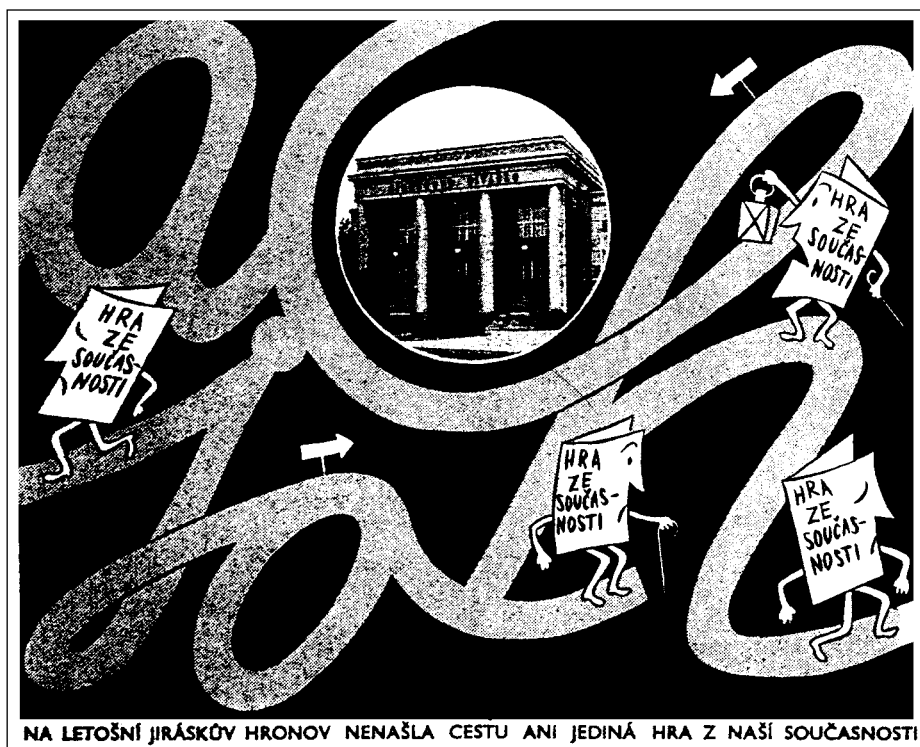


Souvislosti divadelního života

Divadelnickou sféru ovlivnily únorové události stejně silně jako jiné oblasti umělecké tvorby. Svým způsobem byl v divadelnictví jejich dosah ještě zřetelnější, neboť komunistická moc pokládala divadlo za jeden z nejučinnějších nástrojů výchovy obyvatelstva a poměřovala dramatickou a divadelní produkci převážně politickými kritérii. Jednostranný důraz na uvádění současné aktuální tematiky ve zpracování domácích a sovětských autorů, zúžený výměr socialistického realismu, preferování vybraných národních klasiků a paušální odmítání žánrů zdánlivě neslučitelných s budováním socialistické společnosti deformovaly divadelní život stejně jako překotné organizační změny, cenzurní



Karikatura Dikobrazu k absenci her ze současnosti na Jiráskově Hronově, Dikobraz 1954

opatření a předimenzovaná divadelní síť. Teprve během roku 1953 se divadelní oblast začala otevírat novým impulzům, které v letech 1956–58 soustavně rozvíjela a jejichž prostřednictvím překonávala předchozí schematismus.

■ Divadelní zákon a divadelnické instituce

Nový divadelní zákon, přijatý parlamentem 20. března 1948 s účinností od 1. dubna 1948, deklaroval divadlo jako národní a kulturní statek s rozhodujícím vlivem státu. Zřizování a provozování divadel patřilo proto především do kompetence státu, zemí, okresů a obcí. Jinými právníckými osobami mohla být divadla provozována pouze tehdy, nepostačovala-li divadelní síť. Role státních orgánů byla natolik dominantní, že v Praze od 1. ledna 1952 neexistovalo jediné divadlo provozované družstvy (po květnu 1945 to bylo např. Realistické divadlo, Rozmarné divadlo a Divadlo Spejbla a Hurvínka). Všechna divadla se tak postupně stala institucemi zřizovanými a provozovanými výkonnými orgány státní správy – buď přímo ministerstvem, nebo (od 1. ledna 1949, kdy krajská soustava nahradila zrušené zemské zřízení) krajskými národními výbory. Na základě směrnice ze dne 23. listopadu 1949 vznikly při každém krajském národním výboru *Krajské divadelní komise* jako poradní orgán pro koordinaci kultury a osvěty profesionálních, ochotnických a loutkových divadel. Z divadelního zákona vyplývala i povinnost státu a institucí územní správy starat se o divadelní výchovu lidu a organizovanou návštěvu divadel, jeho díkce kladla ovšem důraz také na prezentaci domácí dramatické tvorby.

