se musí vyrovnat se současnou tematikou. To jest základní problém opery, jako to byl problém činohry. V čem tkví tento problém? Je to v podstatě problém operního — a konečně i operetního divadelního výrazu. Ten je do jisté míry stylisován a tak mezi touto stylisovaností a realitou současného života, t. j. mezi námětem a jeho zpracováním vzniká rozpor. Viděli jsme, že opereta, když jí došla tematika offenbachovské antiky, utíkala k námětům jako byly plesy v operách, exotická prostředí atd. Protože zde byla současnost, ale v maškarní formě, tedy stylisovaná, stylisovanost divadelního výrazu blízká. Autoři libret — a problém současné zpěvohry je problémem spisovatelů, problém libret — vidí určité

nebezpečí v konfrontaci svého stylisovaného jevištního výrazu s reálnou, každodenní skutečností svého běžného života. Proto se bojí k těmto tematům sáhnout. Myslím, že musíme překonávat právě tyto obtíže: musíme žádat od českých spisovatelů, aby především řešili problém libreta se současným námětem. Dával bych to jako námět pro konferenci dramatiků, protože i operní libreto je určitá forma dramatu. To znamená, že se musíme zároveň vyrovnat s problémem výrazu, který je v operním útvaru stylisován tím, že herec nemluví, ale zpívá. To znamená vyřešit rozpor mezi stylisací, která není důsledkem nějakého formalismu, nýbrž závislá na určitém uměleckém druhu a jeho specifickém výrazu, a mezi tematem, které je současné a na výsost reálné. Myslím, že to bude i významná příležitost k tomu, abychom překorigovali některé chybné výklady o socialistickém realismu, jak se u nás tradují, pokud jde o divadelní práci — a jak se tradovaly zvláště před Ochlopkovým zájezdem.

Pokud jde o domácí klasiku, programem smetanovského, fibichovského i dvořákovského repertoíru, myslím, úkol splněn byl. Ale je splněn úkol ve světové klasice? Záleží nám přirozeně na tomto repertoíru. Ale měli bychom zde zdůraznit linii těch oper, které mají revolučního ducha. Uvádím zde například revolučního, byť i individualistického Beethovena a jeho Fidelity, proti linii, která je dána na př. Carmen. Jsem přesvědčen o tom, že najdeme dost oper, které jsou kladnými hodnotami s hlediska našich dramaturgických záměrů. Ale zároveň myslím, že problém světové operní klasiky je i režijní problém: Naše opera potřebuje k plnému přehodnocení svého kulturního dědictví takové zásadní režisérské ideové přeměny základních děl, jakou jsme v případě Honzlovy inscenace viděli v činohře u Maryši.

Zde bych se chtěl zastavit aspoň stručně u dvou problémů. V repertoírech našich divadel se setkáváme se dvěma operami: Pucciniho Bohemou a Gounodovým Faustem a Markétou. Mám dojem, že pravděpodobně ti soudruzi, kteří je zařazovali na repertoír, si myslí, že toto je kladné plnění úkolu: přehodnotit klasický operní repertoír. Myslím, že musíme takovou linii zásadně zamítnout, a to právě z důvodů tematických.

Co je vlastně Pucciniho Bohema? Ponechám stranou otázku, že u Pucciniho jako skladatele kdysi klasicky slavná italská kantiléna degenerovala do přímého sousedství šlágrů, až se Puccini ve svých komposicích stal přímo operetním tvůrcem flašinetových příznávek doprovodu atd. To ať si vyřeší muzikanti. Ale tady jde především o námět té Bohemy. Co to je? To je glorifikace secesní bohemy, elementů vytržiděných na okraj života, které z toho vytržidění dělají heroismus. Aplikujme si to na naši konkrétní uměleckou

situaci: Bohema ukazuje umělce jako určitý společenský zjev, jako určitého společenského tvora. Ukazuje ho jako člověka mimo společnost, mimo ostatní lidi, mimo pracující — a to je v přímém rozporu s tím, jak my, umělci, jsme všichni jednotně se všemi pracujícími šli do revolučního odborového hnutí ve svém programu v roce 1946.

To znamená, že touto Pucciniho operou divákům ukazujeme postavení umělce ve společnosti v reakčním a naprosto opačném smyslu než jaké skutečně dnes u nás jest a jaké je chceme mít. Právě proto se musíme velmi přesně distancovat od všech těch kašlavých Mimi atd., jak to máme právě v Bohemě.

Za druhé Gounodův Faust a Markéta. Myslím, že i tato opera je typickým případem, který je nám dnes při nejmenším cizí. Na doklad toho, v čem je právě Gounodův Faust a Markéta reakční, bych srovnal tuto operu s její předlohou, totiž s Goethovým Faustem. V čem je podstata Goethova Fausta? Faust je dílo pana Hofratha von Goethe, opřené o Volksbuch i o individualistického Fausta Marlowova — anticipací Wille zur Macht. My v určitých částech tohoto díla nemůžeme s Goethem souhlasit a musíme se od něho distancovat v jeho způsobu myšlení i vyjadřování. Ale v Goethově Faustu jsou i významné progresivní prvky: Faust, který si chce osvojit moc — a to je převzato z Marlowova zpracování a v souvislosti s faustovskými základy německé nadčlověčské koncepce — upíše se ďáblu. Ale na konci života Faustův nadčlověčský běh světem končí tím, že jde Faust stavět hráze, aby získal zemi pro lidi: Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen — a právě pro tohle nacisté zakázali druhý díl Fausta pro české střední školy. Zde dochází Faust k chápání života jako ustavičného boje za svobodu: Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muss. A zde, v posledních scénách s Lemury a v závěrečném (s divadelního hlediska ovšem zoufale nedramatickém) oratoriu vrcholí pokroková myšlenková linie Fausta: Hlavním ideovým i dramatickým momentem „Fausta“ je Faustova smlouva s ďáblem a v té podmínka, kdy Faust propadá peklu: ve chvíli, kdy mu Mefistofelovy služby přinesou uspokojení. To je základní rámec, myšlenková a dramatická osnova hry, vyplněná dál až těsně k závěru řadou episod, stále organicky obměňujících základní thema. Teprve v závěrečných scénách budování nové země vystupuje zas naplno hlavní myšlenková linie do popředí. V jakém smyslu? Faust zapomene na svůj *individuální* program a jde za *společenským programem*, za tou novou zemí, a když už Faustovi vyvstane před očima naplnění jeho velkého snu, říká ďáblu ona slova, která nesmí nikdy vyslovit, nechce-li být zatracen:

Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
nicht in Äonen untergehn. —
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.*)

Faust se nakonec prohrší službou kolektivu. Proto je zachráněn, ač podle smlouvy propadl ďáblu. Závěrečné spasení Fausta, takto motivované, je ideologicky tím významnější, že právě v něm se odchýlil Goethe nejnápadněji od děje všech ostatních faustiád, jež končí Faustovým pádem.

A jak postupoval Gounod — respektive jeho libretista? Ne, aby vytáhl myšlenkově podstatné a pokrokové partie z Fausta. Vzal z této filosofické básně, která ovšem má své reakční i pokrokové části, milostnou historii, kterou okleštil a doslova vykleštil o to myšlenkově podstatné, co je obsaženo ve velikém Goethově dramatu.

Libretista Gounodův i Gounod sám okleštili Fausta a proměnili ho v dojemnou milostnou historii za doprovodu velmi efektních kostýmů a velmi efektních dekorací. Tak vzniklo narkotikum, dílo, které dává libivé sacharínové melodie, ale nedává hutný obsah. Právě libretistův postup v poměru k originálu to ukazuje nejlépe.

*

Dramatickému odboru DDR se dnes zřízením dramaturgické kanceláře v rámci Divadelní ústředny uvolní ruce, aby se mohl věnovat své skutečné a pravé funkci: plánování dramaturgie a iniciativní činnosti.

