

# Souvislosti divadelního života

Charakter divadelního života v období od konce druhé světové války do února 1948 se nevymykal z obecného vývojového rámce české kultury. Právě v této době vznikaly základy, které určily ráz českého divadelnictví na dalších čtyřicet let. Změny, které od května 1945 ovlivnily poměry v divadelní obci a vyvrcholily schválením divadelního zákona v březnu 1948, byly od počátku rychlejší, hlubší a viditelnější než v jiných oblastech kultury (s výjimkou filmu). Hlavní podíl na jejich prosazení v praxi měli zastánci tzv. divadelní revoluce, mezi nimi i čelní přívrženci meziválečné levicové avantgardy. Většina z nich zastávala názor, že tvůrčí umělecký potenciál lze nejlépe uvolnit jeho vymaněním z područí soukromého vlastnictví a z pout laciné komerční zábavy. V socialistickém duchu usilovali o zásadní organizační přestavbu českého divadelnictví, přesněji řečeno přeměnu divadel na kolektivně spravované veřejné instituce, sloužící z jejich pohledu „společensky progresivním“ zájmům. Teze, že divadlo má patřit těm, kteří je vytvářejí, se přitom prolínala s přesvědčením, že tohoto cíle lze dosáhnout jedině znárodněním a zestátněním.

## ■ Prosazení socialistických principů řízení divadla

Programově levicové, radikálně socialistické pojetí divadelního života krystalizovalo už ve válečných letech, kdy se rodily první představy programu zestátnění českých divadel. Ve zcela konkrétní strategický plán dozrály v posledních měsících před osvobozením. Tvůrcem této koncepce byla *Revoluční odborová rada divadelníků*, která v dubnu 1945 soustředila socialisticky orientované divadelní tvůrce. Pod vedením divadelního architekta Miroslava Kouřila vypracovala Generální projekt poválečné přestavby československého divadelnictví, jenž divadlo chápal jako součást národní kultury a prohlašoval je za veřejnou kulturní instituci, plnící především osvětové a výchovné poslání.

Bezprostředně po skončení války, 13. května, zaslala Revoluční odborová rada divadelníků (působící již jako součást Revolučního odborového hnutí) státním orgánům Memorandum o řešení otázky českého divadelnictví v nové Československé republice, prezentované jako projev „jednotné revoluční vůle“. Smysl dokumentu prozrazoval již jeho podtitul: Program socializace českého divadelnictví.

V prvních poválečných dnech a týdnech se Revoluční odborová rada divadelníků stala koordinátorem a vůdčí silou divadelního dění. Podle jejích směrnic postupovaly závodní rady divadel, které během květnového povstání přebíraly divadla pod svou správu a jmenovaly jejich nová vedení. Nešlo sice zatím o úplné znárodnění, avšak dosavadní majitelé byli povinni pronajímat divadla určeným provozovatelům.

Téměř všechna česká stálá divadla, včetně jevišť uzavřených v průběhu roku 1944 a malých scén (*Větrník*), zahájila provoz již v květnu 1945. V Praze se divadelní scény brzy rozrostly o nové generační soubory. Byly to například vyhraněně komunisticky orientovaná mládežnická scéna *Obratník*, která se později stala jádrem *Divadla mladých pionýrů*, a divadlo *Disk*. Před začátkem sezony 1945/46 se do Prahy přemístilo původně amatérské pelhřimovské divadlo *Malá komedie* a pod názvem *Divadlo satiry* se uvedlo jako moderní autorský literární i politický kabaret, navazující na poetiku E. F. Buriana a Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha.