V akcentování těchto aspektů se projevoval vliv Zdeňka Nejedlého, jenž opět stanul v čele ministerstva školství a osvěty, pod které spadala správa divadel a osvětový dozor. Ideologická kritéria umělecké tvorby mělo hlídat Kopeckého ministerstvo informací. Dohled obou ústředních institucí měl vytvářet záruku, že divadla budou uskutečňovat své dominantní výchovné poslání i naplňovat postuláty ideovosti, lidovosti a srozumitelnosti.

Pro řízení divadelního života vznikly u obou ministerstev důležité poradní orgány. Při ministerstvu školství a osvěty to byla *Divadelní a dramaturgická rada*, vedená Miroslavem Kouřilem a místopředsedou Jindřichem Honzlem. K úkolům rady, jejíž organizační a jednací řád je datován 30. října 1948, náleželo plánování dramaturgie, divadelní činnosti a osvětového dozoru národních výborů. Podle zákona však nesměla „omezovat svobodu umění, zejména vnucovat divadlům a divadelním ochotnickým spolkům pořad her nebo jednotlivá divadelní díla“. Druhým poradním orgánem byla *Divadelní propagační komise* při ministerstvu osvěty, jejímž předsedou se stal Jan Kopecký a místopředsedou Mirko Očadlík. Činnost komise (organizační a jednací řád pochází ze dne 7. dubna 1949) se zaměřovala na propagaci divadla mezi lidem

a rozšiřování divadelních děl, dbala ale též o organizované návštěvy divadel. V porovnání s Divadelní a dramaturgickou radou však postrádala rozsáhlejší kompetence a brzy zanikla. Dvojkolejnost obou rad, které zpočátku jednaly společně, přispěla již po roce k volání po novelizaci divadelního zákona, na který měl navázat – již nepřijatý – zákon herecký.

Kulturní politika komunistického režimu kladla na divadla stejné nároky jako na ostatní umělecké obory, tj. spatřovala v něm především prostředek propagace socialismu a nástroj převýchovy obyvatelstva. Předpokladem pro naplnění těchto požadavků bylo zrušení dosavadního systému divadelních organizací a vytvoření jejich nové struktury. Proto došlo k likvidaci zájmových a stavovských divadelnických sdružení (Svaz českého herectva a Svaz divadelních ředitelů), která musela uvolnit místo *Svazu zaměstnanců kulturní služby Revolučního odborového hnutí*. Obdobně skončily divadelní agentury, převedené pod nakladatelství Umění lidu a posléze nahrazené *Českým divadelním a literárním jednatelstvím*. Tato instituce, jejíž ustavující valná hromada se konala 28. února 1949, začala vydávat i rozmnožené exempláře dramatických textů.

Funkci zrušeného Hospodářského ústředí divadel převzala *Divadelní ústředna* jako nový výkonný orgán obou příslušných ministerstev. Smyslem její existence bylo připravovat podmínky pro plánování divadelní činnosti, nicméně ani dobově příznačné poslání ji neochránilo před poměrně brzkým zánikem. Dne 1. července 1949 se v rámci Divadelní ústředny zrodila *Divadelní kancelář*, která fungovala jako pomocný orgán Divadelní a dramaturgické rady a prodloužená ruka ministerstva školství. Její úloha spočívala v registraci divadelních her, překladů, úprav starých dramát, zpracování novinek i v revizi dosud existujících agentur. Přebrala též technický lektorský výkon dramatického odboru rady, který se zaměřoval na obecnější plánování.

Změny a unifikace zasáhly také vydavatelskou činnost, soustředěnou do nakladatelství Umění lidu. Z divadelních časopisů vycházelo od roku 1949 jediné Divadlo, vydávané Divadelní a dramaturgickou radou jako platforma pro šíření její ideové koncepce.

