

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY

**DIVADELNÍ KRITIKA V ČASOPISE DIVADLO
V ROCE 1953**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VEDOUCÍ PRÁCE:
Doc. PhDr. VLADIMÍR JUST, CSc.

VYPRACOVALA:
RADKA KUNDEROVÁ

PRAHA 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Práce bez přílohy včetně poznámek obsahuje 271 000 znaků.

Radka Kunderová

Ve Velké Bíteši, 30. srpna 2007

Radka Kunderová

Za cenné rady a informace děkuji vedoucímu práce Doc. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc., Prof. PhDr. Evě Stehlíkové, PhDr. Jiřímu Knapíkovi, Ph.D., Mgr. Liboru Vodičkovi, Ph.D., PhDr. Evě Šormové, PhDr. Mileně Marešové (Národní archiv), PhDr. Janu Chodějovskému (Masarykův ústav - Archiv Akademie věd České republiky) a pracovnícím knihovny Institutu umění – Divadelního ústavu.
Své rodině děkuji za podporu.

Radka Kunderová

Ve Velké Bíteši, 30. srpna 2007

Radka Kunderová

OBSAH

Úvod	6
I. Kontext	15
I. 1 Divadlo a společnost v letech 1948 – 1953.....	15
I. 2 Socialistický realismus a měřítka kritiků.....	29
I. 3 Časopis Divadlo v letech 1949 – 1953.....	36
II. Analýza kritik	41
II. 1 Forma	41
II. 2 Postavení kritiky v časopise.....	42
II. 3 Autoři.....	42
Domácí autoři.....	42
Zahraniční autoři.....	47
II. 4 Preference redakce při výběru hodnocených inscenací.....	48
Zahraniční inscenace.....	48
Domácí inscenace.....	55
Opomíjené inscenace.....	55
Inscenace relativně nonkonformních režisérů	56
Návrat „Matky“ Karla Čapka.....	62
Druhové a žánrové složení reflektovaných inscenací.....	63
Texty reflektovaných inscenací ve srovnání s oficiálními kritérii divadelní dramaturgie	64
II. 5 Měřítka.....	67
Umělecká měřítka.....	68
Ideologická měřítka.....	73
II. 6 Vztah k mimouměleckému kontextu inscenací.....	89
II. 7 Jazyk.....	95
II. 8 Styl.....	99
Závěr	104
Summary	111
Použité prameny a literatura	115
Příloha	

Padesátá léta nejsou populární. Asociují dávno zasuté zlo politických procesů, poválečnou chudobu, agitační plakátová hesla, nadšené úsměvy úderníků na předlistopadových bankovkách. Tehdejší filmy či literatura vyvolávají posměch a nevěřící kroužení hlavou. Divadlo „se nedochovalo“, ale jeho pověst není o nic lepší.

Světová věda se naopak o umění totalitních režimů velmi zajímá¹. Zdá se, že i naši vědci, především literární historici, už překonali „období obracení hodnotových znamének“, typické pro první léta po politickém převratu, a začínají tento fenomén pozorovat věcně. Už nevidí rok 1948 jako ostrý řez, ale jako pozvolnější přechod, podložený předchozím vývojem. Kultuře za totality začínají přiznávat svébytný systém, z uměleckého hlediska sice triviální, ale rozhodně ne primitivně strukturovaný.

Jak si v této situaci stojí divadelní kritika padesátých let? Vratce. V divadelní historii obecně zastává postavení opomíjené Popelky, natož ještě z tohoto „neatraktivního“ období. Je nám její poznání v této etapě vůbec užitečné? Pokud ano, v čem?

¹Např. JANÁČEK, P. Socialistický realismus: co s ním?: kořeny a proměny ideologického umění. A2, roč. 3, č. 22, 30. 5. 2007, s. 1, 16-17.

ÚVOD

V roce 1953 umírá J. V. Stalin a několik dní poté i Klement Gottwald. Všeobecně se proto tento rok pokládá za počátek liberalizace stalinského režimu nejen v Československu, ale v celém sovětském bloku. Časopis *Divadlo*, zřízený v roce 1949 jako orgán Divadelní a dramaturgické rady, tehdy vycházel čtvrtým rokem. Jaká byla funkce odborného divadelního periodika v totalitním režimu komunistického typu²? Jaké měl časopis postavení na divadelním mediálním „trhu“? Jakou formou kriticky reflektoval divadlo? Kdo kritiky psal a na jaké inscenace? Jaká měřítka kritici zastávali a jak je prosazovali? Změnila se divadelní kritika po smrti politických vůdců?

