

Obraz divadla v české divadelní kritice sedmdesátých a osmdesátých let

LENKA JUNGMANNOVÁ

Když byla na začátku roku 1970 ukončena činnost měsíčníku *Divadlo* a čtrnáctideníku *Divadelní noviny*, zhroutila se tak vlastně během několika málo týdnů – *Divadlo* bylo zakázáno v únoru, *Divadelní noviny* ukončeny v březnu – celá teatrologická platforma. (Netřeba, myslím, připomínat její úlohu v dobovém divadelním životě i v divadelněvědné recepci vlastně až do současnosti.) Když se tato odborná platforma rozpadla, což bylo jistě účelem likvidace, profesionální myšlení o divadle se soustředilo na vysoké školy a na dvě odborná divadelní pracoviště: Divadelní ústav a Kabinet pro výzkum dějin českého divadla ČSAV. (Do roku 1974 trval také Scénografický ústav a tým přibližně i vydávání odborných periodik *Prolegomena scénografické encyklopedie* a *Interscéna*.)

Veškerá recenzní činnost byla tedy zredukována pouze na kulturní periodika (jako byla kupř. *Tvorba*) a deníky. Existovaly sice úžeji zaměřené měsíčníky (*Amatérská scéna*, *Loutkář*, *Program Státního divadla v Brně*, *Taneční listy*, *Hudební rozhledy* a *Opus muzikus*), ale profesionální činoherní divadlo svůj list nemělo a nemělo ho mít ještě po šest let.

Teprve v roce 1976 začal vycházet čtrnáctideník *Scéna*, který přijal jméno předválečných novin specializovaných na divadlo (název byl původně koncipován jakoby ve stylu Burianova Děčka). *Scéna 76* vznikla coby periodikum Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, rozhlasu a televize, šéfredaktorem byl ustaven Otakar Brůna, jeho zástupcem pak Josef Jelen, autorský kolektiv byl v počátcích rozšířen především o Martina Tůmu a Aleše Fuchse.

Že šlo v případě této *Scény* o silně stranický tisk, předznamenávají hned vstupní slova předsedkyně SČDU Jiřiny Švorcové, otištěné na první straně prvního čísla: „(...) mluví se teď často o vztahu umění a komunismu, a to je téma nesmírně významné. Jestliže pojmem komunismus (...) poměříme naše síly a umělecké výsledky (...) musíme chápat všechny problémy jako náročné úkoly, které nás čekají a před které nás staví XV. sjezd KSČ (...)“¹. Ve stejném du-

¹ J. Švorcová: „Začínáme!“, *Scéna* 1976, č. 1, s. 1.

chu je i Brůnův úvodní manifest nazvaný *Co chceme*, který tím víc omílá prázdná slova vztahující se „tak nějak k celé společnosti“ a hodně málo k divadelnímu umění, čím pravidelněji odkazuje k blížícímu se XV. sjezdu strany: „(...) Jestliže jsme porozuměli tomu, že imperativem současnosti je a bude kvalita, potom je jasné, že kvalita nepadá s nebe, že se nezískává jednoduše, že boj o kvalitu je dlouhodobý, tvůrčí zápas (...)“². Téměř identické jsou i bláboly vedoucího tajemníka SČDU Ing. Arna Krause, kterými *Scénu* zásobil skutečně periodicky.

Je zřejmé, že si tehdejší establishment uvědomoval roli divadelního periodika ve společnosti, respektive jeho vliv na celý prostor divadelního umění. Ve *Scéně 76* je proto s tímto uměním (a potažmo i s dalšími) zacházeno čistě účelově: tu je divadlo programově usměrňováno, tu vyzdvihováno (především zcela schematickou kritikou z pera obou výše zmíněných redaktorů), tam je propagováno a osvětováno (hlavně různými kulturními činovníky, kteří hovoří o kvalitě obecně, o úkolech strany a sepětí umělců s ostatním pracujícím lidem, ale konečně i angažovanými divadelníky samými, většinou řediteli divadel).