V porovnání s rozsáhlými organizačními změnami v řídicích strukturách zasáhly vlastní divadelní síť jen drobné úpravy. Stálé divadelní soubory začaly působit v některých dalších městech (kupř. v Táboře, Písku a Kolíně), v Praze zaniklo několik scén, pro něž komunistický režim neměl pochopení. V červnu 1948 ukončily činnost Velká opera 5. května, Činohra 5. května, Studio Národního divadla a Divadlo V+W, poté Haló kabaret, Alhambra, Divadlo satiry a Rozmarné divadlo. V roce 1950 naopak byla zřízena Městská divadla pražská, tvořená Komorním divadlem a Divadlem komedie, jejichž ředitelem byl jmenován Ota Ornest. Zároveň se z dosavadního Městského divadla na Královských Vinohradech stalo Divadlo československé armády. Konference Divadelní a dramaturgické rady a Divadelní propagační komise pak 2. listopadu

1950 prohlásila reorganizaci divadelnictví za skončenou a divadelní síť za definitivní. Ta se potom opravdu po několik let téměř nezměnila, s výjimkou častých změn názvů jednotlivých divadel.

■ Principy a problémy pouťorové dramaturgie

V roce 1949 vyhlásil předseda Divadelní a dramaturgické rady Miroslav Kouřil změnu zaměření divadelních orgánů, které měly místo dosavadní péče o formálně právní otázky věnovat prvořadou pozornost výchově, školení a „zamezování výstřelků“. Tato orientace zcela odpovídala hlavnímu poslání divadla, jež v komunistickém režimu mělo přispívat k výchově obyvatel v uvědomělé budovatele socialistické společnosti. Stejně jako v celé kulturní oblasti se i v divadelnictví prosadila politicky motivovaná teze, že plánovat lze též uměleckou práci. Ve sféře českého divadla připadl tento úkol jednotné a centrálně řízené dramaturgii, tedy Divadelní a dramaturgické radě, která rozhodovala o výběru i počtu divadelních her určených k jevištní prezentaci. V druhé polovině roku 1949 byl dovršen přechod od individuálních plánů k jednotnému tematickému plánu, který minimalizoval rozdíly mezi jednotlivými divadly a stíral jejich specifičnost.

Centrální dramaturgická linie, obsahující závazné tematicko-obsahové i formální normy, vznikala v letech 1948–50 na mnoha zasedáních a konferencích Divadelní a dramaturgické rady. Už na první z nich, konané v srpnu 1948 v Brně, formuloval odborový funkcionář Valtr Feldstein nové úkoly československé dramaturgie. Divadelní scény se měly více zaměřit na současná česká dramata, případně na díla slovanského repertoáru, zároveň však Feldstein proklamoval též potřebu změnit sociální složení publika podle třídních kritérií.

Zásadní význam pro československou dramaturgii měla až bratislavská konference Divadelní a dramaturgické rady a Divadelní propagační komise, uspořádaná 15.–16. ledna 1949. Zde byl přijat návrh přednesený předsedou dramaturgického odboru Rady Otou Ornestem, který určoval zásady třídní divadelních her a pořadí jejich důležitosti v divadelním repertoáru podle kulturněpolitického klíče: 1.a původní, respektive nové hry se současnou tematikou; 1.b původní, respektive nové české a slovenské hry s aktuálními historickými náměty; 2. přehodnocené dědictví české a slovenské dramatické tvorby; 3.a ruské a sovětské hry; 3.b současné hry autorů z lidovědemokratických států; 4. přehodnocená světová klasika; 5. současné pokrokové hry západních autorů.

Součástí zásad, nadřazených osobní iniciativě dramaturgů a režisérů, byl i předpis určující procentuální poměr jednotlivých skupin v repertoáru každého souboru a zároveň povinnost divadel předem hlásit všechny připravované

tituly. Logickým důsledkem opatření, usilujících o náležitý ideově-politický profil československého divadelnictví, bylo okleštění repertoáru, dočasná absence některých žánrů (psychologického dramatu apod.) a podřízení ostatních žánrů, například satiry, ideologickým úkolům.