Literatura

Odborné publikace, které by se specializovaly na českou divadelní kritiku v padesátých letech, dosud nevyšly. Badatel je proto odkázán na divadelně historické práce o padesátých letech, buď obecné³, nebo specializované⁴, jež se zabývají především dobovým dramatem. V těchto studiích nacházíme stručné charakteristiky kritiky, ale zpravidla nejsou podloženy argumentací ani konkrétními příklady. Užitečný zdroj informací představují také odborné texty⁵ o dobové literární kritice, protože její vývoj s divadelní kritikou organizačně i personálně souvisel a byl analogický. Právě literární

² Pojmem „totalitní režim komunistického typu“ a jeho zkrácenými či příbuznými variantami je v práci míněn politický režim vládoucí v Československu v letech 1948 – 1989, pokud není výslovně uvedeno jinak.

³ ČERNÝ, J. 1953 (České divadlo a společnost v roce 1953). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4, s. 9 – 24 a ostatní díly Černého seriálu v *Divadelní revue* (viz poznámku č. 21).

ŠORMOVÁ, E. *Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948 – 1956)*. In: JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 34 – 48.

⁴ Např.: JANOUŠEK, P. *Geneze norem (Poetika výrobního dramatu)*. In: *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky, H&H, 1993, s. 72 - 142.

VODIČKA, L. *Dramatická fikce a historická skutečnost (Nositelé řádu a Vysoké letní nebe Miloslava Stehlíka)*. *Divadelní revue*, 1999, roč. 10, č. 3, s. 35 - 45.

HERMAN, J. *Kapitoly z české dramatiky po roce 1945 – VI. Sorela. Amatérská scéna*, 1991, roč. 28, č. 10, s. 10 – 12.

⁵ Např.: ŠÁMAL, P. *Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let*. In: PŘIBÁŇ, M. (editor). *Z dějin českého myšlení o literatuře 2, 1948 – 1958: antologie k dějinám české literatury 1945 – 1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002.

LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

kritikou se zabývá dosud nejpronikavější analýza, již napsal Jan Grossman už v roce 1956 a která postihuje i z dnešního pohledu vše podstatné – přestože podléhala cenzuře a vyjadřovala se zřejmě diplomaticky⁶. Poznání dobových souvislostí poskytují knihy zaměřené obecně na kulturu a kulturní politiku ve sledovaném období⁷ i texty analyzující řeč a symboliku komunistické moci.⁸

Zahraniční publikace o divadelní či obecně umělecké kritice za totalitního režimu komunistického typu jsou u nás takřka nedostupné. Časopis *Česká literatura* však v roce 2006 referoval o sborníku *Socrealističeskij kanon (Socrealistický kánon)* vydaném v roce 2000 v Petrohradě, který shrnuje pět konferencí o socialistickém realismu konaných v letech 1994 – 1998 na univerzitě v Bielefeldu. Podle anotace⁹ Petra Šámala obsahuje tato kniha celý oddíl o teoretickém aparátu socialisticko-realistické estetiky a literární kritiky. Z cizojazyčné literatury je k dispozici šřeji související studie Jørna Guldburga *Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period* ze sborníku editora Hanse Günthera *The Culture of the Stalin Period*¹⁰. Do češtiny byla přeložena Güntherova studie *Totalitní stát jako umělecká syntéza*¹¹.

Česká divadelně a literárně historická literatura však dostatečně odkrývá dva možné přístupy k pramenům z doby totality: Buď je můžeme interpretovat z dnešního pohledu, nebo se snažit poznat jejich dobový význam¹². První metodu většina

⁶ GROSSMAN, J. *O krizi v české literatuře*. In: PŘIBÁŇ, M. (editor). *Z dějin českého myšlení o literatuře 2, 1948 – 1958: antologie k dějinám české literatury 1945 – 1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 316 – 127.

⁷ KNAPÍK, J. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948 – 1950*. Praha: Libri, 2004.

KNAPÍK, J. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948 – 1956*. Praha: Libri, 2006.

KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945 - 1956*. Praha: Torst, 1998.

BROUSEK A. *O poezii českého stalinismu bez pověr a iluzí*. In: *Podivuhodní kouzelníci:*

čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945 – 1955. Purley: Rozmluvy, 1987.