Abych použil pro osvětlení konkrétních příkladů z minulé činnosti dramaturgického odboru: Správnou plánovací a iniciativní dramaturgickou činnost jsme dělali, když jsme navrhli DDR pořadí důležitosti repertoárních úkolů, když jsme dělali zásadní opatření v oblasti hry se zpěvy nebo v dramaturgii dětského divadla. Zaměňovali jsme svou funkci s jinými funkcemi, když jsme se utápěli v lektorských pracích a takové repertoární politice, která se projevuje jen v rozdělení her mezi jednotlivá divadla. Nyní jde o to, stanovit aspoň ad demonstrandum, jaké tu jsou dnes další úkoly zásadního rázu.

První místo v pořadí důležitosti má stále původní produkce. Akutním

*) Diskusní projev na teplické konferenci byl improvizován — a citáty proto uváděny po paměti. Čtenáře odkazuji k právě nově vydanému českému Fischerovu překladu Fausta. Citované verše jsou z posledního Faustova monologu před smrtí v pátém aktu druhého dílu.

rámčovým úkolem je péče o operní libreto. Prosim, nepodceňujte to jako vedlejší problém: Říká se dnes někdy, že v současné produkci jednotlivých umění hudba pokulhává. A dělá se, jako by to byla vina skladatelů. Myslím však, že je to jejich vina jen z menšího procenta. Jaká je dnes situace v hudbě? Probíhá tu velký přesun, nepřesně řečeno přesun od symfonické, ryze orchestrální hudby k vokálním útvarům. Ale to už samo o sobě říká, že skladatelé jsou ve své tvůrčí činnosti vázáni na literární, v divadle na dramatickou produkci: vždyť co je i operní libreto jiného, než drama svého druhu? S poměry v textařské a libretistické oblasti však nemůžeme být zatím ani zdaleka spokojeni, zvláště pokud jde o kvalitu.

Za druhé je tu velký perspektivní úkol, plánování původní dramatické tvorby. Že se umění řídí určitými zákony a že může být s tohoto hlediska studováno stejně jako oblast přírodních a historických věd, to věděl již Aristoteles. I vývoj umění má svou zákonitost a znalost této zákonitosti znamená, že můžeme rozpoznat historicky nutný směr příštího vývoje, že můžeme předvídat jeho nejbližší fáze, že můžeme napomáhat těm tendencím, které směřují správně k vývojově nutnému cíli a ubránit se těm, které svádějí umění se správné cesty.

Nechci vyrábět suchou cestou nějakou normativní estetiku dramatu, aby chom pak aprioristicky přisekávali živé umění na takové Prokrustovo lože. Ale když tu reálně je dána možnost — aniž bychom překračovali přístupnou mez a dělali ze sebe kulturní Madame des Thèbes — ulehčit vývoji cestu a umělcům práci, jsme povinni se o to aspoň pokusit. Že ta možnost reálná je, prokázalo poslední pololetí. V Bratislavě jsme autorům i divadlům dali dramaturgickou devisu: Nestačí jen současné thema, nestačí jen současný příběh, který je ve svých nejobecnějších stránkách typický pro dnešní dobu. Je třeba obrátit se především k *člověku*, k typickým lidem dneška, k typicky dnešním vztahům mezi lidmi a hledat v nich především ty prvky, které předjímají budoucnost. Z těchto elementů musíme vycházet a z nich vyvíjet zápletku a děj, ne napřed udělat fabuli a pak si do ní ex post dosazovat dramatis personae, aby nám to odfigurovaly. Tento požadavek jsme vytýčili theoreticky, aniž jsme pro něj toho času měli v hotových hrách oporu a vzor. Vyšli jsme z toho stupně vývoje, k němuž zatím naše drama dospělo, a pro stanovení nejbližšího úkolu jsme aplikovali na danou konkrétní skutečnost znalosti o zákonitém vývoji umění, jak se nám jeví na vývoji dřívějších epoch dramatu.

Ukázalo se, že náš postup byl správný: Čtvrt roku nato přišla Káňova „Parta brusiče Karhana“, která první splnila bratislavský zásadní požadavek

v určité — a to vývojově nejnižší — poloze. Je tedy čas vytýčit další úkol.

Ministr Kopecký upozornil na IX. sjezdu strany na dva extrémny, na dvě nebezpečí, která ohrožují naši pokrokovou kulturní tvorbu: nebezpečí formalismu a nebezpečí bezforemnosti. S prvním se v dramaturgii vyrovnáváme — a lze říci, že vcelku úspěšně — od té doby, co jsme položili důraz na ideovost a na současnou tematiku. Od uvedení „Hodí se žít“, přibližně do „Ohnivě hranice“ hra, která v zásadě splňovala tyto dva požadavky, měla devadesátiprocentní pravděpodobnost, že bude provedena a kladně přijata, i když tu byla leckdy oceňována spíše autorova snaha než výsledek, jehož se mu skutečně podařilo dosáhnout. To bylo tehdy správné a odpovídalo to tehdejší vývojové situaci českého dramatu. Drama potřebovalo nová themata, odvaha k současnému thematicu byla již sama o sobě tvůrčí čin, rovněž tak zdůrazněná ideovost. Za druhé dramaturgie potřebovala příliv nových tvůrčích sil a divadlo si po předcházející dlouhé době nesprávné politiky některých dramaturgů v poměru k domácím autorům musilo opět získat u spisovatelů (jak starých, tak především začátečníků) důvěru dobrou vůli a pozitivním postojem k nim. Tento úkol byl splněn a je dále rozvíjen.

Během doby se však počalo ukazovat druhé nebezpečí, nebezpečí bezforemnosti. Leckdy totiž — krom obratných režisérských a hereckých retuší a doplňků v interpretaci textu — pracovalo za autora thema, divák si ze své znalosti skutečnosti promítal do hry i to, co v ní ani zdaleka nebylo, a to v něm pak spoluvytvářelo celkový dojem z představení.

A zde, příznějme si, jsme ve snaze prospět nástupu nové tvorby prováděli trochu theoretické ekvilibristiky s thesí o neoddělitelné jednotě obsahu a formy: Nová skutečnost podmiňuje vznik nového umění a nový obsah, odraz nové skutečnosti, si určuje svou formu sám ze sebe, nač se tedy starat o to, jestli autor jevištně zvládl v tom či onom látku nedokonale! To bylo správné potud, pokud hrozilo novému dramatu nebezpečí, že podlehne svodům rutinerských efektů, které tu nashromáždila buržoasní dramaturgie, a že pro ně zapomene nové drama na to nejdůležitější, na ideu a thema. Ale tneso o obsahu, určujícím si svou formu, se stane nebezpečím, kdyby byla zvlgarisována v zástěrku autorské pohodlnosti a nedostatku umění.

Nepřesné vyjádření, to jest zdánlivě vnější, formální stránka věci, je totiž jen důsledkem a odrazem nepřesného myšlení, to jest obsahové, ideové a thematické stránky věci. Připomeňme si v této souvislosti, že i sovětská věda již začíná poukazovat na nebezpečí neúplného, mechanického a zvlgarisovaného vykládání v podstatě správné theorie o umění jako odrazu skutečnosti (srovnej Mejlachův diskusní článek v č. 3. Slova a slovesnosti.) To

však není jen abstraktní teoretická otázka, nýbrž aktuální problém naší dramaturgické praxe: souběžně probíhá v SSSR boj o mistrovství umělecké tvorby.

A kromě toho je třeba dělat rozdíl mezi dramatem, hotovým a dotvořeným uměleckým dílem — a náběhem k němu, skizzou, přípravnou snůškou syrového materiálu, jehož utříděním a ztvárněním teprve drama vznikne. Leckterá hra nebo scéna minulého repertoaru patřila právě k této druhé kategorii. A bratislavským úkolem českému dramatu jsme skoncovali s těmito ranými učňovskými léty nového českého dramatu.