Problémy, jež nová situace přinesla, se zabývala v pořadí již třetí konferenci, konaná 18.–19. června 1949 v Teplicích. Zdůraznila „nutnost přechodu od kvantitativních aspektů ke kvalitativním“, a proto vyzdvihla jako vzor některá budovatelská představení a dramata, například Káňovu Partu brusiče Karhana. Za nedostatky označila mechanické roubování nové tematiky do starých forem, slabou znalost současné reality a faktografickou popisnost. Současně stanovila požadavek kontrolovat každou novou hru podle hlediska ideovosti, revolučního romantismu, pravdivosti a lidovosti, tedy v rámci dobových představ o socialistickém realismu jako závazné tvůrčí metodě. Ze stejných důvodů vytyčil Jaroslav Pokorný tři kritéria pro přehodnocování klasiky, respektive kulturního dědictví: téma jako reflexe třídních protikladů určité doby, autorovo uchopení tématu jako výraz historicky přesně determinované ideologie a význam díla pro přítomnost. Teplická konference také rozšiřovala bratislavské zásady o sledování počtu repríz a akcentovala ožehavý problém návštěvnosti, již doporučovala prohloubit dalším zideováním repertoáru.

Teplické setkání bylo vyhlášeno za první konferenci *Československého národního střediska Mezinárodního divadelního ústavu* (The International Theatre Institute, ITI), založeného v Praze v červnu 1948. Tento krok souvisel se snahou uspořádat v Praze I. kongres ITI, jehož účastníci se měli přesvědčit o kulturnosti nového politického režimu a jeho péči o divadelnictví. Československé národní středisko však již v lednu 1950 z ITI načas vystoupilo a rozmnožilo tak počet československých institucí, které v době eskalace studené války z politických a ideologických důvodů opustily mezinárodní korporace.

Neuspokojivé poměry v divadelnictví a problémy s návštěvností, způsobené překotnými politicky zdůvodňovanými změnami, se snažily řešit další konference Divadelní a dramaturgické rady. Na konci roku 1949 zazněla první kritika schematismu, současně ale i hlasy varující před neideologickým pojmáním klasických dramat. Následující konference, uspořádaná v listopadu 1950 v Gottwaldově, přijala zásadu menšího počtu premiér původních divadelních her, která měla vytvořit časový prostor pro jejich důkladnější přípravu a nastudování. Byla to přímá reakce na množství nedodělků, které divadla, ve snaze vyhovět požadavku co největšího počtu politicky angažovaných novinek, uváděla na jeviště. Snížení počtu premiér umožnil i nový způsob financování divadel, která si nyní mohla dovolit reprízy bez ohledu na míru diváckého zájmu. Lidovýchovná a ideová funkce divadla zůstávala tedy nadále prioritou. Jaroslav Pokorný se v Gottwaldově pokusil o dílčí korekci bratislavských zásad, když navrhl geopolitické členění repertoáru nahradit ideovými zřeteli tak, aby si hry ze současnosti udržely dominantní pozici před historickými příměry

a domácí autoři nadále dostávali přednost před autory zahraničními. To však Miroslav Kouřil v závěrečném referátu odmítl.

V srpnu 1951 byl Miroslav Kouřil donucen rezignovat nejen na funkci předsedy, ale i na místo člena předsednictva, a posléze musel dokonce na řadu let odejít zcela mimo kulturní sféru. Na počátku roku 1951 pak byl do funkce předsedy Divadelní a dramaturgické rady jmenován Josef Rybák. Ani tyto personální změny však nevedly k výraznější změně situace. Nová rada se nadále soustředila „na pomoc původní dramatické tvorbě“, což v praxi vedlo především k politickému prověřování veškerých českých novinek a jejich posuzování podle témat, která preferovaly stranické orgány. Na celostátní divadelní konferenci v prosinci 1951 proto kladl Valtr Feldstein důraz na čtyři doporučené okruhy: boj za mír, naše pětiletka, kolektivizace vesnice a vedoucí role KSČ a její zápas za vítězství socialismu.

V souvislosti s rozsáhlými organizačními a personálními změnami, uskutečňovanými od ledna do září roku 1953, Divadelní a dramaturgická rada zanikla a okruh její působnosti převzal 31. ledna *Státní výbor pro věci umění* v čele s Jiřím Taflem. Tento orgán vytvořil 14. září spolu se zrušeným ministerstvem informací základ nově zřízeného ministerstva kultury, do jehož kompetence přešlo divadelnictví jako celek. Zrušení Divadelní a dramaturgické rady však současně znamenalo, že divadelníci zcela ztratili dosavadní vliv na řízení vlastního oboru, do něhož stále více zasahovala státní administrativa.