⁸ FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998.

MACURA, V. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992.

⁹ ŠÁMAL, P. *Socrealistický kánon: bilance a inspirace současné rusistiky*. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 4, s. 96 – 105.

¹⁰ GULDBERG, J. *Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period*. In: GÜNTHER, H. (editor). *The Culture of the Stalin Period*. The Macmillan Press, 1990, s. 149 – 177.

¹¹ GÜNTHER, H. *Totalitní stát jako umělecká syntéza*. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 4, s. 106 – 118.

¹² S tím souvisejí obecné otázky: nakolik můžeme poznat význam textů? A co je to vlastně význam textu? Kdo ho tvoří? Autor textu, nebo jeho příjemce? Odpovědi se liší podle teoretického přístupu, který zaujmeme (např. strukturalistický, psychoanalytický, hermeneutický nebo kulturní).

dosavadních badatelů odmítla. Například odborník na budovatelské drama Pavel Janoušek ji považuje za neplodnou, protože bychom jen „naplnili očekávání našich čtenářů, znovu potvrdili ustálené recepční schéma“¹³, tj. dokázali trivialitu a celkovou špatnou uměleckou kvalitu tehdejší produkce. Přesto se domnívám, že může být přínosná i analýza divadelních her či kritik, která by vycházela ze současného pohledu na texty a nestavěla primárně na historických souvislostech. Petr Fidelius takto přistupoval ke „komunistické řeči“ a rozbořem „pouhého“ jazyka potvrdil a obohatil dosavadní poznatky o povaze totalitního režimu komunistického typu v Československu¹⁴. Podobně postupoval i Vladimír Macura při analýze symboliky, emblematicky a mytologie tohoto režimu¹⁵.

Pokud se rozhodneme následovat dosavadní badatele a pokusíme se rozšifrovat dobový význam textů, stojíme však před zásadní otázkou: jak k němu proniknout?

Problém č.1: výpovědní hodnota dobových pramenů

Skutečné významy textů z padesátých let lze vyčíst jen obtížně (pokud to vůbec lze). Cenzura nejen omezila názorovou pestrost a tematiku textů, ale způsobila také devalvací jazyka - rozvolnění vztahu mezi slovem a jeho významem¹⁶. Různí mluvčí podsouvali jednomu slovu různé významy a slovo se tak stává „nepravým homonymem“¹⁷. Tímto jevem se podrobně zabývá už zmíněný P. Fidelius, který

¹³ JANOUŠEK, P. *Geneze norem (Poetika výrobního dramatu)*. In: *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky, H&H, 1993, s. 109.

¹⁴ Obdobně analyzoval „řeč fašistické moci“ Viktor Klemperer - KLEMPERER, V. *Jazyk Třetí říše – LTI: poznámky filologovy*. Praha: H&H, 2003.

O shodných rysech komunistického a fašistického totalitního režimu viz ARENDTOVÁ, H. *Původ totalitarismu I – III*. Praha: OIKOYMENH, 1996.

¹⁵ FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998.

MACURA, V. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992.

¹⁶ Dobovou devalvací slov, pojmů a hodnot zachycuje básnickou formou např. drama Josefa Topola „Konec masopustu“ (1963); rozpor mezi slovy a realitou je soustředěn především do postavy Jindřicha.

¹⁷ P. Janoušek upozorňuje, že pod stejnými slovy se často skrývaly protichůdné myšlenky ideových odpůrců (tedy v rámci komunistické ideologie). Zapřičiňoval to jednak obecně uznávaný ideologický „kód“ veřejné komunikace, jednak zvyk zaštiťovat myšlenky ideologickými autoritami, jakými byl např. Stalin nebo Lenin, aby autor prosadil názor třeba i protichůdný těmto autoritám. JANOUŠEK, P. *Geneze norem (Poetika výrobního dramatu)*. In: *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky, H&H, 1993, s. 84.

