

josef herman

OD AVANTGARDY K SOCIALISTICKÉMU REALISMU

hledání poetiky poválečného divadla

Ve svém příspěvku mám jediný cíl: poukázat na širší souvislosti vzniku tzv. socialistického realismu v divadle v letech 1945–1948. Domnívám se totiž, že šlo o procesy analogické procesům v jinýchruzích umění v těchto letech a že by problém stál za mezioborový pohled, proklamovaný touto konferencí. Vůbec si myslím, že se prozatím spíše pachtíme za detaily svých oborů v jistě potřebné snaze objasnit bílá místa historické drobnokresby, leč k postižení její obecnější logiky by bylo žádoucí spojit mezioborové síly. V divadle lze celý problém ozřejmit na proměně recepce avantgardního divadla, především tvorby režiséra E. F. Buriana.

Zásadní otázkou je, jaké měli divadelníci na konci druhé světové války představy o divadle a z jakých inspiračních zdrojů je formulovali. Hledání obecného programu divadla probíhalo ve třech základních rovinách: estetické, funkční a organizační, přičemž dosud nás více zajímaly druhé dvě, jež tehdy prošly bouřlivými proměnami, kdežto estetické kontexty cesty k socialistickému realismu jsme poněkud podcenili. Proto se zhusta hovoří pouze o poúnorové mocenské likvidaci dřívějších divadelních programů, zejména avantgardy, ve jménu socialistického realismu jako účelového zredukování umění na prostředek ideologické a politické výchovy. Tuto tezi příliš nekomplikují ani autoři prvního syntetického pohledu na poválečné české divadlo.¹ Mnohé však naznačuje, že z hlediska proměny estetického ideálu, k němuž v českém divadle došlo právě v polovině století, je problém složitější a že socrealistická epizoda je částí této proměny.

1 Viz V. Just a kol.: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha 1996.

Základem jevištní poetiky meziválečné divadelní avantgardy bylo znovuoobjevení znakového charakteru divadla, v polovině 20. let spíše intuitivní, teprve na přelomu 30. a 40. let reflektované strukturalistickou teorií (především Jindřichem Honzlem a Jiřím Veltruským). Odtud vycházela snaha avantgardních režisérů modernizovat vyjadřovací prostředky divadla, setrvávající dle jejich názoru na zkonvencionalizované ikonické nápodobě skutečnosti v tradicích 19. století. Honzl a ti druzí začali hovořit o „pohybu divadelního znaku“², čímž měli na mysli právě rozpojení divadelního významu od jeho obvyklého nositele a materiálu – zjistili, že např. hereckou postavu nemusí nezbytně stvořit herec ze svého psychofyzického „materiálu“, ale že je možné ztvárnit ji projekcí, světlem, animovaným předmětem apod. Divadelní znak se tedy podle nich volně „pohyboval“ především všemi prostředky (jejich termínem „složkami“) inscenace, což umožňovalo vnést do jevištního obrazu jakékoliv skutečnosti, vzájemně je konfrontovat a tím dosahovat nové kvality sdělení převážně metaforické povahy. K tomu avantgardisté využívali čím dál propracovanější a složitější technické prostředky, jež vrcholily v druhé polovině 30. let tzv. Theatergraphem E. F. Buriana, jakýmsi předchůdcem dnešní Laterny magiky: umožňoval prolnout na poloprůhlednou projekční plochu, napjatou v portálovém zrcadle, diapozitivní i filmovou projekci s akcemi živých herců na scéně (analogicky se prolínal reprodukováný a živý zvuk). Dovršila se tím nedlouhá, leč rychlá cesta k rozbití tradiční hierarchie jevištních prostředků a materiálů: jestliže herecká postava mohla být vyjádřena stejně dobře hercem jako hudbou či projekcí a jestliže se všechny tyto prostředky mohly v průběhu inscenace coby nosiče jednoho významu střídat, byly tím teoreticky zrovnoprávněné. V důsledku toho ztratil původně dominantní postavení i dramatický text, který dosud byl (zjednodušeně řečeno) víceméně závazným literárním zápisem podoby inscenace, podobně jako je partitura zápisem hudební skladby – touto degradací vstupního textu se divadlo definitivně vyvázalo z interpretačního područí literatury. Ústředním tvůrčím subjektem divadla se stal definitivně režisér jako hlavní projektant a organizátor všech nehierarchizovaných „složek“ inscenace a převzal tak do jisté míry dřívější postavení dramatika, pracoval ovšem přímo v prostředcích a materiálech jeviště. E. F. Burian hovořil o „syntetickém“ divadle, dílčí technická řešení pohybu divadelního znaku lze najít i u Jiřího Frejky (*Revizor* v Národ-