Jaký další úkol je na řadě teď, když byl první splněn? Řekli jsme, že „Parta brusiče Karhana“ splnila náš požadavek po ideovém a uměleckém prohloubení nového dramatu a zvýšení jeho úrovně v určité, a to vývojově nejnižší poloze. Káňa obrátil svůj zřetel správně především k dnešnímu člověku a k dnešním vztahům mezi lidmi a vytvořil ve značném procentu rolí své hry našemu jevišti skutečně *živé lidi* — v situacích, akci, jazykovém výrazu. V tom je jeho přínos a velký krok kupředu. Vytvořil je v úrovni *figurek* a v tom je omezení tohoto přínosu. Další úkol, který dnes stojí před českým dramatem, zní: postoupit od *figurek* k *postavám*. Zachytit typus dnešního člověka jako velkou dramatickou postavu, ztělesňující ideje své doby a společnosti. Tím ovšem nemyslím obnovování nadčlověčských křečí ve stylu nebožtíka Zavřela, nýbrž postavy, v jejichž tvorbě nám může být vzorem na příklad Gorkij. Abychom si věc osvětlili na konkrétním případě:

Thematem Káňovy „hry z první pětiletky“ s lokalizací do ČKD je obecně zvýšení produktivity průmyslové výroby a speciálně, v tomto rámci, srážka mezi mladými a starými v názoru na tento program a změnu pracovní morálky a v uskutečnění toho programu. Situace a vztahy, které nám Káňa předvádí, jsou typické, rovněž tak jsou typické charaktery hry, na příklad starý Karhan, mladý Karhan, Fikejs — abychom jmenovali aspoň ty hlavní.

Jaké rysy nám u nich Káňa ukazuje? U starého Karhana lásku k továrně a práci, až „zažranost“ do nich, zkušenost, dělnickou hrdost odborníka, kladný postoj k novým poměrům a jako ryze osobní charakteristiku paličatost a trochu cholerický temperament. U mladého Karhana elán, inteligenci, houževnatost, organizační schopnosti a vynalézavost. U Fikejse, dramaticky nejbohatšího charakteru, nedůvěřivost, rejpalství, despekt starého praktikusa k zelenáčům, podšitost a hezkou porci revnivosti, ale i cit solidarity — „netrhat partu“. Jaké jsou situace, v nichž se tyto charaktery střetávají a rozvíjejí? Rozpor mezi ustáleným pořádkem domova a továrnou, pro který

Karhanové domov zanedbávají. Rozpor mezi zvýšením výrobnosti a obavami starých dělníků, že se využitím svých schopností ve prospěch pětiletky zas napálí jako za kapitalismu. Prestižní boj mezi starými praktikusy a uvědomělým elánem mladých. (Vypočítávám hlavní momenty — bez nároku na naprostou úplnost výčtu.)

Podívejme se nyní, co tu naopak chybí z dnešní skutečnosti, neoddělitelně spjaté s událostmi „Party brusiče Karhana“ (jako je ostatně nedělitelná vždycky a každá skutečnost):

Hlavní motiv hry, zvýšení produktivity a rozpor v nazírání na ně, je tu dán téměř sám o sobě. Není tu demonstrováno, že zvýšení výkonu zásadně znamená zvýšení mzdy, to jest zvýšení existenční úrovně. Nevidíme, jakou konkrétní možnost k zvýšení životní úrovně za tu mzdu dávají dělníkovi již dnešní poměry — tedy není tu předvedeno, jak se již začínají naplňovat socialistické zásady v životní praxi. Za druhé Káňa potlačuje — s výjimkou malého náznaku v jedné scéně — erotický motiv. Odsunutí erotického motivu s někdejšího dominantního postavení je správné, a i tak radikální potlačení, jak to vidíme u Káni, je jen pochopitelná reakce na dřívější dramaturgii. Tím se však zároveň stává, že by na příklad u většiny mladých episod bylo možno bez jakékoliv újmy zaměnit pohlaví osob. Vidíme hochy a děvčata vedle sebe, nevidíme však, jak se uprostřed této dnešní skutečnosti utvářejí vztahy mezi nimi — a v tom je i jedna z příčin, proč vycházejí Káňovi staré charaktery lépe než mladé, jak bylo poznamenáno už při premiéře. Za třetí vidíme, že na příklad starý Karhan obětuje všechno své soukromé žití fabrice. Dovidáme se však jen velmi málo, jaké to soukromí má, jaké své staré osobní životní hodnoty (krom obligátní hospody) Karhan obětuje novým životním hodnotám a jaký konflikt tím v něm nastává (příznačná podrobnost: Karhanovic kuchyně má v obou domáckých scénách ilustrativní, ne dramatickou funkci). Totéž platí ještě více o Fikejsovi a ostatních.

Káňa vidí a obraží člověka ve výrobě, člověka dílenského, pod zorným úhlem dílny se dívá i do Karhanovic domácnosti a skutečnosti mimo dílenskou oblast nechává stranou. Osobám „Party brusiče Karhana“ chybí záliby a vášně kromě dominantní záliby a vášně, jejich poměru k práci. A zde jsme u podstaty věci: Dokud autor zůstane u tohoto zúženého pohledu, nemohou jeho charaktery překročit formát *figurek*, protože prostě není dána možnost rozvinout je do větší životní šířky. V okamžiku, kdy autor zachytí vedle hlavní skutečnosti, již má na zřeteli, i ostatní skutečnosti, jež jsou v typickém vztahu k ní, a správný poměr mezi nimi — v tom okamžiku se

z figurek stávají postavy. A čím širší a bohatší je takové komplexní zobrazení skutečnosti, tím životnější a větší je dramatická postava. Velikost klasických dramatických postav od Gorkého až po Shakespeara a Molièra je právě v tom, že dramatik názorně před očima diváků proměnil ve skutek slavnou Demokritovu větu o člověku — malém vesmíru.

To jediné, při všech kladech a přínosu, Káňovi ještě chybělo, aby se jeho figurky staly postavami. Pro srovnání uvádím jinou známou hru současného repertoáru, Sofronovův „Moskevský charakter“ — jak zde dovedl autor ústřední thema, rovněž pětiletkové thema výroby, prohloubit a podtrhnout mnohostranným zobrazením životních konfliktů Potapova, Griněvy, Krivošejina, Kružkovové a ostatních.

Na doklad toho tvrzení bych se dovolal Bělinského, který již dokládal, že umělecké dílo je tím větší, čím více života a čím bohatší a plnější život nám ukazuje. Po právu budíž řečeno, že naše drama již začalo cítit potřebu takového komplexního vidění skutečnosti. Bublík a Fiala ve „Veliké tavbě“ (mám tu na mysli ostravskou verzi hry) uvádějí i soukromí Ing. Slivy, hlavního hrdiny hry, do vztahu k ústřednímu thematicu, k stavbě pece a konfliktům kolem ní. Dopustili se však v realizaci chyby: Ústřední thema je vzato ze života, ale poboční motiv převzali z hotové literární zásoby milostných trojúhelníků. Proto se tyto dějové linie navzájem ruší, místo aby se doplňovaly a násobily. Místo zmnožení a širšího zachycení života se autoři dočkají na jevišti proto spíše radikálních škrťů. Prohřešili se proti realismu ne svým záměrem, ale způsobem jeho uskutečnění.

A to nám právě ukazuje, jak těžký, ale právě proto čestný úkol má naše drama na dnešním vývojovém stupni před sebou. Má-li vytvořit onen velký současný typus, velkou současnou postavu, ať komickou nebo vážnou, musí se naučit zvládnout úkol nad jiné obtížný: Uskutečnit jednotu thematicu a základní dramatické linie a zachytit při zachování této jednoty co možná nejšíře mnohotvárnost živé skutečnosti. To, ovšem, není úkol jednoho nebo dvou dramatických pokusů, nýbrž dlouhodobý úkol neustálého zvyšování kvality v naší původní dramatické produkci.

Sledovat české drama na této cestě a napomáhat jeho rozvoji — to je jedna z důležitých funkcí dramaturgického odboru. To je zároveň primární povinnost českých divadel, jak ji formuloval soudr. Kouřil v článku „Ráznějším krokem“*) pro umělecké správy a dramaturgy: Iniciativně vyhledávat

*) Viz „Československou dramaturgii“ č. 13.

thematica a autory, tvořivě s nimi spolupracovat a být si vědomi toho, že za prohru autora zodpovídá divadlo.