Pozornost je pak v první řadě věnována sovětskému divadlu (v každém čísle je nějaká reportáž, rozhovor či portrét) a dále divadelní tvorbě ostatních socialistických zemí. Zmínky o západním divadle jsou mizivé, obvykle mají charakter střípku (kupř. že Iul Brynner v jedné z broadwayských rolí ztloustl), rozsáhlejší zahraniční nesocialistické materiály, kterých je samozřejmě minimum, jsou pojednány přes hustou ideologickou mřížku.

Co se týče spektra divadelních druhů a žánrů, *Scéna* se s pravidelností věnuje skutečně všem sférám divadelní tvorby, dokonce neopomene ani vědecké aktivity. Pod kontrolou je třeba mít vše. Používá se zde téměř všech standardních publicistických žánrů a forem (recenze, reportáž, rozhovor, sloupky, vyprávění čili vzpomínky, oblíbené jsou tzv. kulaté stoly), avšak přece jen v nás vyvolává podezření, když mají kritiky charakter víceméně statistické zprávy, případně záznamu osobních pocitů či naopak pseudohumanistické apelace, nebo když se – na druhé straně – nedočkáme polemik ani živějších publicistických útvarů (např. glosa aj.). Krajně podezřelé potom jsou ohlasy čtenářů, které vyznívají natolik unyle a konformně, jako by si je redaktoři psali sami.

Již jazyk tohoto listu, a nikdo nepochybuje že byl koncipovaný podle přísných aparátnických pravidel, leccos napovídá o tom, jaký obraz divadla mají tyto stránky evokovat. Využívá se k tomu většinou krátkých, naprosto nic neříkajících, tupých, případně angažovaných titulků a názvů článků a rubrik (*Maryša*

² O. Brůna: „Co chceme“, *Scéna* 1976, č. 1, s. 1.

je drama; Divadlo je hra; Dalibor jako drama; Pro divadlo s jasnou myšlenkou; Vytvořit díla, hodná našich dějin; Zápas o pokrok a o člověka; Dramatická, vzrušující současnost; Cesty za současností; Pozdravit slavné výročí především uměleckými činy; Víme, co chceme? Opravdu angažované umění! apod.). Tomu konvenuje i absence popisků pod fotografiemi a výjimkou nejsou ani nepodepsané texty. Nutno připojit, že ani struktura jednotlivých textů není odborně promyšlená a odborně komponovaná a že především funkcionáři se vyjadřovali jako na schůzích: opakovali se, vršili banality a samozřejmosti typu „divadlo je živý organismus“ či – v lepším případě – „divadlo se děje teď a tady“. Pochopitelně se často stává, že texty obsahují spoustu lexikálních a sémantických nepřesností a chyb.

Obsahově je důraz kladen na problematiku **současnosti** (např. existuje rubrika Divadlo a současnost, kterou, jak jinak než frázemi, naplňují šéfové divadel), čímž se při bližším ohledání rozumí schematické, explicitně ideologické zpracování dramatické látky za asistence realistického herectví a režie (speciální pojetí Stanislavského, zvlgarizované na prvoplánovou kvazitelevizní úroveň).

Snaha zachytit podstatu divadelního umění tedy v tomto periodiku záměrně mizí a na místo toho nastupuje divadlo pojímané jako jakási angažovaná, více-méně lidová besídka: „Budeme se samozřejmě muset učit, aby se výsledky ideové úrovně kolektivu projevovaly především v tom, k čemu je divadlo stvořeno a formováno. Přinášet s nejlepšími ideově tvůrčími silami výsledky především na jeviště. Do tohoto zápasu patří jako první úkol nejpřesnější ideové vyznění současné hry (...)“³; „Dnešní umělec má nejen výsadu, ale i povinnost stát se svým dílem **aktivním spolutvůrcem** progresivního historického procesu proměny dnešní společnosti ve společnost socialistickou (...)“⁴.

V souvislosti s tím je v mapování soudobého divadla věnováno mnoho prostoru otázkám socialistického **divadelního stylu** („metoda socialistického realismu je tedy základní teoretickou kategorií, klíčovým kritériem **umění se socialistickým obsahem**“⁵), potažmo problematice **divadelního hrdiny** (viz např. titulky: *Cesta k opernímu hrdinovi; Cesta za operním antihrdinou; A co kladný hrdina?* atd.). V neposlední řadě sleduje centralizovaná výchova divadlem také boj za divadlo lidového diváka.