■ Hledání repertoáru: mezi socialistickým realismem a národní klasikou

Dramaturgická koncepce, vypracovaná Divadelní a dramaturgickou radou, se ztotožňovala s požadavky a představami nejvyšších stranických kruhů a všemožně usilovala o to, aby v divadelním repertoáru převažovaly hry zobrazující novou společenskou realitu v duchu principů socialistického realismu. Dokonalá shoda formy a obsahu, zdůrazňovaná tehdejší marxisticko-leninskou estetikou, měla podle dobových názorů vzniknout v situaci, kdy se autor dramatu nekoncentruje pouze na věc samotnou (tj. na literaturu a divadlo), nýbrž zejména na konečný výsledek svého úsilí, tedy na záměr přesvědčit publikum a ovlivnit jeho myšlení. Až do poloviny roku 1949 se na českých jevištích uplatňovaly obrazy ze života, postupně ale sílil požadavek na zlepšení kvality her. K tomu měl napomoci přechod od zachycení člověka ve výrobě k zobrazení celé šíře jeho aktivit, včetně postižení mezilidských vztahů. Tento posun, motivovaný nezájmem diváků o současné domácí i sovětské hry, nezměnil ovšem nic na ideologickém chápání dramatu, jehož úkolem zůstávaly ilustrace předem daných tezí a výchova publika příklady nových socialistických hrdinů, prezentovaných už nikoli pouze proklamativně, nýbrž přece jen poněkud věrohodněji.

Preferovaným žánrem se na přelomu čtyřicátých a padesátých let stala veselohra pro svou „schopnost vyjadřovat radost a poezii života“ v optimistických vizích budování socialistické společnosti. Na druhé straně to byly právě veselohry, které kritika často obviňovala ze schematického přístupu či jim vytýkala „měšťáckou“ stavbu hry. Z klasických evropských komedií se většinou hrála dramata Molièrova, Shakespearova a Goldoniho, a to nejednou v podobě hry se zpěvy či hudební komedie, která nahrazovala operetu, pokládanou za „buržoazní“ žánr.

Kromě pevných obsahově-tematických norem byly striktně stanoveny též normy formální. Jako jediná závazná metoda se připouštěl pouze socialistický realismus, jenž prikazoval zobrazovat skutečnost pravdivě a historicky konkrétně v její revoluční perspektivě. Uplatňování těchto požadavků však často ústilo ve vnějškovou popisnost reality a ve snahu o maximální iluzi věrohodnosti, pod níž se skrýval neměnný, ideově tendenční model světa. Toto iluzivní divadlo, za jehož tvůrce i autoritu byl pokládán Konstantin Stanislavskij, přejímalo československé prostředí ze Sovětského svazu. Stanislavského metoda byla však záhy zjednodušena na sociologii postavy s cílem postihnout typické jednání v typických situacích s determinujícím vlivem třídních a historických vztahů. Nejreprezentativnějším představitelem a propagátorem tohoto přístupu bylo pražské Realistické divadlo, které plnilo úlohu vzorového souboru, zvláště oceňovaného Zdeňkem Nejedlým. (Tato oficiální obliba našla výraz v přejmenování scény na Divadlo Zdeňka Nejedlého v únoru 1953.) První pochybnosti o jediné přípustné formě a jejím automatickém napodobování se objevily roku 1952 v souvislosti s hostováním sovětského režiséra A. V. Sokolova v Divadle československé armády, avšak teprve od poloviny padesátých let bylo možné sledovat, spolu se silícími hlasy proti vulgarizaci a zjednodušování Stanislavského metody, postupnou diferenciaci inscenačních stylů.

Jen o málo větší dramaturgickou a inscenační volnost měli inscenátoři u národní klasiky, jež měla být prezentována jako pravdivý obraz včerejška, nahlížený z hlediska aktuálních potřeb socialistické přítomnosti. Přes tento ideologizovaný vztah a faktické omezení české klasiky na dva velké tvůrce (J. K. Tyla a Aloise Jiráska), vedle nichž se další autoři (V. K. Klicpera, Ladislav Stroupežnický, Alois a Vojtěch Mrštíkové, Gabriela Preissová) uplatňovali méně často, dávalo publikum návštěvám těchto inscenací přednost před současnými dramaty.