Bývalý redaktor a šéfredaktor časopisu *Divadlo* Milan Lukeš potvrzuje: „často (se) stávalo, že se někdo ideologii jen zaštiťoval, že jí využíval. Citoval Stalinovu stať o literatuře, aby něco prosadil. Touto metodou citování a pokrývání jsme byli zasažení a prolezli všichni. To nikomu nezazlívejte.“ Rozhovor autorky diplomové práce s M. Lukešem in KUNDEROVÁ, R. *Časopis Divadlo v letech 1949 – 1960*, diplomová

například dokazuje, že pod slovem „mír“ rozuměla „komunistická řeč“ význam „boj“ atp. Nakolik zásadní byl tento fenomén pro československou společnost v letech 1948 – 1989, dokládá fakt, že patřil k motivům Václava Havla pro sepsání Charty 77.¹⁸

Poznání dobového významu textů ztěžuje také okolnost, že se podstatné dění odehrávalo na konferencích či v kuloárech, zatímco zveřejňovány byly pouze výsledky těchto uzavřených, oficiálních i neoficiálních debat.

Problém č. 2: znalost dobového kontextu

Dosavadní divadelní historici se přiklánějí k názoru, že k analýze dobových pramenů je třeba znát souvislosti textů s tehdejší společenskou situací. Právě znalost doby ale představuje další závažný problém.

Nakolik můžeme poznat historický kontext zkoumaného jevu? Tuto otázku si klade jakékoliv historické bádání, ale pro zkoumání textů uveřejněných v padesátých letech je zásadní. Dosud neexistují dostatečně podrobné historické práce o dobovém divadle, struktuře orgánů, jimž podléhalo, ani sociologická literatura zabývající se například divadelním publikem, návštěvností atp. Vznik takových publikací komplikuje právě malá výpovědní hodnota pramenů, jaké v divadelní sféře představují například divadelní kritiky¹⁹.

Badatel se tak ocitá ve zdánlivě bezvýhodném kruhu: význam dobových pramenů nelze plně pochopit bez znalosti kontextu, ale kontext nelze dostatečně poznat kvůli nedostatečné výpovědní hodnotě pramenů a absenci historických a sociologických prací. Z toho vyplývá, že v současnosti nelze plně pochopit dobový význam textů a je otázkou, zda to bude vůbec někdy možné. Podmínkou by byl dostatek historických a sociologických prací, které by nebyly závislé na rozboru pramenů s nedostatečnou výpovědní hodnotou.

Zkoumání divadelní kritiky padesátých let tedy odhaluje obecnější problém: nakolik můžeme poznat historii Československa za totalitního režimu v letech

práce na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, Institutu komunikačních studií a žurnalistiky, katedra mediálních studií, s. 141.

¹⁸ Jak Václav Havel řekl na konferenci k 30. výročí Charty 77 konané v Praze 21. – 23. března 2007.

¹⁹ Extrémním, ale nikoli výjimečným příkladem manipulování komunistické moci s prameny je nulový mediální ohlas inscenace Alfréda Radoka hry F. X. Šamberka „Jedenácté přikázání“ v Divadle státního filmu, o které nevyšla jediná kritika.

1948 - 1989? Nezpůsobí jeho totální manipulace se společností, a tím i s historickými prameny, bílá místa v naší historii? Dokáží historici za těchto ztížených podmínek vystihnout tuto etapu domácích dějin alespoň v takové míře, jako dějiny předcházejících období?²⁰

Pamětnická a nepamětnická literatura

Míra znalosti dobového kontextu a způsob jejího nabytí dělí dosavadní divadelně historickou literaturu na dvě nestejněměrné části: na texty psané pamětníky a na publikace historiků, kteří danou dobu nezažili v dospělém věku. Oba přístupy mají své klady a zápory.

Pamětník zná souvislosti, které dosud žádná historická literatura nezachytila a jež jsou pro úplné pochopení dobového významu sdělení nezbytné. Jeho znalost kontextu však oslabil čas a pozměnily jeho pozdější zkušenosti a názory. Text psaný pamětníkem navíc může být pro čtenáře, který danou dobu nepamatuje, nesrozumitelný, protože pamětník pokládá určité znalosti za samozřejmé.