Tento bod však potřebuje ještě doplnění: Nesmí být vykládán v tom smyslu, že se tím s autora snímá zodpovědnost za nedokonalou spisovatelskou práci. Divadelníci tu nejsou proto, aby svými jevištními zkušenostmi zatušovali při inscenaci v libovolné míře chyby textu — takovou praktikou bychom vývoji českého dramatu neprospěli, naopak, přivedli bychom je příliš záhy k spokojenosti se sebou samým a tím k stagnaci a úpadku. Zkušenosti divadelníků ať slouží k tomu, aby se autoři naučili dotvářet své ideje a thematica v duchu socialistického realismu v co nejhodnotnější dramatica pro české jeviště. Zodpovědnost za výhru nebo prohru představení není jen věcí bezprostřední práce na inscenaci, ale především věcí přípravy k inscenování o přijetí nebo nepřijetí hry k provedení: Dospěla již práce na textu do takového stadia, že lze zodpovědně přistoupit k nastudování? Nebylo by provedení danajským darem spisovatelů?

Dřív jsme dělali původní dramaturgii náborově, abychom dosáhli co největšího rozvoje nové tvorby. Dnes rozvoj nastal a můžeme více uplatňovat výběrová měřítka. O to máme situaci ulehčenu.

V souvislosti s problémem kvalitativního zvýšení českého dramatu a s problémem velké dramatické postavy je, myslím, na čase, vyrovnat se s častou otázkou naší umělecké, zvláště literární tvorby: s otázkou „malého českého člověka“. Svého času byl v našem umění vyhlášován a prováděn obrat k němu. To je správné, pokud se tím dává na srozuměnou, že hrdina, hodný umělcovy pozornosti, nemusí být zrovna admirál jihomořské eskadry, finanční či průmyslový magnát, filmový star, ministr koaliční vlády, Al Capone nebo jiný bandita; pokud se tím na rozdíl od buržoasních kulturních manýr manifestuje, že náš dnešní hrdina je normální člověk řádného společenského zařazení a řádného občanského zaměstnání, jaké čítá tisíce příslušníků. Ale program „malého českého člověka“ není správný, pokud si tím vedle jména národa vpisujeme do štítu zároveň i pojem malosti.

Kde jsou kořeny té české „malosti“? V systému, kdy vládli páni a obyčejný člověk neměl ani tu ústavní iluzi moci. V systému, kdy naše země napřed byly závislé na staré monarchii a pak republika byla div ne koloniálním přívěskem v politické sestavě světových velmocí. Kapitalismus měl svou hierarchii hodnot a socialismus má svou. V té socialistické je ovšem také malost a velikost, ale jiné než byly ty dřívější. A to, co je se socialistického hlediska malé, přece propagovat nebudem.

„Malý český člověk“, vnuk Kondelíkův, syn Vejvarův a s leckteré stránky i hrdina Karla Čapka mizí a kolem nás se začíná již rodit nový, velký český člověk. A k tomu, k vzorům musíme být obráceni, abychom splnili svůj úkol: spoluvytvářet uměním budoucnost. Zde si, myslím, teprv uvědomíme jeden nedostatek ve své kulturní tradici: že jsme nikdy plně neprožili klasickou renesancí — byť v mnohém až příliš individualistickou — s jejím rozmachem kultu člověka, života, krásy a svobody. Že nám ji nemohl nahradit Vrchlický, příliš literární a omezený v společenském dosahu své tvorby na úzkou vrstvu intelektuálů, a že nám ji tím méně mohli nahradit dekadenti Karáskova typu nebo Nietzscheovi odchovanci jako Machar a další, kteří si z ní vybrali především její společensky záporné stránky a tím nám skreslili její odkaz. To je mezera, kterou je třeba vyplnit.

A zde bych připomněl i jiráskovskou akci, která má s tímto našim „renesančním“ problémem hlubší souvislost, než bychom na první pohled byli ochotni připustit. Jaký jiný smysl má, než přivést národ k velkým dějinným tradicím minulosti, k dobám *rozmachu*? Jeden z anglických komentátorů prohlásil, že „tím Gottwald chce vychovat z dnešních Čechů národ novodobých Husitů“ — a ten pán rozuměl podstatě věci lépe, než zatím mnohý český kulturní pracovník. Jde nyní o to, pracovat v dramaturgii i při inscenacích v tomto smyslu. Ne předvádět události a postavy, které přetvářely a přetvářejí svět — ve stylu „malého českého člověka“ byvšího stříhu.

Potud původní nová tvorba. Druhým základním úkolem je přehodnocení kulturního dědictví. Zdělili jsme z minulosti celý komplex klasiky — domácí i světové. Ten tvoří součást našeho kulturního vědomí a tím i naší kulturní praxe. V tomto komplexu nejsou však jednotliví autoři a jednotlivé hry postaveni vedle sebe lineárně, v tomto komplexu jsou seřazeni podle určité hierarchie — a ta je dodnes ještě povětšinou dána buržoasním systémem hodnot. To znamená, že je tu akutní potřeba systematické probírky a přehodnocování. Začali jsme s ním — zásadně zatím jen v ojedinělých, byť klíčových případech — v domácí klasice: Tyl a Jirásek. Ale nepřekročili jsme ještě počáteční stadium práce.

A dále: V Bratislavě bylo stanoveno, že má světová tvorba tvořit přibližně čtvrtinu repertoaru. Dnes jsme konstatovali, že ve světové velké klasice úkol splněn nebyl. Nepochybně tu působila ta skutečnost, že v polovině sezóny se těžko mění repertoary. Ale nepochybně působilo i to, že je neujasněnost ve věci správného marxistického hodnocení klasiky a správné marxistické interpretace při inscenování. Zde je ovšem předpokladem naší práce vážné vědecké studium této otázky. Není to však akademická theoretická otázka,

nýbrž konkrétní otázka umělecké praxe, především dnes otázka praktické dramaturgie a plánování nových hodnotných překladů. Víme, že v překladové literatuře máme vážné mezery a že mnohé staré překlady jsou nepoužitelné.

Je třeba upřít pozornost k *systematickému* plánovitému přehodnocování klasiky a nečekat, až kde se náhodně povede kterému dramaturgovi dobrý výběr nebo režiséru dobré zvládnutí hry. Kromě výběru je zároveň třeba zabývat se zásadně divadelním překladatelstvím — v klasice i v překladatelství ze současné zahraniční produkce. Musíme probrat hotové zásoby překladů, zhodnotit je, pokud nevyhovují, vyřadit a postarat se o dobré nové překlady. To znamená řešit kádrově otázku divadelních překladatelů, zajistit si evidenci dobrých překladatelů, zbavit se fušerů a vyhledávat nové překladatele tak, jako vyhledáváme dramatiky.

tvorí zápas o spravedlnost: „Chej ti připomenout, že za mnou kráčí spravedlnost a povede tě k odplatě,“ říká prelud Opatův.

Neměnil jsem jazyk Tylův. Žádné představení patetických her Tylových mne nepřesvědčil, že by bylo třeba přizpůsobovat jazykový výraz „Jana Husa“ nebo „Kutnohorských havírů“ nějakým modernějším výrazovým konvencím, nebo že by bylo třeba je zbavovat jejich pathosu. Myslím, že kdybychom změnili jejich slovní výraz, že by Tylovy skladby ztratily jeden z hlavních prostředků, jímž působí na lidového diváka.

Bachovská reakce z let 1850 měla zbystřený sluch pro výraz i obsah českých her. Reprisa „Jana Husa“ z 15. února 1850 pohnula prý pražského policejního ředitele ke zprávě, v níž navrhuje konfiskaci „Jana Husa“ — protože prý jest jednak pln radikálních myšlenek a revolučních ideí — a potom že prý „vzněcuje ozdobnou řečí zfanatisovanou mládež“.

Tylův pathos je silou jeho revoluční doby — a jest proto postrachem každé reakce a každého poděšeného, skrčeného maloměšťáctví.