Preference J. K. Tyla přímo vycházela z Nejedlého koncepce českého umění a jeho vývoje (→ s. 147, kap. *Myšlení o literatuře*). Na Tylovi Nejedlý oceňoval pokrokovost, lidovost, realismus, snažící se ztvárnit skutečnost v zájmu výchovného působení na diváka, a úzkou propojenost jeho divadla se zájmy české obrozenské společnosti. Tyl jako vzor prosazovaných kritérií a příkladného sepětí jedince s kolektivem fungoval zároveň jako protipól nepřijatelného individualistického „měšťáckého“ dramatu. Divadla se tohoto výkladu chopila,

takže Tyl počátkem padesátých let ovládl česká jeviště, často ovšem v problematické podobě, neboť mnozí inscenátoři pojali Nejedlého výzvu jako podnět k jednostranným adaptacím. Četné diskuse o míře a vhodnosti těchto úprav, spočívajících obvykle ve zdůraznění aktuálně znějících pasáží a vyškrtání „reakčně“ působících obrazů, vyvrcholily na dobříšské Konferenci československých divadelníků o dědictví J. K. Tyla, uspořádané z Nejedlého iniciativy ministerstvem školství a Divadelní a dramaturgickou radou 12. června 1951. Tyl se tu v referátech řady divadelních teoretiků jevil jako příklad realisty s romantickým cítěním, a byl tedy dáván za vzor současnému divadlu, postrádajícímu právě socialistický romantismus. Adorování Tyla bylo ale především reakcí na poúnorový stav českého dramatu a četné schematické hry ze současnosti, což formuloval ve svém zásadním vystoupení i Jan Kopecký. V širších souvislostech přispívala diskuse nad Tylovým dílem k ujasňování obecnějších zásad přístupu k českým klasikům, včetně znovu se vracějících otázek o míře jejich aktualizace, a tudíž také o oprávněnosti výraznějších zásahů do jejich textů. Oběžník ministerstva školství ze dne 9. února 1951 upozorňoval na nepřijatelnost neopodstatněných úprav, jež označoval za vulgarizaci, a současně dával najevo, že provozování takových inscenací nepovolí.

V průběhu roku 1951 se paralelně s tylovskými diskusemi rozvinula také aktualizace dramatického díla Aloise Jiráska. Zásadní vliv na přesun pozornosti k dalšímu klasikovi, jehož tvorba načas ovládla jeviště, měla Nejedlým iniciovaná jiráskovská akce (→ s. 47, odd. *Politické a kulturní souvislosti*).

Úzký repertoár, opírající se o českou klasiku a hry z přítomnosti, doplňovala na přelomu čtyřicátých a padesátých let ruská a sovětská dramata, prověřená ždanovovským kritériem bezkonfliktnosti jako sváru mezi dobrým a ještě lepším, ilustrovaným zejména na hrách Maxima Gorkého a Alexandra Ostrovského. Díla západních autorů vymizela zcela. Podobný osud stihl většínu tragédií, jejichž ladění nekorespondovalo s radostným obrazem budování harmonické společnosti.

V daných poměrech bylo logické, že se po celé období ozývalo volání po vytvoření kmenového repertoáru jednotlivých divadel. Tyto hlasy zněly zvláště silně z oblastních divadel, nucených kvůli slabé návštěvnosti nekvalitních představení (a tudíž i nízké reprízovanosti) k uvádění neúnosně velkého počtu premiér. Nástrojem hodnocení a kontroly oblastních divadel se od roku 1948 stala *Divadelní žatva*, celostátní přehlídka divadelní a dramatické tvorby, pořádaná ministerstvem informací. V prvních ročnících se týkala jen činohry, postupně se však rozšířila na všechny obory. Předimenzování přehlídky měl od roku 1956 zabránit decentralizovaný způsob organizace, který jako mezistupeň hodnocení využíval krajské poroty.

Ani tento systém však nemohl vést k zvýšení kvality, poněvadž v Československu působilo mnoho personálně slabě obsazených oblastních divadel. Relativně malý počet dobrých

souborů měla proto řešit centrální administrativní opatření, mnohokrát opakující zákaz fluktuace herců i režisérů a výzvy k vytvoření skutečných tvůrčích kolektivů. Až neúměrně velká úloha v nápravě nedostatků se připisovala divadelní kritice. Přílišné spoléhání na kritiku rodilo i kuriózní návrhy na povinnou dočasnou výměnu pražských a mimo-pražských kritiků či na školení kritiků z řad dělníků, jejichž odborný růst by zajišťovala samotná divadla.