Důsledkem války byl výrazný zásah do divadelní sítě v českých zemích spojený se zánikem německých scén. Budovy německých divadel byly obsazeny českými divadelními soubory a institucemi. Do českých rukou se znovu vrátilo *Stavovské divadlo*, z Nového německého divadla se stalo *Divadlo 5. května*. České soubory vstoupily i do divadel v Brně (*Divadlo Na hradbách, Reduta*), v Karlových Varech, Olomouci, Opavě, Liberci, Mostě, Teplicích a Ústí nad Labem. Revoluční cestou byla obsazena též divadla vnímaná jako symboly soukromého podnikání. Divadlo Anny Sedláčkové se přeměnilo na *Divadlo revolučních gard* a Divadlo Vlasty Buriana na *Divadlo kolektivní tvorby*.

Nedílnou součástí tzv. divadelní revoluce bylo ustavení očištných komisí, jejichž prvořadým úkolem bylo odstranit z divadel kolaboranty. Z politicky účelových důvodů se však činnost komisí zaměřila i na některé prominentní osobnosti, například na herce Vlastu Buriana a Adinu Mandlovou či na dirigenta Václava Talicha.

Dne 22. května 1945 byla Revoluční odborová rada divadelníků nahrazena *Odborovou radou divadelníků*, ve které přední místo opět připadlo architektu Miroslavu Kouřilovi. První fází tzv. divadelní revoluce uzavřel 6. června 1945 zvláštní výnos ministra školství a osvěty Zdeňka Nejedlého o zrušení divadelních koncesí a licencí. Toto opatření znamenalo nejen konec soukromého podnikání v divadelnictví, neboť právo vlastnit divadlo získaly pouze právnické osoby, nýbrž i konec odborového řízení divadel. Závodním radám dával výnos právo vést divadla pouze do konce července s tím, že poté přejde na osoby jmenované ministerstvem. V polovině června pak ministr Nejedlý zřídil *Divadelní radu* jako umělecký a kulturněpolitický sbor pro základní otázky divadelnictví. Tvořili ji zástupci Odborové rady divadelníků, divadelních sekcí při národních výborech, kulturní komise Ústřední rady odborů a ministerstva školství a osvěty. V jejím čele symbolicky stanul Jaroslav Kvapil (hlavní autor Manifestu českých spiso-

vatelů z roku 1917), jenž ale již v červenci 1945, po marném úsilí dosáhnout přesného vymezení pravomocí Divadelní rady a osobně se setkat se Zdeňkem Nejedlým, na funkci rezignoval. Skutečnou hlavou Divadelní rady tak byl od samého počátku Miroslav Kouřil (dalšími členy byli E. F. Burian, J. V. Kroha, Josef Tráger, Jan Kopecký, Stanislav Neumann, Jan Škoda, Jiří Kupka).

Divadelní rada působila do konce září 1945 a vypracovala dva zásadní materiály určené ministru školství a osvěty. Prvním úkolem byl návrh na obsazení funkcí divadelních ředitelů, druhým pak stěžejní návrh rozvržení sítě profesionálních scén a jejich možných provozovatelů. Projekt v podstatě opakoval principy koncepce, kterou za okupace vypracovali Jan Škoda a Jaroslav Průcha. Provozovateli divadel mohly být pouze stát, armáda, Svaz české mládeže, družstva divadelníků, družstva návštěvníků a odbory. Součástí návrhu, schváleného již v červnu 1945, byl program decentralizace divadelní sítě, jehož smysl spočíval jednak v odstranění rozdílů mezi tradičními divadelními centry (Praha, Brno, Plzeň) a regiony, jednak v likvidaci „kočovně šmíry“. S decentralizací se současně pojila představa plánovitého rozčlenění divadel na žánrově a typově specifikované soubory se zajištěným systémem hostování. Kočovně společnosti, vystupující po květnu 1945 víceméně sporadicky, mělo nahradit zájezdové *Vesnické divadlo*, založené v listopadu 1945. Decentralizace divadelní sítě se tak ve skutečnosti stávala nástrojem procesu centralizace, jejímž smyslem bylo podřídit divadla kontrole státních institucí.