Velikost Tylovu jest třeba objevit i v tomto výrazu, který — jak jsem se přesvědčil na četných představeních — nepozbyl a nemůže pozbyt velikosti a síly, neboť je odrazem té velikosti a síly, již byla vedena a již se vzněcovala revoluční mládež a lidové vrstvy našeho diváctva nejen v revolučních dobách minulého století, ale ve všech dobách zápasů o českou národní existenci a její osvoboditelský, lidový, humanitní cíl.

3. 10. 1949.

Dramaturgie na II. celostátní konferenci ROH — Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby v Bratislavě 19. a 20. 11. 1949.

Každoroční sjezdy divadelníků-odborářů staly se od revoluce událostmi, které mají zásadní význam nejen úzce sociálně politický, ale také — a především — kulturně politický. Stačí připomenout, že již za boje o samy základy existence našeho pokrokového divadelnictví v roce 1947 vyhláshuje usnesení velikonočního sjezdu za úkol našich divadelníků vytvořit nové české drama. Týž požadavek objevuje se — spolu s četnými dalšími uměleckými úkoly — v resoluci loňského manifestačního sjezdu dále rozpracován a prohlouben a stává se východiskem pro práci Divadelní a dramaturgické rady. A z této linie organicky vyplývají i dramaturgické požadavky, vyslovené letošním bratislavským sjezdem ROH: Žádá se tu ideovost a pokrokovost divadelního umění, zdůrazňuje se nutnost osvojit si do všech důsledků tvůrčí metody socialistického realismu a v duchu projevu min. V. Kopeckého na IX. sjezdu KČSČ se zamítá jak přežitek nepolitičnost umění, tak i pouhá, uměleckou hodnotou nevyvážená političnost uměleckých děl, „která jsou pouhým prepisem politických hesel a pouček, bez jakéhokoliv uměleckého ztvárnění“.

Požadavek kvalitativního prohlubování práce, hlavní thema kulturně-politických odstavců resoluce, sám není v naší divadelní politice nový. Byl vyslovován již v době, kdy se hlavní úsilí divadelníků neslo k tomu, aby byla vyvolána v život a rozvinuta do širě nová, aktuální, zdůrazněně ideová původní dramaturgie. V. Kopecký dal dobové nutnosti výraz svým historickým projevem na IX. sjezdu strany — a správnost těchto tendencí v našem divadelnictví byla postupem doby stále více potvrzována praxí.*) Novum je význam, který divadelníci-odboráři přikládají zvyšování kvality, soustřeďující se především k tomu v uměleckých otázkách a zvl. v dramaturgii, a novum

*) Z projevů za poslední rok uvádím alespoň několik odkazů: Dramaturgické body v usnesení bratislavské konference DDR a DPK (požadavek postoupit od reportážnosti k zpodobování nového člověka), svůj diskusní projev v protokolu konference, v „Otázkách divadla a filmu“ články „Úkoly a perspektivy“ (č. 1—2) a „K dramaturgii“ (č. 4—5) z tohoto ročníku, dramaturgické body v resoluci teplické konference, svůj čl. „K novým úkolům dramaturgického odboru DDR“ z materiálu k zasedání DDR a DPK 29. VIII. 1949 (zařazen do brožury ke školení divadelníků — činoherní dramaturgie), Kouřilův článek „Nové úkoly dramaturgie čs. divadel“ v „Čsl. dramaturgii“ č. 16, vyhláshující „zápas za vysokou uměleckou a básnickou hodnotu nových dramatických děl“ a Dvořákův čl. „K soutěžení našich divadel a v našich divadlech“ tamtéž č. 18.

je důraz, s nímž otevřeně vyslovují své požadavky: „V tomto smyslu požadujeme zevrubnou revisi dosavadní dramaturgie na všech úsecích... Nepatrný zájem, který se o některá díla mezi našim pracujícím lidem projevuje, musí sám být pobídkou k vážnému řešení dramaturgické linie na všech úsecích“.

Ukazuje se, že kádry našich divadelníků již vyspěly natolik, že jsou s to položit si (vždyť delegáti, zastupující plenum čl. divadelníků, si byli vědomi, že tyto požadavky nemůže uspokojit nikdo jiný, než oni sami svou prací) nejvyšší úkoly. To zároveň ukazuje růst našeho obecnstva, obecný vzestup kulturní úrovně, který se projevuje zvýšenou náročností: Společenskou potřebou již není pouze umění určitého druhu, nýbrž také určité kvality. A k stejným závěrům mířily publikované i nepublikované diskuse o některých posledních původních novinkách, i když je třeba přiznat v neprospekch těchto diskusí, že byly příliš zběžné, omezující se více na these namísto zevrubného vědeckého rozboru a důkazu.

V divadelním umění, zvláště v původní dramaturgii, jsme dosáhli rychlého, ohromného rozvoje, jak uvádí resoluce. Požadavky však rostou ještě mnohem rychleji, jak u umělců, tak v obecnstvu. Naše divadlo dospělo k novému, vyššímu stupni svého vývoje a musí tedy najít nové, tomuto stupni přiměřené metody své repertoární politiky, dramaturgické práce, kádrové politiky, pokud jde o autory, a inscenační práce při splňování základních dramaturgických úkolů.

„Nelze na jedné straně trpět extrémny únikových kulturních děl, naprosto se odvracejících od dnešní skutečnosti, která jsou samou svou podstatou často reakční, a na druhé straně předvádět díla, která jsou pouhým přepísem politických hesel a pouček, bez jakéhokoliv uměleckého ztvárnění“, praví se v resoluci. Odkud hrozí nebezpečí únikové dramaturgie?

Současná temata vylučují únikovou dramaturgii prakticky vůbec: Současnost je taková, že se umělecké dílo nemůže vyhnout společenským skutečnostem, pokud chce opravdu obrážet kterýkoliv úsek dnešního života. Díla, která neslouží „věci pokroku, dělnické třídě jako nositelce nového, společenského řádu“ (formulace sjezdového usnesení) jsou předem vyloučena. Hlavním úkolem tedy je uvážit, zda je v uměleckém díle současná skutečnost viděna (t. j. typisována v situacích a postavách hry) správně, nebo zda se tu projevují úchylinky doprava či doleva — třebas nechtěně.

„Jednota obsahu i formy ve všech oblastech umělecké tvorby je znakem dobrého a pokrokového umění, které potřebujeme... Naše umění a kultura se musí obracet k člověku, k jeho citu, a dávat mu požitek krásy a radosti,“ praví se v resoluci. Kde hrozí nebezpečí pro splnění toho úkolu?

Na bratislavské konferenci DDR a DPK bylo již označeno jedno nebezpečí: Reportážnost a didaxe. Velké době, ve které žijeme, a která osvědčuje živelnou potřebu velkého dramatu, se namísto velkých citů mnohdy dostalo jen povrchních velkých gest a slov. Když byl vytýčen nový program: soustředit se k člověku, obrazit nového člověka a nové vztahy mezi lidmi — došlo místy k tomu, že při hodnocení slovo nahradilo obsah pojmu. Psaly se stejné reportáže jako dřív, případně s didaktickými vsuvkami, ale mluvilo se již ne o reportáži, nýbrž o novém člověku a nových vztazích mezi lidmi. Hrdinové se chovali správně nebo nesprávně podle autorových představ, občanského zákoníku, v nejlepším případě podle organizačního řádu strany, ale chybělo jim vnitřní rozpětí, nedovedli pracovat, bouřit, prohřešovat se, vykonávat velké činy a růst tak, aby svým jednáním samým prokázali nezbytnost a pravdivost právě takového a takového svého života v dnešních poměrech. Byli to způsobilí nebo nezpůsobilí lidé, ale ne *hrdinové*. Z dramaturgie vymizela kategorie nutnosti; důraz na thema a zdřazňovaná ideovost, vykládaná ve smyslu thésovitosti, vedly k záměně funkce divadla s funkcí školení způsobem, kterému byla dána mezi divadelníky přezdívka „polopatismus“.

Než i tak sehrálo toto období kladnou a rozhodující roli ve vývoji nového českého dramatu: Vyhnalo z divadel buržoasní dramaturgii, rutinérskou machu řemeslných efektů, bezideovost a formalismus původní tvorby s náměty ze současnosti a obrátilo zřetel divadla k obsahu, látce a myšlence především.