Skutečnou změnu poměrů v divadelnictví přineslo až dílčí uvolnění prostoru pro tvůrčí práci. První nesmělé náznaky se v tomto směru projevily roku 1952 rozšiřováním českého repertoáru (Fráňa Šrámek, Jaroslav Vrchlický, Julius Zeyer, ale též Jiří Mahen) a požadavkem na návrat satiry, která by pomáhala odhalovat nebezpečí idealizace života. Volání po satirických dílech bylo důsledkem sovětských diskusí, na celostátní konferenci o satirě v listopadu 1954 však hlavní referent Václav Lacina podrobil kritice právě nejvýraznější soudobé satirické dramatické dílo, Skandál v obrazárně Václava Jelínka (→ s. 368, kap. *Drama*).

■ Překonávání „schematismu“

I do divadelnictví přinesla výraznější impulzy až druhá polovina roku 1953. Usnesení vlády ze dne 15. září divadlům přímo ukládalo obohacovat a zpěsťovat repertoár, Ústřední výbor KSČ pak apeloval na vytváření působivého umění, které by bylo velké nejen obsahem, ale také formou. Změny v divadelní sféře si vynucoval i hluboký pokles návštěvnosti.

Halasné volání po obratu ke skutečnosti i po konkrétnější kritice divadelní produkce, poznamenané v důsledku schematičnosti a didaktičnosti barvotiskovým idylismem, šedivou prostředností a nedostatkem poezie i opravdového humoru, sice svědčilo o jistém posunu, nicméně působilo poněkud stereotypně. Změny se projevily hlavně v obsahové a tematické stránce. V průběhu roku 1953 se ve větší míře objevila představení, zaměřená k zobrazení rodinných i milostných problémů, kladné postavy alespoň částečně pozbyly rysů absolutní dokonalosti a na scénu se dostala (zatím ovšem jen lehká) kritika přítomnosti, prezentovaná jako selhání jednotlivce. Pozornost se začala přesouvat od ideových a politických otázek k uměleckým problémům, stranou nezůstaly ani požadavky na skutečnou divadelnost a potřebu diferencovanější profilace jednotlivých divadel.

Ačkoli se zpočátku veškerá vina za neutěšené poměry svalovala na „levičáckou slánštinu“, obracela se kritika pozvolna i proti státním orgánům, které při schvalovacím a připomínkovém řízení aplikovaly stejné požadavky na všechny hry, čímž jen umocňovaly nivelizaci a schematismus. Výtkám neuniklo ani mechanické a nehistorické uplatňování sovětských zkušeností, včetně teorie

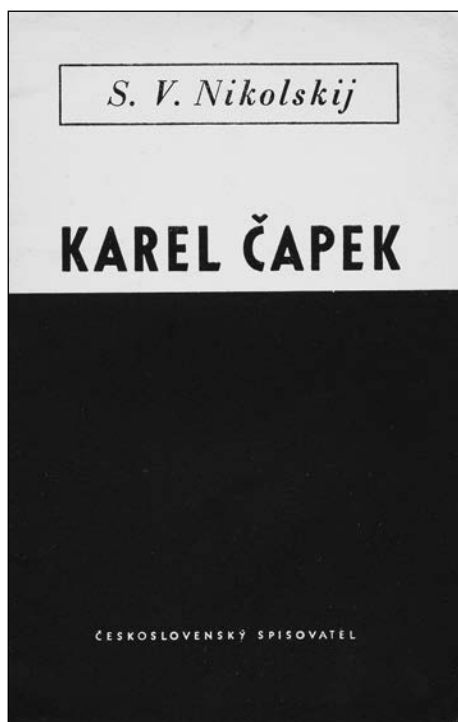
bezkonfliktnosti, i účelové vytrhávání jednotlivých tezí z prací uznávaných autorit. V polovině padesátých let nabyla diskuse o poúnorových tendencích, zjednodušeném pojetí socialistického realismu, vhodnosti naturalismu a žánru dramatické reportáže podobu ucelenější revize dosavadní dramaturgické koncepce, a to nejen v teoretických statích (František Götze, Miloslav Stehlík, Jaroslav Pokorný), ale i v konkrétní dramatické a divadelní tvorbě.

Tento trend se ještě prohloubil po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1956, kdy se divadelní repertoár dále rozšířil o dosud spíše opomíjenou meziválečnou tvorbu českých autorů (Viktor Dyk, Vladislav Vančura, František Langer, Karel Čapek), ale také umělců západních. V daném kontextu poklesl počet her sovětských a jejich místa zaujala dramata donedávna ostře kritizovaných zahraničních autorů, kupříkladu Holá pravda J.-P. Sartra.