Tyto charakteristiky splňuje historický seriál Jindřicha Černého (narozen 1930). Ve svém obdivuhodném cyklu²¹ otištěném v *Divadelní revue* popisuje období 1945 – 1948 a 1951 - 1956. Černého texty jsou historicky mimořádně cenným pramenem ke zkoumání těchto let, protože jsou podloženy podrobnou znalostí poměrů - i zákulisních - a pramenů. Od standardního vědeckého textu se však liší (brilantním)

²⁰ Zde se nabízí obecná otázka, nakolik může historie postihnout minulost a zda je její rekonstrukcí, či konstrukcí. Přikláním se k názoru P. Janouška, že už samotná povaha vyjadřovacího nástroje historiků – jazyka – znemožňuje minulost rekonstruovat, protože nelze bezezbytku přeměnit trojrozměrnou skutečnost v dvojrozměrná slova, jež jsou pouhými znaky reality. Text historika navíc vždy podmiňuje jeho osobnost, a proto nemůže být objektivní. Nosnější se mi proto zdá pojetí historie jako konstrukce dějin, při níž by si však historik měl být vědom své „konstruktérské“ aktivity a vlastní subjektivity, a měl by obojí co nejlépe reflektovat. JANOUŠEK, P. Ztracená literární historie, aneb Hledání Levelu 2. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 1, s. 29 – 63.

²¹ ČERNÝ, J. in *Divadelní revue*:

- 1945 (České divadlo a společnost v roce 1945), 2003, roč. 14, č. 2, s. 3n.
- 1946 (České divadlo a společnost v roce 1946), 2003, roč. 14, č. 4, s. 11n.
- 1947 (České divadlo a společnost v roce 1947), 2004, roč. 15, č. 2, s. 20n.
- 1948 (České divadlo a společnost v roce 1948), 2004, roč. 15, č. 4, s. 3n.
- 1951 (České divadlo a společnost v roce 1951), 2000, roč. 11, č. 3, s. 3n.
- 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952), 2001, roč. 12, č. 2, s. 3n.
- 1953 (České divadlo a společnost v roce 1953), 2001, roč. 12, č. 4, s. 9n.
- 1954 (České divadlo a společnost v roce 1954), 2002, roč. 13, č. 2, s. 3n.
- 1955 (České divadlo a společnost v roce 1955), 2002, roč. 13, č. 4, s. 18n.
- 1956 (České divadlo a společnost v roce 1956), 2006, roč. 17, č. 3, s. 3n.

esejistickým stylem plným sarkasmu, ironie a metafor²². Tyto publicistické prostředky sice přitahují čtenáře, ale badatele–nepamětníka mohou na některých místech mást svou víceznačností²³. Na jejich správnou interpretaci totiž zprostředkované znalosti doby nestačí²⁴.

Převládá však literatura psaná historiky se zprostředkovanou znalostí kontextu, tedy autorů, kteří padesátá léta nezažili v dospělém věku (Eva Šormová, narozena 1944, Vladimír Just 1946, Jan Pömerl 1946, Josef Herman 1955, Pavel Janoušek 1956), nebo je nezažili vůbec (Libor Vodička 1970). Jejich přístup je sice objektivnější a srozumitelný, ale znalost kontextu ne zcela úplná, protože jsou tito historici odkázáni jen na nedostatečnou literaturu a prameny, o jejichž výpovědní hodnotě už jsme pochybovali²⁵.

Prameny

Primární prameny pro zkoumání kritiky padesátých let, tedy texty samé, jsou dobře dostupné v nejen v archivech a knihovnách, ale dosud i v antikvariátech. Pokud se však badatel rozhodne analyzovat je v historickém kontextu, nezbyvá mu, než sledovat své téma v odrazu oficiálně publikovaných pramenů (např. divadelní zákon nebo projevy A. A. Ždanova) a dochovaných dokumentů orgánů státní a stranické správy, které divadelnictví ovládaly. Tyto archiválie se však dochovaly podstatně méně.

²² Např. o procesu s Rudolfem Slánským: „V Praze, kde vládnoucí gang právě ukončil patafyzickou klauniádu svého sebevyvražďování“. ČERNÝ, J. 1953 (České divadlo a společnost v roce 1953). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4, s. 9.

²³ Např. není jasné, proč „je příznačné“, že E. F. Burian uvedl hru J. R. Bechera „Zimní bitva“ před její premiérou v NDR (, s. 15); o čem přesně vypovídají „pořouchlé“ „věcné popisy a výhrady“ Evžena Turnovského v kritice Jiráskova „Jana Husa“ uvedeného v Divadle čs. armády, mající podle Černého „značnou výpovědní hodnotu“ (s. 17), nebo lze jen s obtížemi a pouze s podrobnými historickými znalostmi interpretovat tvrzení, že uvedení Šaldova „Dítěte“ „bylo sice pochopeno jako projev odbourávání „nepřátelských kosmopolitických tendencí“ Slánského spikleneckého cetra, ale kritická interpretace zůstala levičácká“ (s. 18.). ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2.