Dnes se ukazuje, že to již nestačí. Kladné výsledky počátečního období byly dílem nastupujících autorů, dílem prvotín, jež bývají vždy posuzovány shovívavěji. České divadlo však potřebuje, aby jeho autoři věčně nezačínali, nýbrž aby rostli, zráli a brali si více k srdci Ždanovovu poučku: „Nelze být inženýry lidských duší a neznat přitom techniku literární práce; a tu je nutno poznamenat, že technika spisovatelské práce má celou řadu specifických zvláštností“.

Na tomto stupni vývoje však našemu dramatu může brzy hrozit i druhé nebezpečí: recidiva formalismu. To je problém, jehož se autoři resoluce bohužel nedotkli, o němž nám však poskytují bohaté zkušenosti sovětské dramaturgie významný materiál. Kdyby byla připuštěna recidiva formalismu, mohla by poškodit správný a pozitivní požadavek resoluce neméně než výstřelky „polopatismu“, kladné přínosy našich raných her ze současnosti. A toto nebezpečí, po pravdě řečeno, se pro naše mladé drama dnes může stát ještě horším než nedokonale praktikovaná ideovost.

Pečlivě zvážit tyto stránky věci a vyvodit správné závěry pro uměleckou praxi je dnes hlavní zodpovědností dramaturgů, inscenátorů i kritiky.

Skutečné aktuální nebezpečí únikové dramaturgie je v historických themech, ať v nových dílech původních autorů nebo v domácí i světové klasice. V obou případech záleží na tom, jak je historie traktována. V prvním případě autorem a inscenátory, v druhém případě inscenátory, eventuálně překladatelem nebo adaptátorem.

V zásadě platí, že každé zobrazení historie je politikum: historie — a to i historie zkomolená nedovzdělaností — je vždy viděna s názorové platformy určité společenské třídy. A to i tehdy, když divák či čtenář (po případě i sám dramatik) nepostřehne rozdíly různých pojetí té či oné historické doby, události a osobnosti a bere pouze historii jako protiklad současnosti. Právě v tomto protikladu se totiž historie stává únikovou, tedy reakční. A kromě toho: tímto způsobem imaginárního dějepisu již dnes historická dramata psát nelze. Historické drama je vždy závislé na stavu historické vědy své doby a na tom, jaké historické znalosti má autorovo obecenstvo. Shakespeareovi Římané ještě mohli nosit vestu, smekat klobouky a poslouchat bítí hodin. Hrdinové historických dramát v první polovině minulého století již sice nevystupovali v šatech stejného střihu, jaký měl civilní oblek jejich obecenstva, nepůsobilo však rušivě kostymování, které bychom dnes nazvali spíš fantastickým než historickým. Za Tyla bylo ještě možno, aby historičti hrdinové pronášeli s jevišťe myšlenky, vzaté z aktuálního politického boje českých demokratů kolem roku osmačtyřicátého a anachronistické i ve způsobu vyjadřování. Ale nic z toho nelze připustit dnes, kdy v nejširších vrstvách obyvatelstva nepoměrně stoupla znalost historie i pokud jde o znalosti podrobnosti (realie). Díky jiráskovské akci stává se obecným majetkem znalost českých dějin, základní zhodnocení jejich kladných i záporných stránek a znalost dobového prostředí, zvyklostí i jednotlivých osob. Rostoucí znalosti marxismu-leninismu, dnes především díky roku stranického školení, nás vedou k stále přesnějšímu chápání dějin jako společenského procesu, plného třídních protikladů. Autor ovšem musí vědět o předmětu, který si vyvolil, více než divák, nechce-li se blamovat — ne-li hned o premiéře, tedy ne dlouho po ní, zato však tím neodvratněji. A totéž platí i o divadle, které autora uvede.

Nemá-li se stát nové původní historické drama únikovým dramatem, musí být historií bojující, historií marxistickou. Nemá-li být paskvillem na historické drama, nýbrž historickým dramatem, hodným toho jména, t. j. odpoví-

dalším dnešnímu stavu historických znalostí, musí vyhovět požadavkům historické pravdivosti, tedy opět — musí být marxistickou historií.

Ještě závažnější je problém klasiky. Klasikové musí zůstat základem i východiskem našeho divadelního pokroku. To je třeba stále zdůrazňovat. Ale kulturní reakce dovedla (a ještě dodnes dovede) dobře využít chvályhodné ctižádosti našich herců a režisérů: vyrovnat se s velkými úkoly. Dovede využít i méně chvályhodné pohodlnosti taky-umělců, kteří jsou si vědomi, že při inscenaci novinky musí režisér i herec představení spoluvytvářet svým vlastním přínosem, že je třeba tvořit z textu — kdežto v klasickém dramatu text herce sám „nese“ — a při nejmenším je tu alespoň léty nashromážděná tradice, jak hrát tu či onu postavu a zrežimovat tu či onu scénu. Stavět proti sobě současnou dramatickou tvorbu a klasiku, zdůrazňovat neoprávněně technické spisovatelské a divadelnické nedostatky nové produkce a přednosti staré znamená ohrožovat pokrok.

Uvažme věcně toto: Klasika představuje vývojové vrcholky uzavřených historických period, kdežto nová tvorba stojí na počátku nové historické éry. Novou produkci nelze srovnávat se Shakespeareem, protože její dějinné postavení není obdobné Shakespeareovu postavení, nýbrž vývojové situaci anglického dramatu a divadla dávno před Shakespeareem.

Uvažme mimo to také druhé nebezpečí: Jakmile se divadlo nedovede vytvořit své drama, znamená to, že ztratilo životaschopnost a upadá. Jeden historický příklad za mnohé: Nebylo v dějinách slavnější éry divadla nad klasické Řecko. Jakmile však toto divadlo nedovedlo a nemohlo již vyvolat v život soudobou dramatickou produkci a obrátilo se k reprisování starých dramát, propadlo kosmopolitismu a historismu (pokud lze příměrem mluvit již v těch dobách o historismu), stalo se vzdělaným, literárním, papírovým, ztratilo kontakt s masami a octlo se v situaci člověka, který uřizl sám větev, na níž seděl — přivedilo svůj pád.

Reakci totiž nešlo a nejde o klasiky, nýbrž o to, aby klasika splnila kulturněpoliticky funkci únikového repertoaru.

Stavět do protikladu současnou produkci a klasiku je nesprávné. I ve výběru klasiky a v její interpretaci se uplatňují třídní hlediska. A nám dnes nejde o jakoukoliv klasiku, nýbrž o klasiku marxisticky přehodnocenou, neboť jen za tohoto předpokladu může klasika splnit velký úkol: být „nesmírně působivým a vlivným nástrojem ideologického boje mezi světem míru, pokroku a opravdové humanity, který uskutečňuje socialismus, a světem lži, vykořisťování a válečného štvání v buržoasních kapitalistických státech“, jak

praví sjezdová resoluce. Nová produkce i klasika mají tutéž funkci. A zde si teprv plně uvědomujeme závažnost a velikost úkolu, který jsme si na odborářském sjezdu v tak rozhodné formulaci předsevzali.

Již výběr sám předpokládá důkladné studium autora, jeho doby, díla, jeho historické podmíněnosti a nového smyslu, jehož dílo nabývá v nových historických souvislostech. Ale nejde jen o výběr hry, jde často i o nový překlad a ten opět předpokládá důkladné porozumění dílu, dříve než se překladatel pustí do umělecké práce; každý překlad je totiž zároveň výkladem, každý překladatel sám omezen svou třídní příslušností a svou dobou a proto dnes již nevyhovuje většina překladů, a to i dosti nedávného data.

A co hlavního: Jde o to, jak i ten nejlépe vyhovující text hrát. Ideologie představení není dána jen textem, ideologie představení je v stejné a někdy i větší míře dána tím, jak je text interpretován.