Velkou úlohu při překonávání jednostrannosti sehrálo v druhé polovině padesátých let teoretické i praktické objevování Bertolta Brechta, pod jehož vlivem se začala formovat linie antiiluzivního dramatu. Brecht navíc poskytoval praktický příklad toho, že socialistické divadlo může používat i jiné výrazové prostředky než realistické, čímž zásadně přispěl k bouřlivé dobové diskusi o metodách a mezích socialistického realismu. V ohnisku kritiky i centru přehodnocování se ocitly nejen

dosud uplatňované estetické normy, tendence k zjednodušování, mechanické přebírání postupů kritického realismu konce 19. století a tezovitě dějové konstrukce, nýbrž také fráze o lidovosti chápáné jako srozumitelnost pro nenáročného diváka. Namísto jednotvárnosti dramata a inscenací měla nastoupit výrazná díla a inscenační směry; hranice pojmu socialistického realismu se tak znatelně rozšiřovaly a rozostřovaly.

Tímto způsobem se uvolnil prostor pro pozvolnou rehabilitaci meziválečné avantgardy. Postupně se k předválečné poetice navracel E. F. Burian, který v roce 1955 své divadlo vyvázal ze svazku s armádou a vrátil mu název D 34. Na vlastní předválečnou minulost navázal i obnovením inscenací z nejlepších let Děčka (Vojna, prem. 20. 2. 1955; Máj, prem. 30. 4. 1956; Věra Lukášová,



Obálka studie sovětského bohemisty Sergeje Nikolského, 1952

prem. 11. 1. 1957; Evžen Oněgin, prem. 27. 9. 1957; Lidová suita, prem. 22. 12. 1957, aj.).

Osobitým způsobem na divadelní avantgardu navázala novátorská Later-na magika Alfréda Radoka, která byla po nebývalém úspěchu na bruselské světové výstavě EXPO 58 přičleněna v říjnu 1958 jako experimentální scéna k Národnímu divadlu.

Vedle Brechta se stal klíčovým autorem druhé poloviny padesátých let A. P. Čechov. V ohnisku zájmu se díky němu opět ocitl mikrosvět člověka, nehrdinský konflikt, v němž proti sobě stojí mládí a novodobý měšťák. Čechovův psychologismus i jeho smysl pro proměnlivou náladovost souzněl s obratem umění k subjektu, k vnitřním problémům jednotlivce a hledání jeho vztahu k okolnímu světu. Ve výraznou „čechovovskou“ scénu se s nástupem Otomara Krejčí do čela činohry proměnilo v březnu 1956 Národní divadlo.

Výsledkem odlišné politické atmosféry bylo vydání nového divadelního zákona, který 31. října 1957 vyšel vstříc stížnostem na přemíru administrativních úkonů. Nová právní norma převedla řízení většiny divadel (kromě Národního divadla a Vesnického divadla) pod krajské národní výbory, do jejichž kompetence spadalo rozhodování o dramaturgických plánech dosud projednávaných ministerstvem školství a kultury. Divadelníci uvítali zvýšení pravomocí uměleckých ředitelů a odstranění předběžných cenzurních opatření. Dramaturgický plán mohl odbor školství a kultury příslušného krajského národního výboru schvalovat na základě ministerské směrnice ze dne 11. června 1958 dvojím způsobem – buď jako celek, nebo pouze jeho první část (obsahující kulturněpolitické úkoly) s tím, že rozhodnutí o konkrétních hrách ponechá v kompetenci ředitele, který je nadřízenému orgánu dá pouze na vědomí.

Přijetí divadelního zákona bylo výsledkem dlouholetých snah, stejně jako založení *Svazu československých divadelních umělců* (přípravný výbor byl ustanoven v říjnu 1956, zakládací sjezd se konal 12. března 1957). Příznivější podmínky se promítly též do vědecké sféry. V roce 1956 vznikl *Divadelní ústav*, jehož zřizovatelem bylo ministerstvo kultury, s úkolem zvyšovat odbornost divadelníků, dokumentovat práci divadel, propagovat české divadlo doma i v cizině a poskytovat domácím zájemcům informace o divadelní činnosti v zahraničí. O rok později byl zřízen *Kabinet pro studium českého divadla* jako součást Ústavu pro českou literaturu Československé akademie věd. Jeho hlavním posláním bylo zpracovat a vydat dějiny českého divadla.