²⁴ Na riziko dezinterpretace Černého textů upozornila jako první Eva Stehlíková. Přestože vyzdvihuje význam jeho cyklu jako nezastupitelného svědectví pamětníka, zmiňuje kromě výše uvedených výhrad také nadměrné zjednodušování a věcné nesrovnalosti. STEHLÍKOVÁ, E. Otázky toho, kdo nepamatuje (ad J. Černý: 1951). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 1, s. 52 - 54.

²⁵ Např.: „Pro badatele, jenž se nemůže opřít o osobní znalost dobové atmosféry a všech souvislostí, je tudíž mnohdy těžké tyto individuální nuance, skrývající se za slovy, poznat a adekvátně interpretovat.“ JANOUŠEK, P. *Geneze norem (Poetika výrobního dramatu)*. In: *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky, H&H, 1993, s. 85.

Abych zjistila, zda – případně jak – byla divadelní kritika v časopise *Divadlo* řízena, pokusila jsem se vypátrat zápisy Divadelní a dramaturgické rady z let 1952 – 1953. Moc rady sice v té době již slábla (zanikla v roce 1953), ale stále představovala nejpravděpodobnějšího „nadřazeného“ časopisu²⁶. Ukázalo se však, že se zápisy až na nepodstatnou výjimku²⁷ ve veřejných archivech nedochovaly²⁸. Budoucí historici, kteří budou mapovat poslední dva roky existence této velmi významné organizace zodpovědné za pounorovou přestavbu divadelnictví (fungovala v letech 1948 – 1953), budou odkázáni na pátrání v soukromých archivech a na výňatky ze zasedání, publikované v médiích (mj. právě v časopise *Divadlo*). (V Příloze přikládám seznam prozkoumaných archivů.)

Metoda

Abych alespoň stručně charakterizovala situaci, která kritiku²⁹ v časopise *Divadlo* v roce 1953 určovala, zařadila jsem kapitolu o historickém a divadelním kontextu od únorového převratu 1948 do konce roku 1953. Pokusila jsem se v ní vystihnout základní charakter divadelní sféry, vybudované novým režimem během dvou až tří popřevratových let, a její následné proměny.

Z téhož důvodu obsahuje práce kapitolu o časopise *Divadlo* v letech 1949 – 1953. Jeho vývoj jsem popsala podrobněji, protože není tak známý jako obecně historická fakta a obohacuje vnímání ročníku 1953 o další souvislosti.

²⁶ Že časopis *Divadlo* spadal i v roce 1953 do kompetence DDR dokládá zpráva o zasedání Rady 18. a 19. ledna v Brně uveřejněná ve třetím čísle časopisu. Podle ní DDR „doporučuje“ časopisu *Divadlo*, aby „přinášel přehled premiér divadel pro mládež a kritické rozbory jejich her a inscenací.“ NESIGN. Bez názvu. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 335.

²⁷ Národní archiv, fond ÚV KSČ - ÚV19/7, archivní jednotka 713 (část 3, listy 93 - 130), „Zápis ze schůze předsednictva české sekce DDR, konané dne 13. února 1952 od 9 do 13:30 a od 15 do 17:30 hod. ve Státním divadle v Ostravě“, list 93 – 112).

²⁸ Zápisy z let 1949 – 1950 jsou k dispozici v knihovně Institutu umění – Divadelního ústavu viz http://www.divadelniustav.cz/cgi-bin/waa1gate.exe?WAA_PACKAGE=kpopac&WAA_FORM=dbToBrowse&ID=A3237529.

²⁹ Pojmeme kritika v práci rozumíme text, který hodnotí zpravidla soudobou divadelní inscenaci a obsahuje alespoň elementární argumentaci. O teoretickém vymezení kritiky srv. např.:

PAVLOVSKÝ, P. (editor). *Základní pojmy divadla, Teatrogický slovník*. Praha: Libri, 2004.

PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

ČERNÝ, V. *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*. Brno: Blok, 1968.

PATOČKA, J. *Černý – teorie kritiky, Co je kritika?, O podstatě kritiky*. In: *Umění a čas II*. Praha: OIKOYMENH, FILOSOFIA, 2004.

HORÁNEK, Z. *Kritický paradox. Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4., s. 3 – 8.

BARTHES, R. *Kritika a pravda*. Praha, Liberec: Dauphin, 1997.