2 J. Honzl: Pohyb divadelního znaku, *Slovo a slovesnost* 1940, č. 4., též in: tentýž: *K novému významu umění*, Praha 1956, s. 246.

ním divadle, 1936) a Jindřicha Honzla (surrealistické inscenace v Novém divadle v polovině 30. let). Už počátkem 40. let, tedy v době, kdy strukturalisté novou situaci divadla teprve teoreticky dešifrovali, však technická jevištní mašinérie začala esteticky vadit – zdála se příliš mechanická a samoučelná už nejen dřívějším kritikům avantgardního divadla, ale i jeho soupeřníkům a příslušníkům. Josef Träger zorganizoval počátkem 40. let ve Sdružení pro divadelní tvorbu několik disputací na toto téma a sám pregnančně zformuloval vizi nového divadla, od níž se estetická opozice vůči syntetickému divadlu odvíjela: „Z rafinovanosti dnešní divadelní podívané, z přebujelosti některých jejích prvků, z přeplněnosti jeviště výtvorným obžerstvím a světelným kouzelníčením probouzí se přirozená touha po lidské prostotě. (...) Buď pozdraveno opět nahé jeviště, které přijme poselství nového dramatu a stvoří kolem něho vesmír slovem básnickým, metaforou hercovou a básnivostí režisérskou.“³

Estetický rozpor avantgardního divadla se plně projevil právě ve třech těsně poválečných divadelních sezónách. E. F. Burian se tehdy (po šestiletém věznění v koncentračním táboře, tedy vzdálen oněm programovým debatám) v dobré víře vrátil k poetice syntetického divadla shakespearovskou adaptací *Romea a Julie* s podtitulem *Sen jednoho vězně* (říjen 1945), jenže ke svému překvapení za jednu ze svých nesporně vrcholných režii sklídl ostré odsudky prakticky veškeré kritiky. Při Burianově druhé poválečné inscenaci, již byl *Cyrano z Bergeracu*, si jeden z kritiků výmluvně přál najít režiséra, „který by vypravil Cyrana (jak se to zdá být jednoduché) prostě tak, jak ho Rostand napsal: Přirozeně ve výpravě, lidsky v provedení, bez jakýchkoliv tendencí a konečně jednou – bez hadrů“.⁴ Zejména mladým prokomunistickým radikálům se zajíдалa inscenace, „k níž patří nezbytně aspoň jedna gázová opona, mimo to pokud možná nějaká projekce diapositivů, světelné kouzelníčení a pomalu již standardizovaná monotonně klesavá intonace herecké dikce a téměř již loutkovitá automatizace hercova pohybu“.⁵ Že přitom nešlo o vyzývání popisného realismu, byť se označením „realismus“ s nejrůznějšími přívlastky (nový, magický, básnický) čím dál víc v debatách argumentovalo, doložily úspěchy komediálních inscenací, které s mladými konzervatoristy (zakladateli Disku) nastudoval Jaromír Pleskot. V červenci 1945 kritikům vůbec nevadilo, že se k Mahenově hře *Nasreddin aneb Nedokonalá*