Je možné vidět v „Revisoru“ chytrého podvodníka, kterému shoda okolností pomůže napálit přitroublé podvodníky; v „Lakomci“ staříka, který se z držgrešlovství téměř minul s romumem a ztratil všechny stud; v „Maryši“ vražednici z nešťastné lásky; v „Mackbethu“ a „Coriolanu“ nadprůměrné osobnosti, které zahubila ctižádostivost; v „Spoutaném Prométheovi“ tragickou obětí humanitářské lásky k člověku; v „Oidipovi“ symbol marného člověkova boje s osudem nebo freudovský problém incestu; v „Měšťácích“ čechovovský obraz rozkladu či pouze problém rodičů a dětí; v „Tartuffovi“ nestydatost přetvářky; a v „Sluhovi dvou pánů“ mazaného rošťáka, kolem kterého se roztáčí karnevalový rej pestrých masek.

Ale je také možné vidět v „Revisoru“ obraz společnosti, ve které „komu bůh (respektive světská autorita, která se svého času ještě kryla mandátem z boží milosti) dal úřad, tomu dal také rozum“ — a bezedné kapsy. V „Lakomci“ kapitalistu rané éry lichvářského kapitalismu a groteskní obětí ekonomických zákonů, které činí kapitalistu tím, čím je: kapitál může plodit zas jen kapitál. V „Maryši“ historicky ekonomicky podmíněný osud člověka ve společnosti, v níž výrobní poměry podrobily i lásku sedlácké hrabivosti, v společnosti, propadlé bigotnosti, která posvěcuje bezmeznost rodičovské autority. Můžeme vidět v „Mackbethu“ gigantický obraz, kam vede i nejlepšího člověka rozpor mezi osobním a společenským programem. V „Coriolanu“ hrdinu bez bázně a hany, jehož však třídní předsudky a zájmy aristokrata nutně doženou v srážce s republikánskou vlastí až k vlastizradě. V „Spoutaném Prométheovi“ dodnes největší píseň svobody, hrdosti a vzdoru toho, kdo tvoří hodnoty světa, proti autoritě neploché tyranie. V „Oidipovi“ odraz

dob, kdy protiaristokratická revoluce pomohla k samovládě schopným jedincům, aby byli vzápětí svrženi, když splnili svůj historii vyměřený úkol; obraz hrdiny, který neochvějně až do sebezničení usiluje o spravedlnost a záchranu své země; a symbol velkého dějinného poznání, že i nejmoudřejší, nejstatečnější, nejobětavější a nad všechny ostatní zemi prospěšný samovládcé v sobě nese její zkázu již proto, že je samovládcem, a nemůže ji zachránit z bídy, neboť je sám a mezi vládoucími a ovládanými zeje propast. Můžeme vidět v „Měšťácích“ nástup proletariátu k vítězné revoluci a v „Tartuffovi“ problém klerikalismu. Je konečně možné zamyslet se nad zdánlivě nezranitelnou tvrzí divadelního artismu, commedií dell'arte, a ptát se nad „Sluhou dvou pánů“, jaké podmínky společenského vývoje daly vznik oněm ustáleným typům, jaký konkrétní smysl měly jednotlivé figury a proč lidové komediantské masky zmohly i umělecky náročnější a době přiměřenější ambice Carlo Goldoniho. A pak uvidíme — bez újmy na svěžesti, temperamentu a lehkosti komedie — v Truffaldinovi člověka, který nemá proti ostatním jiného práva než svůj vtip a tím si hájí obživu i výhry; který bere a musí brát své nadbíhání panstvu i své výprasky jako určité, za daného stavu nezbytné, formy vzájemného styku mezi příslušníky různých společenských tříd, a konec konců jako určité formy třídního boje, který se však přitom nezpronevěří své lidské důstojnosti.

Záleží na tom, postaví-li se inscenátoři klasiky na chybné nebo na správné stanovisko. A záleží na tom, jak i správné zásadní pojetí hry uskuteční na jevišti. V té věci je třeba vyrovnat se s „přehodnotitelskými“ methodami, zděděnými z doby „ismů“: Představení klasiky byla koncipována na určitou thesi a k tomu omezenému cíli přistihováno vše hlava nehlava, i text, bez ohledu na to, že vznikají křiklavé rozpory mezi jednostrannou hlavní linií a celým komplexem detailů, které ji neodlučně obklopují a brání se takovému oklešťování. Klasika byla domněle zživotňována a přibližována diváku povrchním efektem po vzoru Hilarova Shakespeara: současný kostým měl nahradit současný smysl představení. Avšak při takové aktualizaci se mění chtěná ideovost ve svůj protiklad: v samoúčel, ve formalismus. Stranickost umění není v tom, že násilně z vnějška vneseme do klasiky nějakou, byť sebesprávnější myšlenku, nebo že vytrhneme jednu myšlenku ze souvislosti bez ohledu na celek díla a jeho souvislosti — t. j. že zfalšujeme historickou pravdu. Stranickost umění je v tom, že používajíc marxistické metody, vyjdeme ze zvoleného materiálu, vyhmátneme v klasickém díle jeho pravé jádro a pravé vztahy všech skutečností, jež nám dílo podává — a pak historická pravda, viděná správně vědecky, t. j. marxisticky, a vyjádřená správně

umělecky, t. j. methodou socialistického realismu, mluví již sama sebou pro nás a bojuje spolu s námi, bez našich svěvolných retuší.

Ideovost představení není dána tím, že všemožně vykřikujeme hlavní hesla, kterou se nám podařilo z textu vylovit nebo přimyslet si do něho. Ideovost je dána celou souvislostí představení až do nejmenších detailů. Tónem, jímž vysloví benátský běloch větu o škaredosti benátského Maura Othella; gestem, jímž podává zbědovaný lékárník Romeovi zakázaný jed; rozdílnou atmosférou, kterou dodá výtvarník „Lucerny“ zámeckým a venkovským scénám: přivede-li ho nádherná zámku k roztomilosti rokokového filigránu nebo k prázdnosti zlaté a krajkové dvorské nudy, najde-li v prostotě venkovského stavení fadegu a méněcennost nebo pevnost a lidské teplo.

Lze ovšem namítnout, že divadlo je umění — nikoliv věda, že hercovým úkolem není dokumentovat historické rozbory, nýbrž ztělesnit živé lidi. Veliké vzory sovětských umělců mohou být citovány na důkaz, že herec splnil svůj úkol, když dostal požadavku lidské pravdivosti a přesvědčivosti.

To je správné. Záleží ovšem na tom, co při posuzování hercovy práce nad rolí rozumíme pod pojmem člověk. Skutečný, pravdivý člověk není nikdy abstraktní, nýbrž vždycky jen konkrétní. Je zásadní rozdíl mezi lidmi otrokářské, feudální, kapitalistické a konečně socialistické společnosti — v názorech, způsobu života, citech, chování, všech formách vzájemného styku lidí s lidmi. A uvnitř jednotlivých kategorií záleží vždy na tom, v jakých konkrétních dějinných společenských podmínkách postavu nacházíme, je-li to antický otrok, plebej, patricij či aristokrat, je-li nevolník, svobodný člověk, měšťan, příslušník vyšší či nižší šlechty nebo kleru, je-li drobný, střední nebo velký kapitalista či sedlák, rentiér z půdy, buržoasní inteligent, prostý dělník nebo mistr atd. Hrát tohoto člověka v klasických rolích methodou t. zv. psychologického herectví znamená automaticky měnit klasiku v únikový repertoár. Právě v herectví klasických rolí bude třeba bedlivě chránit naše divadlo při kvalitativním prohlubování divadelní práce jak před nebezpečím zplošťující thésovitosti, tak před nebezpečím archiválního historismu, tak před nebezpečím „všelidského“ psychologismu a formalismu.