V průběhu druhé poloviny roku 1945 se podařilo uvést v život některé základní principy socialistické koncepce divadelnictví. Socialistický charakter divadelního života byl však zatím dán pouze provizorními ministerskými výnosy, nikoli divadelním zákonem, který Nejedlého ministerstvo hodlalo co nejdříve prosadit. Změna ve funkci ministra školství a osvěty po parlamentních volbách roku 1946 však přípravu zákona pozastavila. Ministr Jaroslav Stránský se proces zestátnování divadel pokusil přerušit a navrhnout jinou variantu. Začátkem ledna 1947 předložil nový návrh divadelního zákona, který na rozdíl od předchozího návrhu preferoval družstevní vlastnictví divadel, a dokonce povoloval vyhraněným uměleckým osobnostem provozovat divadla soukromá. Proti návrhu se okamžitě postavili přívrženci komunistické koncepce, od druhé poloviny roku 1946 sdružení v *Divadelní komisi při ÚV KSČ a Přípravném výboru Svazu provozovatelů divadel*. Předsedou tohoto orgánu byl opět Miroslav Kouřil, členy pak mimo jiné Jiří Hájek, Jindřich Honzl, Bohumil Mathesius, Jan Škoda a Jaroslav Pokorný. Výbor vyvolal kampaň, projevující se v řadě odmítavých prohlášení, rezolucí a článků. Ministerský návrh tak podpořili jen národní socialisté, Svaz herectva a Svaz divadelních podnikatelů. Boj o divadelní zákon, vnímaný jako výsostně politická záležitost, se přenesl i do parlamentu, kde skončil až v březnu 1948 přijetím komunistické verze.

Jak je patrné, v období 1945–48 věnovali čeští divadelníci hlavní pozornost organizačně-provozní sféře. Stranou jejich zájmu však nezůstalo ani divadelní

školství. Záhy po skončení války se ozvaly hlasy nespokojené s úrovní uměleckého vzdělání a stavem věd o umění. Výsledkem bylo založení pražské Akademie múzických umění v říjnu 1945 jako vysoké školy připravující výkonné umělce. O rok později vznikla v Brně Janáčkova akademie múzických umění. Na pražské filozofické fakultě se pak zásluhou Jana Mukařovského ustavilo divadelněvědní oddělení v rámci stolice estetiky. Sám Mukařovský se v seminářích zabýval estetikou a teorií divadla, od roku 1947 obdobně orientoval také přednášky dvou externích učitelů, Miroslava Kouřila a režiséra Jindřicha Honzla.

## ■ Politizace českého divadla

Pro zásadní změnu organizace divadelních institucí a divadelního života vůbec byla rozhodující dobová důvěra v přednosti administrativního řízení umělecké sféry. Hlavními požadavky vznášenými na divadelní tvůrce byly – vedle již zmíněné decentralizace divadelní sítě – lidovost, tendenčnost a demokratizace. Stejná „společenská objednávka“ směřovala sice k veškerému umění, divadla se však ocitla pod silnějším tlakem. Jakkoli byly tyto požadavky primárně spojovány se snahou zpřístupnit vysoké umělecké hodnoty širokým vrstvám diváků, záhy začala při jejich naplňování převládat osvětová i čistě ideologická hlediska.

Součástí tohoto úkolu bylo přivést do „nového“ divadla „nového“, tj. lidového diváka, aby vzniklo „třídně správné“ složení hledišť. Už v roce 1945 směřoval k tomuto cíli dočasný pokus o zrušení „měšťáckého“ abonentního systému, který poskytoval jisté výhody a finanční úlevy tradičním diváckým vrstvám. Na proměně skladby publika se mělo podílet především Revoluční odborové hnutí, které bylo od léta 1945 největším provozovatelem divadel. Na konci roku 1945 však došlo v důsledku měnových opatření k divácké krizi a k odlivu publika do levnějších biografů. Mnohé scény se ocitly v ekonomických problémech, posílených ještě úspornými opatřeními ministerstva školství a osvěty, které se v listopadu 1946, vzhledem k rostoucím nárokům divadel na státní rozpočet, rozhodlo omezit podporu pouze na divadla subvencovaná již před válkou, divadla v pohraničí a některé výjimky. Toto opatření vyvolalo mezi divadelníky bouři nevole. Pod jeho vlivem gradovala i vnitřní krize divadla Větrník, kterému se nepodařilo sehnat nového zřizovatele a zaniklo. V dané situaci totiž Ústřední rada odborů ztratila o řadu divadel zájem a ponechala si jen prosperující Divadlo satiry a operetu v Praze-Nuslích. Podobně se zachoval též Svaz české mládeže. Na ekonomické problémy doplatilo i Studio Národního divadla rozpuštěné svým zakladatelem, Jindřichem Honzlem, po jeho nástupu do funkce šéfa činohry Národního divadla.