3 J. Träger: *Dvě přednášky z války o divadle*, Praha 1945, s. 76.

4 K. V. Zielecký, *Svobodný zítřek* 21. 2. 1946.

5 J. Hájek: K situaci našeho divadelního zpravodajství, *Divadelní zápisník* I, 1945/46, s. 176.

pomsta choval Pleskot stejně jako E. F. Burian k *Romeovi a Julii*, tedy že text přepracoval do revue s girls a muezzinem, jenž prozpěvoval Mahe-novy scénické poznámky. Rozhodující bylo, že Pleskot rezignoval na technické prostředky inscenace, zejména projekci. Ovšem ani komediální klauniáda nebyla tou vysněnou podobou divadla, více naději se přechodně vkládalo do poetiky Jiřího Frejky, který avantgardní divadelní metodu už od třicátých let konfrontoval s tradičními divadelními prostředky a materiály v Národním divadle a po květnu 1945 v Městském divadle na Vinohradech. Není náhodou, že se k Frejkovi v prvních pokvětnových sezónách obraceli dosavadní Burianovi spojenci a obdivovatelé, včetně mladého herce a teoretika Otomara Krejči, který od Buriana odešel po první sezóně, přestože u něho hrál klíčové role, právě na Vinohrady.

Polemika o novou podobu divadla se tehdy koncentrovala do tzv. diskuse o režisérismu, neboť dominantní postavení režiséra zejména vůči textu a herci v divadle zbaveném dřívější hierarchie prostředků mylně považovali tehdejší kritikové syntetického divadla za hlavní příčinu nesnázi. Lavínu polemik o režisérismu a avantgardě uvolnil ostrým výpadem vůči E. F. Burianovi Jiří Kárnet⁶, teoreticky ji však o něco dříve předdeslal Jan Mukařovský⁷: podle něho za okupace v důsledku režiséřské avantgardy vyvrcholilo „rozvolnění“ hierarchie divadelní struktury, čímž vznikla „labilní situace“, řešitelná pouze obnovením „ústředního činitele divadla“, za něhož Mukařovský již nepovažoval dramatika, ale herce, čímž se pokusil oslabit pozici režiséra. Buriana před Kárnetem hájil právě Krejča⁸ a vcelku jednoznačně vyvrátil teoreticky neudržitelné tvrzení o škodlivosti režiséřské autokracie. Jenže ani on se nemohl vyhnout estetickým výhradám vůči Burianovu syntetickému divadlu a v dalších vstupech do polemiky⁹ se především pokoušel nalézt soulad mezi teoreticky jasnými strukturalistickými postuláty avantgardního režisérismu a vizí nového „realistického“ divadla. Vlastně tím promýšlel základy svého divadelního programu, který po roce 1956 uplatnil v Národním divadle a později v Divadle za branou.

6 J. Kárnet: Válka mezi generacemi, *Generace* 1945, sv. I, s. 25.

7 J. Mukařovský: K umělecké situaci dnešního českého divadla, *Otázky divadla a filmu* 1, 1945/6, č. 2, s. 61, též in: *Jaro Národního divadla 1945*, Praha 1946, s. 55.

8 O. Krejča: Co je režisérismus?, *Divadelní zápisník* 1, 1945/46, s. 145.

9 O. Krejča: Děkuji redakci Divadelního zápisníku..., *Divadelní zápisník* 1, 1945/46, s. 304, též: Z hercových zápisů, *Divadelní zápisník* 2, 1946/47, s. 230, též: Z hercových zápisů, O nový divadelní realismus, *Divadelní zápisník* 2, 1946/47, s. 544.