Obdobná je potom i kritická práce, která reflektuje divadlo v nejužším slova smyslu, čili inscenace. Josef Jelen, když se zamýšlí nad kritikou, ostatně tuto práci vymezil zcela jasně: „(...) teoreticky vzato, každý kritický soud se skládá

³ O. Brůna: „Dramatická, vzrušující současnost“, *Scéna* 1976, č. 3, s. 2.

⁴ J. Jelen: „Víme, co chceme?“, *Scéna* 1976, č. 5, s. 1.

⁵ Tamtéž.

v podstatě ze tří částí. Především z důkladného studia toho kterého uměleckého díla. (...) Po tomto důkladném prostudování následuje poměření díla principy marxistické estetiky. A teprve potom je kritik oprávněn vynést soud, jímž přijímá a schvaluje to, co souhlasí s principy marxistické estetiky, a odmítá zcela zásadně to, co je s těmito principy v rozporu. (...) Autoři dnešních kritik (...) pronášejí sice o tom kterém uměleckém díle „hodnotící soud“, ale jejich soud vychází především z **jejich vkusu** [zvýraznila L. J.], kterým se snaží poměřovat to které umělecké dílo, čímž pochopitelně zkreslují jak umělecké dílo, tak uměleckou kritiku, kterou znehodnocují, protože ji zbavují objektivního soudu.“⁶

Na základě zobrazení divadla podávaného v recenzích, redukováných navíc často na zprávy či subjektivní (kvaziobjektivní) reportáže bez evidentní znalosti teatrologické problematiky, bez schopnosti zamyslet se nad pojetím a režijním uchopením dramatického díla, tedy na základě takovéto reflexe můžeme rychle usoudit, že skutečná režie vlastně zmizela a byla zastoupena jakýmsi aranžováním („vážím si režijních prací Jaroslava Dudka, ale vinohradský *Hamlet* je režisérovou prohrou. Dudek vychází v této režijní práci jen z **počitu** [zvýraznila L. J.] a ne z filozofie díla“⁷).

Z jiného pohledu se zase ukazuje, že divadlo mělo být realizováno vlastně shora – měla ho tvořit dramaturgie (tlak na tzv. současné drama velmi dobře známý z padesátých let) a dále různé teorie, které by naznačovaly cesty, jimiž se má divadelní umění ubírat: „(...) divadlu dnes chybí teorie, která by navrhla jakýkoliv jednotný herecký rukopis a ustavila jednotnou hereckou školu (...), která by byla s to zvážit, zdali koncipovaná a jednotná škola konvenuje naší době (...)“⁸.

Po pěti letech, v roce 1981 (šéfredaktorem je stále Brůna, redaktory jsou: Jarmila Brožovská, Jan Dvořák, Miloš Petana a Bohuš Štěpánek) má *Scéna* již větší formát a je vyvedena v barvě. Přibýlo příspěvatelů (Jan Czech, Jan Kolář, Martin Hrabák), ideologie recenzí mírně opadla (ačkoli i zde divadelně plá horoucí srdce Jiřiny Švorcové, tentokrát u příležitosti XVI. sjezdu KSČ, kterému je však již věnováno mnohem méně prostoru, než tomu bylo před pěti lety, zato však je poté sjezd označen za vzrušující) a noviny se vydaly na cestu k alespoň občasně seriózní analýze inscenací.

Tematicky se ovšem vývoj příliš neposunul, současný dramatický hrdina místním teatrologům stále nedá spát (obrovská diskuse na toto téma je v čísle 6/1981), opět se často mlátí prázdná sláma ve jménu kvality („text je zřejmě

⁶ J. Jelen: „Jak se rodí kritický soud“, *Scéna* 1976, č. 7, s. 1.

⁷ J. Jelen: „Ofélie, kde zůstal Hamlet?“, *Scéna* 1976, č. 2, s. 2.