A dnešní člověk? Je rovněž produktem desetitisíciletého vývoje v konkrétních historických podmínkách zespolečenštěné výroby — počínajíc „polidštěním opice“, mluveno s Engelsem. „Naše umění a kultura se musí obracet k člověku, k jeho citu, a dávat mu požitek krásy a radosti,“ praví sjezdová rezoluce, podtrhávajíc cit, spontánní stránky lidské psychy v protikladu (sic otevřeně nevysloveném) k intelektuálním stránkám, k nimž především se obracela dřívější výhradná zdůraznění ideovosti. Je to v rozporu s prve

vysloveným požadavkem političnosti v umění? Nikoliv, je to jeho doplněním a zároveň svědectvím, že na své cestě k socialismu již přistupujeme k dalšímu, vyššímu stadiu. Nejde o to, aby byl socialismus vyznáván a dokládán rozumovými důvody, jde o to, aby přešel do krve obecnstvu i umělcům, aby jim byl samozřejmý jako vzduch — tak jako je ideovost samozřejmá sovětskému divadlu.

„Jen to můžeme pokládat za dosaženo, co přešlo do kultury, způsobu života, každodenních zvyků,“ praví Lenin („radši méně, ale lépe“ — spisy XVIII., 2). To platí pro původní tvorbu stejně jako pro přehodnocení klasiky.

City člověka, k nimž se musí naše umění obracet, mají velmi konkrétní a v mnoha případech i historicky zjištěný původ. Tak individuální pohlavní láska v společenských poměrech klasického feudalismu, kdy dochází i k prvnímu velkému uměleckému vyjádření v dílech trubadurů a minnesängerů. Vědomí společnosti ve vývoji klasických Athén a Říma. Smysl pro nalézání pravdy a svobodu přesvědčení, ztělesněný v historických postavách Husa, Giordana Bruna a Galilea Galileiho, v první velké srážce narůstající buržoasie s církví zaštitěným feudalismem — v „největším pokrokovém převratu, který lidstvo do té doby zažilo“ (Engels, Dialektika přírody).

Ani touha po nepoznaných dálkách a dobrodružství, ukájená po staletí uměním, jež v poslední instanci odvozuje svůj původ z „Odysseje“ a „Siadbádových cest“, ani ta nepramení z nějakého metafysického romantismu mládí; její kořeny tkví ve velmi tvrdé realitě praktického života a historických hospodářských poměrů, v rozvoji obchodu (zvl. námořního) postupně u Řeků, Arabů, pak Benátčanů a Janova, a konečně Angličanů, Španělů a Holanďanů.

Obracíme-li se vedle současné dramaturgie i do dějin k uměleckým dílům k jejich odkazu, pak ne pro exotickou zajímavost a efektní scény, nýbrž proto, že v nich nacházíme základy, na kterých budujeme i my svůj život a svět. Bereme si z klasiky tam, kde je pro nás životadárná, kde pomáhá stavět dnešního a zítřejšího člověka a svět, kde ideály jejich jednotlivých dob, autorů a děl souzní s tou či onou stránkou naší koncepce příštího člověka a světa a kde ji vyjadřují pravdivě, plně a silně. Není vyšší krásy a radosti, kterou bychom mohli dávat dnešnímu člověku, nad tuto. A k tomu je třeba klasice rozumět správně, jednoznačně, bez liberalistického objektivismu a bez estétského samoúčelnictví, abychom dovedli divákům sdělovat správně její smysl — neúnikový, politický, bojující.

Jaroslav Pokorný.

Hra o Juliu Fučíkovi.

V Rudém právu byla otištěna již 14. X. t. r. tato zpráva:

„Sovětská hra o Juliu Fučíkovi. Praha 13. října (ČTK).“

Památka hrdinného novináře Julia Fučíka je sovětským lidem hluboce ctěna. V poslední době vzniklo v Sovětském svazu několik literárních zpracování Fučíkova bojovného, statečného života. Nyní bude mít 18. t. m. v Akademickém divadle v Kijevě premiéru drama o Fučíkovi, jehož autorem je ukrajinský spisovatel Jurij Burjakovskij. Tato hra je současně zařazena do letošního dramaturgického plánu Divadla dramatu v Moskvě, jehož vedoucím je národní umělec SSSR N. Ochlopkov, jenž je dobře znám také československému obecnstvu ze zájezdu Divadla dramatu.

Podle informací pozdějšího data bylo kijevské představení přijato velmi kladně obecnstvem i kritikou. Pozoruhodné je, jak poznamenávají komentátoři, že se fučíkovské látky chopil mladý, teprve začínající dramatik, který tak osvědčil nejen své umělecké kvality, ale především kulturně-politický i ryze politický rozhled a ideovou pevnost při zpracovávání obtížného dramatu. Po připomínkách, jež byly Burjakovskému dány ve věci uměleckého zpracování látky, nyní autor hru přepracovává pro moskevskou premiéru.

Zároveň se dovidáme, že je v Maďarsku uváděno tříaktové drama Mária Kilényi: „Legetek éberek“ (Lidé bděte!). Na rozdíl od československých zpracování (z nich nejvýznačnější je Honzlovo uvedení „Reportáže psané na oprátce“ v Studiu ND) postupuje Mária Kilényi nikoliv methodou pásma, nýbrž methodou přímého přepisu předlohy do dramatu.

Význam Fučíkovy osobnosti a díla, který tím dosvědčuje světové divadlo a dramaturgie, ukazuje důležitost úkolů, výtýčených před našimi divadly před časem v Československé dramaturgii (č. 16, M. Kouřil: Nové úkoly dramaturgie čs. divadel): Mezi tematy, která mají být realizována „s úkolem uvést pravdivě živého člověka na jeviště“ jsou uváděna temata „o národním hrdinovi Janu Švermovi a o Juliu Fučíkovi“.

Ukázali jsme v dramaturgii nedostatek kulturně-politické uvědomělosti i pohotovosti již tím, že jsme se dali ve svých nejvlastnějších národních námětech předběhnout zahraničními divadelníky. Nezbyvá, než to otevřeně přiznat. Dnes se již mezi našimi dramatiky probudil zájem o Jana Švermu jako hrdinu velkého národního dramatu. Vývoj dramaturgie za hranicemi však nám zároveň připomíná tím naléhavěji velikost dluhu, jímž jsme povinováni národnímu hrdinovi Juliu Fučíkovi.

J. Pokorný.

Pracující všech divadel do boje za mír!

M. Suslov o obraně míru a o boji s podněcovateli války

Z projevu v Informbyru v listopadu 1949.

Skutečnosti ukazují, že imperialisté pod vedením imperialistů USA připravují novou světovou válku, do jejíhož pekla jsou ochotni vrhnout pro kořistné cíle hrstky milionářů většinu národů a zemí celého světa. Pro tyto cíle proměňují vládnoucí kruhy USA západní Německo ve svou vojenskou základnu v Evropě a snaží se do nového válečného krveprolití zavléci německý lid. Pro tyto cíle proměňují Anglii za přímé účastí předáků anglických lahouristů v základnu pro své letectvo a loďstvo a jsou připraveni použít anglického lidu jako potravy pro děla. Stejný osud připravují národům Francie, Itálie a jiných evropských států. Pro své uchvatitelské cíle proměňují američtí imperialisté Japonsko ve svou základnu k útoku proti SSSR, Čínské lidové republice, severní Koreji a národům tichomořských zemí a snaží se k tomu účelu použít japonského lidu. Na Blízkém Východě budují američtí imperialisté vojenské základny a operní body v Turecku, Iránu, Iráku, Peršané a Arabové bojovali za zisky monopolistů USA ...

Organisátoři Severoatlantického paktu, kteří usilují nepokrytě o rozpoutání nové světové války, maří mezinárodní spolupráci a především spolupráci s SSSR a lidově demokratickými zeměmi, organisují podryvání Organise spojených národů, kterou se snaží proměnit v nástroj svých uchvatitelských záměrů, maří rozhodnutí Valného shromáždění OSN o zákazu atomové zbraně a o snížení zbrojení. Politika maření mezinárodní spolupráce vedla ke známé „stužené válce“, k rozněcování válečné psychosy a hysterie, k umělému vytváření napjaté mezinárodní situace, které využívají majitelé továren na zbraně a bezuzdní váleční štváči.

Budapešťský proces s vyzvědačskou bandou Rajka-Brankova odhalil velké mezinárodní spiknutí organisované anglo-americkými imperialisty proti lidové