Ve snaze nalézt východisko z finanční krize bylo roku 1947 založeno družstvo Umění lidu, centrální instituce, která měla prostřednictvím distribuce

vstupenek organizovat a zajišťovat návštěvy divadel i koncertů, a pomoci tak zpopularizovat divadlo „v nejširších vrstvách pracujících“.

Požadavky na angažovanost divadel vedly k zvýznamnění jeho tematické složky, k důrazu na dramaturgii, jíž se přisuzovala tvůrčí hodnota zaručující naplnění společenské funkce, neboť divadlo mělo skutečnost nejen zobrazovat, ale i spoluvytvářet. V prvních poválečných měsících se v repertoáru spontánně uplatnila převážně domácí klasická dramatika, což plně korespondovalo s vlnou vlastenectví a protiválečnou náladou. Klasika 19. století byla přitom chápána jako vzor umění, které dokáže skloubit lidovost s výchovným posláním. Pokud jde o hry zahraničních autorů, zmizela z jevišť dramata německých tvůrců a na české scéně se vracela dramatika G. B. Shawa, Marcela Pagnola, Romaina Rollanda, Jeana Giraudoux, J. B. Priestleye a dalších. Poprvé byl uveden John Steinbeck (*O myších a lidech*). Divadla se orientovala i na slovenské a zejména sovětské autory. Inscenace jejich děl – ať již šlo o starší texty (Alexandr Ostrovskij, Maxim Gorkij, Valentin Katajev), nebo o hry s válečnou tematikou – získávaly jednoznačný politický rozměr.

I do oblasti dramaturgie se promítlo směřování k administrativnímu řízení divadel. V únoru 1946 byl ustaven *Distribuční sbor dramaturgů*, který i přes poměrně pestré názorové složení (Bohumil Mathesius, Ferdinand Pujman, A. M. Píša, Jiří Frejka, Jaroslav Pokorný, E. A. Saudek a Jan Kopecký) vypracoval na základě politických kritérií seznamy „doporučených her“.

Obdobně jako v jiných oblastech kultury bylo nedílnou složkou nového vymezení společenské funkce divadla tažení proti tzv. braku. Z českých jevišť měla zmizet komerční zábava. Vycházelo se přitom z předpokladu, že divácký zájem dostatečně uspokojí inscenace české klasiky, komedií a veseloher V. K. Klicpery, J. N. Štěpánka, F. F. Šamberka, Ladislava Stroupežnického. V této souvislosti ministerstvo vnitra v listopadu 1945 omezilo daň, původně uvalenou na všechna divadelní představení, pouze na operetu, tedy žánr, který se stal přímo symbolem braku. Ekonomický tlak a divácká krize si však brzy vynutily opětovné uvádění komerčních titulů, zvláště na mimopražských scénách.