⁸ M. Cikánek: „O herectví a režii realistického divadla“, *Scéna* 1976, č. 12, s. 2.

nutné přečíst jistým stylovým názorem. Výchozím názorem. Nevíme jaký byl, ale zřejmě jej přijali herci různě“; o inscenaci hry Jana Jílka *Můj hrad* v Národním divadle v režii Jaromíra Pleskota⁹⁾, zvýšená pozornost věnovaná sovětskému, respektive ostatnímu lidově demokratickému divadlu také trvá („vedení sovětské hry na našem jevišti je vždycky událostí zejména pro přímochařost formulace problémů, pro schopnost navodit atmosféru *skutečné* přítomnosti, pro odvahu exponovat problémy a otvírat otázky, kterým se autoři her naší provenience často vyhýbají, pro upřímnost, se kterou vypovídají sovětská autoři o sobě a o světě“¹⁰⁾ a divadlo stále ještě nese pečeť (tentokrát XVI.) sjezdu KSČ. Tak jej nahlíží například i ředitelka Divadelního ústavu Eva Soukupová v rozhovoru *Úspěšná žeň*, která vzhledem k tomu v soudobé dramatičce vidí málo „(...) velkých myšlenek socialistické éry, (...) protože drama musí přinášet ideologii nového života – komunismu...“¹¹⁾.

Přesto se již alespoň hledá úloha režiséra v současném divadle – do té doby byl režisér chápán jen jako jakýsi sluha ideovým onaniím autora, ačkoli i to je provázeno mocnými regresivními momenty – v besedě v čísle 19/1981 Miloš Vojta například tvrdí, že: „Nemůže být každé divadlo jiné, nebudeme-li podporovat, aby každý režisér byl jiný (...)“¹²⁾.

Navzdory této mírné, leč zjevné proměně, která jistě souvisela i s příchodem mladší generace recenzentů (kupř. Jan Dvořák a Jan Czech připravili ve *Scéne* 20/1981 fiktivní materiál, napsaný zdánlivě mladými herci, v němž vyčítají kritice, že zasvěceně nesleduje jejich práci a není schopna zhodnotit herecký výkon, požadují koherentní a přitom osobité kritické vyjadřování, aby kritika nebyla pouhou inventarizací použitých prostředků, aby se objevila i skutečná kritičnost a polemičnost, potřela idyličnost divadelní publicistiky a aby se vyšlo z ulity národní izolovanosti!), tedy navzdory této jemné změně setrvávají kritické texty často ještě v povrchním popisování jevištního stavu („oporu nacházím především v herecké složce, která je v inscenaci dominantní“¹³⁾), vyjadřují se obecnými, zcela zaměnitelnými frázemi a naprosto rezignují na nějakou autorskou poetiku či styl kritika. Následující příklad pak může dokázat, že charakterizovat herecký výkon potažmo inscenační pojetí by bylo dobře možné, i kdyby ho kritik neviděl: „Předně je nutno jmenovat Josefa Vinkláře, který svým Dostigajevem stvrdil, že je na samém vrcholu své herecké dráhy, že se řadou zá-

⁹⁾ O. Brúna: „Spor o žánr“, *Scéna* 1981, č. 10, s. 4.

¹⁰⁾ šifra je (J. Czech?): „Hvězdné nebe nade mnou a mravní zákon ve mně...“, *Scéna* 1981, č. 11, s. 4.

¹¹⁾ E. Soukupová: „Úspěšná žeň“, *Scéna* 1981, č. 15–16, s. 1.

¹²⁾ M. Vojta: „Režisér a ti druzí“, *Scéna* 1981, č. 19, s. 3.

¹³⁾ V. Červenka: „Já, Raskolnikov...“, *Scéna* 1981, č. 1, s. 5.

vážných uměleckých úkolů propracoval mezi naši hereckou elitu. Je radost pozorovat každou vteřinu jeho jevištní přítomnosti, nepromarněnou a naopak naplněnou lačností prodrat se do nitra postavy a ostřížní pozorností v citění scénických vazeb. (...) Divák je inscenací Dostigajeva v Realistickém divadle doslova uchvácen, téměř celý soubor se představil svým skutečným potencionálem, týmová práce inscenátorů přinesla další důkaz takového kolektivního přístupu k divadelnímu úkolu (...)“¹⁴.