Klíčovým, byť tehdy jen velmi nepřesně pojmenovaným problémem při hledání nové jevištní poetiky tedy nebylo postavení režiséra v procesu přípravy inscenace (míra „avantgardnosti“ či „realističnosti“ vůbec nesouvisí s mírou autokracie režiséra), ale tehdy pocíťovaná disproporce mezi avantgardními prostředky inscenace a tématy, jimiž poválečná česká společnost žila. Odtud postupně převažoval požadavek „obsahu“ sdělovaného nad „formou“ sdělení, což krizi avantgardního divadla rychle dokonalo. Sám Krejča už na jaře 1946 tvrdil: „A jestliže kterýkoli jiný čas si liboval v tanečkování a hračkářství po jevištích, dnešní den se ptá vážně a přísně: *co mi s jeviště říkáte? – a jak upřímně mi to říkáte?* Tento den je živ černým chlebem. Nechtějte jej krmit bonbonky. Mohl by je zvracet.“¹⁰ Tohle stanovisko obecně souviselo se samou podstatou divadla, existujícího pouze v přítomném prostoru a čase, ale také už pootevíralo vrátka k absolutizaci pragmatičnosti socialistického realismu. Naplno je hned v první fázi téměř tříleté diskuse o režisérismu otevřel Jiří Hájek¹¹ rádobou objektivním zdůvodněním nadvlády ústředního tvůrčího subjektu režiséra marxistickým kritériem společenské angažovanosti: i nejsilnější režie je žádoucí tam, kde je určována „zřeteli společenské potřeby“, ale stává se nežádoucí tam, kde je diktována pouze režisérovou subjektivní „vůli a zvůli“. Tím zdánlivě našel dlouho hledaný můstek vedoucí od estetické krize syntetického divadla ke zdůvodnění „realistických“ vyjadřovacích prostředků a zároveň quasivědeckou protiváhu strukturalistické teorie inscenace. Ve skutečnosti však nabídl argument poúnorovému zglajchšaltování různých cest uměleckého řešení problému¹² do ochoty či neochoty umělců podílet se na sociálním inženýrství. Přirozené hledání estetického ideálu tím bylo přerušeno až do poloviny 50. let, kdy Otomar Krejča a Alfréd Radok spolu s dalšími dořešili problém vztahu avantgardní a „realistické“ poetiky posunem v přístupu k divadelnímu znaku: už nešlo jen a především o jeho „pohyb“, ale spíše o jeho významovou proměnlivost, a to jak v rámci nových technických prostředků (polyekran apod.), tak v rámci tradičních divadelních materiálů (s těmi pracoval především Alfréd Radok). To spolu s dalšími impulsy tvořilo základnu divadla 60. let.

10 O. Krejča: Z hercových zápisků, *Divadelní zápisník* 1, 1945/46, s. 498.

11 J. Hájek: Režisérismus jako symptom krize divadelní struktury, *Divadelní zápisník* 1, 1945/46, s. 284.

12 Z důležitých jsme stranou ponechali davové divadlo Antonína Kurše, herecký realismus Jana Škody a Karla Palouše, popisný realismus Jaroslava Průchy, „magický realismus“ Alfréda Radoka.

V roce 1947 ovšem kulminoval boj o charakter poválečné republiky a účinnost jeho prostředků přiměla E. F. Buriana k prvnímu z pověstných veletečů. Po dvou sezónách tvrdých polemik o syntetické divadlo se na podzim 1947 okázale přihlásil k socialistickému realismu článkem příznačně nazvaným „*O srozumitelnosti*“¹³ a právě v duchu obecně přístupného „realistického“ divadelního jazyka odmítl poetiku syntetického divadla. Shodou okolností přesně o deset let dříve vášnivě odmítal spojovat stanovisko umělecké s politickým a vůbec utilitární pojetí umění: „Byl by vám jistě směšný onen posluchač koncertu, který by spočítal všechny své existenční starosti a teď by chtěl, aby mu je Beethoven neb Stravinskij rozřešil“.¹⁴

Mám za to, že počátek procesu formování poválečné divadelní poetiky je třeba hledat už někde na přelomu 30. a 40. let, v době prvních pochybností o podobě syntetického avantgardního divadla, a jeho konec až ve druhé polovině 50. let, kdy se po socrealistické mezihře proces proměny avantgardní poetiky a vůbec estetického ideálu v divadle dokončil. Není asi sporu o tom, že socialistický realismus jako produkt sociálního inženýrství více souvisí s politikou a ideologií nežli s uměním. Nicméně nelze ho zcela vyloučit z úvah o vývoji poválečného divadla a patrně obecně o umění, byť šlo jen o nicotnou slepou uličku na vývojové cestě divadla z 30. do 50. let. Otázka zní: platí to jen v divadle, nebo i v literatuře či hudbě a malířství?

13 E. F. Burian: *O srozumitelnosti*, *Program D48* 11, 1947/8, č. 1, s. 1.

14 E. F. Burian: *Pražská dramaturgie 1937*, Praha 1938, s. 87.