Prosazování jednotných dramaturgických zásad neznamenal automaticky konec sporů o pojetí divadelní práce. Nejvýrazněji se v bezprostředně poválečném období vyhraňoval střet dvou koncepcí, které reprezentoval na jedné straně v *Národním divadle* a ve *Studiu Národního divadla* Jindřich Honzl, na straně druhé pak Jiří Frejka v *Městských divadlech pražských*. Jindřich Honzl pojímal po květnu 1945 divadlo jako místo a způsob výchovy, a to jak výchovy herců, režisérů a dramatiků, tak celé společnosti. Z vyznavače avantgardní poetiky se stal stoupencem realismu, divadla jasného a srozumitelného širokým vrstvám. Tento posun Honzl zdůvodnil poněkud sofistikováním interpretací avantgardy jako básnického výrazu snu o sociální spravedlnosti v buržoazní společnosti, která bránila jeho naplnění. Předválečná skutečnost byla podle Honzlova

mínění lživá, takže „odpor umělce proti formálnímu realismu byl výrazem jeho odporu proti měšťácké realitě života“. Avantgardní umění v těchto podmínkách předjímalo ideál, jehož uskutečnění se odsouvalo do budoucnosti. Právě poválečné poměry umožnily podle Honzlova názoru vykročit správným směrem. Umělec měl pracovat pro novou realitu, což znamenalo odvrhnout ideály avantgardy, které se ve změněné situaci stávaly překážkou a iluzorní záležitost. Uznávaný režisér neváhal dokonce v této souvislosti parafrázovat Jiřího Wolkra: „Lidé [...] krásné sny zabijí tím, že je uskutečňují“ (Otázky divadla a filmu 1948/49, s. 59–60).

Naproti tomu Jiří Frejka ve svém programu básnického divadla na poetiku meziválečné avantgardy přímo navazoval. Podstatou jeho práce byla snaha o postižení problému nikoli zrcadlením reality, nýbrž účinkem básnické formy, využitím asociativní obrazové fantazie a jejím prolínáním se skutečností. Frejka kladl vysoké nároky na dramatické texty, a přestože ze svých představ musel slevovat, jeho dramatický plán, zaměřený na široké spektrum problémů soudobého člověka, patřil k vrcholům poválečné divadelní tvorby a byl též inspirací pro mimopražská divadla. Frejkovo odmítnutí návratu k popisnému realismu však na podzim roku 1948 na soutěžní přehlídce Divadelní žatva přerostlo v kampaň proti osobitému režisérovi.

Jiný typ pojetí divadelní práce a dramaturgie představovalo *Realistické divadlo*, vycházející vstříč dobovým požadavkům a usilující spojit angažovanost a lidovost s kvalitním repertoárem. Divadlo kladlo důraz na výrazovou srozumitelnost, oproštěnou od experimentů, na postupy a témata, jimiž mohlo bezprostředně ovlivňovat publikum ideově i esteticky. V touze získat diváky zařazovalo od druhé sezony na program nejen politicky angažované hry (Miloš Stehlík: *Vesnice Mladá*, Zdeněk Bláha: *Hodí se žít*), ale také osvědčené komedie autorů jako Oscar Wilde či Molière.

Krátce po válce se do divadelního života opětovně zapsal E. F. Burian. Kromě rychlé obnovy divadla D 46 vypracoval hned v květnu 1945 plán *Bloku spojených divadel* (Brno, Ostrava, Zlín, z pražských divadel D 46 a Karlínská zpěvohra). Tento projekt byl motivován touhou vyrovnat úroveň českých a moravských divadel na bázi společné dramaturgie a vzájemných výměn představení. Plán ale narazil na nesouhlas Divadelní rady, realizovalo se jen krátké Burianovo působení (skončilo již počátkem roku 1946) v čele *Družstva divadel práce*, provozujícího kromě D 46 i tři soubory brněnského Národního divadla a Karlínskou zpěvohru.