Jestliže nás zajímá obraz divadla na stránkách *Scény*, pak nelze zamlčet, že se již tu a tam objevují – jeden článek o Ypsilonce uveřejnili dokonce již v roce 1976 – materiály o studiových divadlech (Y, Divadlo Husa na provázku, Semafor, Naivní D, HaDivadlo, Rubín, Řeznická, Činoherní klub, DNZ i Činoherní studio), které nahlížejí podstatu divadelního umění nutně jinak. Tento trend však můžeme výrazněji pozorovat vlastně až po přestavbě, kdy do *Scény* v souvislosti s tím přicházejí také další přispěvatelé, vyhranění odborníci: Václav Königsmark, Zdeněk Hořínek, Vladimír Just a jiní (šéfredaktorem byl Jan Dvořák, jeho zástupcem Bohuš Štěpánek, redaktory byli: Marie Boková, Jarmila Brožovská, Miloš Petana).

Teprve po roce 1985 lze zaznamenat, že divadlo je nahlíženo jako komponovaná hra časoprostorové struktury, jako hra s materiálem a možnostmi lidského těla, jako speciální utkáni hereců a diváků. Objevily se zde tak snahy navázat na teatrologické pojetí avantgardy a poté na české divadelní myšlení šedesátých let. Na první pohled je zřejmé, že takto chápat divadlo bylo možné především kvůli politické oblevě, která také zřejmě umožnila publikovat větší množství článků o těchto souborech.

To však rovněž znamenalo, že poslední pětiletí existence strávila *Scéna* v paradoxech. Na jedné straně se zde hlásaly banality glasnosti (*Odvaha k pravdě* se jmenuje úvodník Bohuše Štěpánka v čísle 1/1988; o tom, *Co vlastně chceme od přestavby v divadelním životě*, uvažuje v čísle 10/1988 Mojmír Weimann, který se projevil jako skutečný myslitel, neboť požaduje: „(...) vymezit přesně divadlu jeho smysl, poslání a funkci“¹⁵; ostravský herec Stanislav Šárský v čísle 11/1988 zase navrhuje chápat divadlo jako umění, totiž tvořivě!; jedním z mála skutečně důležitých přestavbových textů je úvaha Václava Königsmarka *Jde o krizi divadla nebo o krizi hodnot?* v čísle 14/1988, často – a možná jen z popletenosti – kořeněné povinnou bolševickou hantýrkou [glasnost = pravda revoluce, pravda socialismu, říká v čísle 14/1988 Bohuš Štěpánek]), na straně druhé se obje-

¹⁴ J. Dvořák: „Současník atakován Dostigajevem“, *Scéna* 1981, č. 5, s. 5.

¹⁵ M. Weimann: „Co vlastně chceme od přestavby v divadelním životě“, *Scéna* 1988, č. 10, s. 3.

vují články typu *Divadlo Josifa Stalina* a úsudky, jako je tento: „Operátor. Skutečný hrdina dnešních dnů. Do nejzazší chvíle odstraňující na svěřeném úseku důsledky havárie,“ v němž hodnotí hrdinu sovětské hry o Černobylu Jiří Pavel Kříž¹⁶, takže to působí, jako by se na stránkách *Scény* střetávaly dva názorové proudy.

Avšak čteno zblízka, dokazuje tato nevyváženost spíše rozechvěnou zmatečnost z nejistoty doby, provázenou snad ještě užvaněnějšími výroky a hypotézami, často zůstávajícími jen u tázání: „(...) řekli jsme si, že Deákova inscenace *Princezny T.* je barevné, dynamické představení, přes dílčí výhrady zvládnuté i herecky (...) dlouho jsem hledal odpověď proč (...)“¹⁷; „(...) *Celestýna* na Nové scéně je představení, které provokuje nebo přinejmenším klade otázky. (...) Položil jsem si otázku, co je společného (všimněte si prosím vazby! L. J.) mezi *Celestýnou* a nedávnou Krobotovou režii Merlina v RD. A nedokázal jsem si na ni dosud odpovědět (...)“¹⁸.