V *D 46* se Burian částečně vrátil ke své předválečné poetice syntetického divadla, v němž vládl zákon dramatického rytmu. Do divadelní syntézy zahrnoval jako nepominutelný faktor vztah k době, v níž dílo vzniká. Podle Burianova soudu však byl program poválečného umění programem průměrného člověka, proto hodlal sledovat vztahy mezi jednotlivými lidmi, vztah člověka ke společnosti a prožívání velkých společenských otřesů a změn. Hlásil se k realismu

a od roku 1947 výslovně k socialistickému realismu (článek O srozumitelnosti otištěný v Programu D 48 1947/48, č. 1); ten nevnímal jako jednotný umělecký styl, ale spíše jako poznávací metodu. Sám zdůrazňoval principy srozumitelnosti, konkrétnosti, jednoduchosti, jasnosti a správného vyslovení ideového hlediska obsaženého v textu. V průběhu let se však neustále prohluboval rozdíl mezi kmenovým, z meziválečné poetiky vycházejícím repertoárem (Máj, Romeo a Julie, inscenace staročeských lidových her, dramatizace próz, jako byly Dostojevského Bílé noci, Olbrachtův Žalář nejtemnější aj.) a pozvolna převažujícími novými, nezdědka publicisticko-reportážními či konverzačními hrami, jež psal Burian sám.

K předválečné poetice E. F. Buriana a Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha se hlásilo *Divadlo satiry*, moderní autorský literární a politický kabaret (→ s. 276, kap. *Drama*). Lyrika se v něm prolínala s recesí, obrazné metaforické vyjadřování se satirickými skeči, inspirovanými soudobou společenskou situací. Pro dobové poměry bylo příznačné, že právě toto generační divadlo, tvořené levicově smýšlejícími herci i autory, se nedlouho po únoru 1948 ocitlo v centru kritiky a posléze bylo zlikvidováno.

Iniciační jádro divadla (dramatik a dramaturg Zbyněk Vavříň, režisér a herec Oldřich Lipský, herci Lubomír Lipský, Jan Maška, Marie Hovorková a Božena Holanová) se konstitovalo již za války v Pelhřimově jako amatérský soubor. K jeho profesionalizaci pak došlo v prvních poválečných měsících na základě nadšeného diváckého a kritického ohlasu, jež vyvolalo několikadenní červnové a červencové hostování souboru v Praze s inscenací Rozbitá trilogie (ilegálně předváděná za okupace, veřejná premiéra Národní



Členové souboru Divadla satiry

dům v Pelhřimově 18. 5. 1945). Pelhřimovský soubor se tak pod názvem Divadlo satiry stal nejprve součástí poboční komorní scény Realistického divadla v malostranské Umělecké besedě, ale posléze tuto scénu svou tvorbou zcela ovládl, takže se v následující sezoně osamostatnil i administrativně.

Divadlo, k jehož proměňujícímu se kolektivu v průběhu času patřili mimo jiné skladatel a klavírista Karel Macourek, výtvarník Jan Sládek, scénograf Josef Svoboda a choreografka Laurette Hrdinová, režisér Alfréd Radok, z herců Vlastimil Brodský, Miloš Kopecký, Stella Zázvorková, Josef Hlinomaz a Miroslav Horníček, z literátů pak Josef Kainar, Václav Lacina, Jaroslav Vojtěch, Vítězslav Kocourek, Michal Sedloň a jiní, si utvořilo vlastní a nezaměnitelný jevištní rukopis, inspirovaný na jedné straně jevištní poetikou a pevnou režijní stylizací E. F. Buriana, na straně druhé pak – a to zejména – poetikou intelektuální revue Voskovce a Wericha. Osobitost Divadla satiry spočívala především v kolektivním autorském herectví, jemuž byl podřízen i groteskně stylizovaný tvar divadelního textu. Prostor pro kolektivní autorskou výpověď tu utvářelo stavebně volné pásmo, skládající se z jednotlivých relativně samostatných výstupů a čísel: písniček, dialogů či scének, přičemž důležitou roli vždy hrála herecká improvizace, včetně okamžité reakce na události dne. Sepětí textové složky s touto konkrétní divadelní poetikou přitom omezovalo zájem o knižní prezentaci jednotlivých her (publikovány byly pouze dvě).