Na práci *Scény* navázal čtvrtletník *Dramatické umění*, další časopis SČDU, který od roku 1987 začal vycházet veřejně (před tím, od roku 1982, vycházel pouze „klubově“). *Dramatické umění*, vedené Alešem Fuchsem, se stejně jako *Scéna* věnovalo všem odvětvím divadla, filmu, televize a rozhlasu (nesprávně byla tato umění označována právě jako tzv. dramatická), avšak jednalo se spíše o jakousi revue. Vzhledem k tomu a též i k době jakéhosi tání, oprostilo se *Dramatické umění* od ideových komentářů a soustředilo se na umění, což však neznamenalo, že by tvorba nebyla nahlížena skrze angažovanost a že by tím byly veškeré kritické texty zbaveny povrchnosti (v charakterizaci hereckých výkonů, které zde byla vyhrazena rubrika *Role*, byla pochvala herce, přičemž hodnocení se vyčerpalo popisem, často formulována jako radost: „je to opravdu radost, pozorovat tu maličkou, nedbale a nepůsobně oblečenou bytost (...),“ říká například o pradeně Vlčkové z Hauptmanovy *Zlodějské komedie*, kterou hrála Jiřina Jirásková, Jarmila Konrádová¹⁹; „(...) jsme tu však kvůli Halibutovi, kterého hraje Menzel na této scéně už dvanáct let jako jednu z nejkrásnějších hereckých radostí (...),“ hodnotí Aleš Fuchs Menzelovo podání role v O’Caseyho *Penziónu pro svobodné pány*.²⁰

Dramatické umění pokračuje v cestě, kterou nastolila *Scéna*, třebaže jsou zdejší texty povahou jiné – rozsáhlejší, hlubší, více esejistické, a také mírně od-

¹⁶ J. P. Kříž: „Kdo odpojil havarijný systém?“, *Scéna* 1988, č. 1, s. 4.

¹⁷ O. Blanda: „Chladné srdce princezny T.“, *Scéna* 1988, č. 10, s. 4.

¹⁸ O. Blanda: „Celestina na Nové scéně“, *Scéna* 1988, č. 18, s. 4.

¹⁹ J. Konrádová: „Pradlena Vlčková Jiřiny Jiráskové“, *Dramatické umění* 1988, č. 1, s. 29.

²⁰ A. Fuchs: „Menzlův starý mládenec Halibut“, *Dramatické umění* 1988, č. 1, s. 27.

lišné záběrem: nesrovnatelně větší prostor je tu ponechán západnímu divadlu (představují dokonce práci zahraničních hvězd typu Brooka, Halla a Grotowského), dále též teatrologickému myšlení, otiskují divadelní hry i čistě teoretické články, a sledují i, řekněme, aktuální společenské trendy (číslo 2 v roce 1988 je například věnováno tématu ženy).

Přesto na procesu zprostředkování divadla ještě ulpívá ono komunistické hledání současného divadla, stále se sledují sovětské vzory (např. Jiří Hájek v čísle 2/1988) či socialističtí kolegové. Z tohoto periodika zkrátka máme dojem jakési únavy stavem (od té doby se, myslím, hovoří o krizi témat, stylů či divadla jako celku), cítíme zde jakousi opotřebovanost kritického aparátu, který nestačily oživit ani nové, do té doby tabuizované náměty, ani obrat ke skutečnému divadelnímu umění.

Z toho, co bylo výše řečeno, vyplývá mnoho zajímavých teatrologických faktů, kterými by bylo možno se dále zabývat. Obraz divadla se však na základě čtení těchto periodik ukazuje z odstupu časového i myšlenkového poměrně jasně: to, co je zde čtenářům prezentováno jako divadlo, lze chápat v naprosté většině případů pouze jako jakousi ruinu či zdechlínu zbylou ze stavu divadelního umění v šedesátých letech. Přitom to byla právě tato zdechlina, které se jmenované časopisy snažily usilovně vdechnout život a na jevišti ji rozpohybovat. Ruku v ruce s tehdejšími divadelními umělci a funkcionáři (což je zhruba totéž) se významnou měrou podílely na celonárodní mystifikaci (svými kořeny sahající do let padesátých), kdy na jevišti káže normalizační komunista, který smrdí vylhaným velebením režimu, a ani se nezastydí, jelikož důraz se klade na pravdivé vyjádření skutečnosti.

Na scénách se tak podle těchto periodik pohybuje jakási nadloutka, papouškující ideje dramatika-komunisty tak, aby nebylo poznatelné, že je vymyslel někdo jiný než herec sám. To vše vlastně bez režie a scénografie. Craig by se divil, jeho teorie měla divadlo probudit, zatímco v tomto případě se kritika podílela na jeho usmrcení.