Pro zachycení případné změny po smrti J. V. Stalina a K. Gottwalda jsem zvolila přístup, který P. Janoušek nazývá dynamickým. Tento pohled se soustředí na odlišné rysy materiálu a usiluje o postižení jeho vývoje, zatímco statický vyhledává shodné rysy a snaží se materiál podat jako neměnný, uzavřený systém³⁰. Janoušek označuje statický přístup k textům z padesátých let za neplodný, protože jen potvrzuje očekávání špatné kvality a nepřináší – oproti dynamickému přístupu – nic nového.

Kritiku jsem sledovala jednak z historického hlediska (kdo a o čem psal), jednak jsem analyzovala měřítko kritiků a pokusila se o nástin rozboru jejich jazyka a stylu.

Historický pohled na kritiky však přináší dost závažný metodologický problém. Jelikož texty podléhaly totalitnímu režimu, je nutné předpokládat, že divadlo reflektují zkresleně. Ale abychom posoudili míru tohoto zkreslení, museli bychom kritiky srovnat s inscenací samou. Protože to není možné, jsme odkázáni na dochované prameny o inscenacích a historickou reflexi divadla. Rekonstruování (alespoň vybraných) dobových inscenací a jejich následné srovnání s kritikami by bylo jistě záslužné a zajímavé, ale jednalo by se o téma na samostatnou práci či celý projekt. Za současného stavu poznání proto musíme vystačit se srovnáním kritik a historické literatury.

Nejcennější zdroj pro takovou komparaci představuje zmíněný cyklus Jindřicha Černého o padesátých letech, především díky své podrobnosti a znalosti kontextu. Problém ale spočívá v tom, že Černý sám vychází při hodnocení inscenací hlavně z dobových kritik³¹ (i z vlastní zkušenosti, ale bohužel není vždy jasné, kdy). Ačkoliv většinou přistupuje k soudům tehdejších kritiků kriticky, v mnohém jim důvěřuje. Ideologická měřítká sice čte opačně, ale umělecká přebírá. Pokud tedy kritik napsal, že inscenace byla nudná a šedivá, Černý jeho názor považuje za důvěryhodný, zatímco když kritika tvrdí, že inscenace skvěle „bojuje za mír“, Černý ji odsuzuje jako ideologický „blábol“.

Přestože tato metoda, kterou bychom mohli nazvat metodou opačného čtení, je částečně založena na důvěře k úsudku dobového, manipulovaného a manipulujícího

³⁰ JANOUŠEK, P. *Geneze norem (Poetika výrobního dramatu)*. In: *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky, H&H, 1993, s. 109.

³¹ Srv. např. Černého komentář k inscenaci „Mladé gardy“ režiséra Karla Nováka a kritiku Oty Poppa otištěnou v časopise *Divadlo*. ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 15. , POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 602.

kritika, představuje zřejmě jediný způsob, jak ke kritikám (nejen) z padesátých let přistupovat a dobývat z nich informace o tehdejších inscenacích. I když umělecké, tj. především řemeslné kvality inscenací mohl tehdejší kritik vědomě zkreslovat, je pravděpodobné, že většinou reflektoval pravý stav věcí. I jemu totiž vadily řemeslné nedostatky, protože oslabovaly ideologickou funkci inscenace, a umělecké kvality ho naopak těšily, když „ideovou“ působnost hry umocňovaly (viz kapitolu II. 5 Měřítka).

Skutečnou podobu tehdejších inscenací tedy můžeme – v rámci možností – poznat díky opačnému čtení, které při recepci jakýchkoliv textů poznamenaných totalitním režimem zaujímáme intuitivně. Jde však o již detailně propracovaný koncept představitele textuálního přístupu kulturních studií Stuarta Halla, který se ve své teorii zakódování a dekodování zaměřil na mediální texty obecně³². Hall rozlišuje tři způsoby, jimiž text příjemci „dovoluje“, aby ho dešifroval: preferované, variantní a opačné čtení. Zjednodušeně můžeme říct, že při preferovaném čtení interpretuje recipient význam textu v souladu se záměrem autora, chápe text v rámci hodnot uznávaných společností a čtení textu ho motivuje k udržení společenského statu quo. Při variantním čtení přijímá i jiné informace a signály, než které vedou k preferovanému čtení, tedy interpretuje si text částečně posvém. Během opačného čtení zaujímá k textu apriorně opozitní stanovisko³³. V této situaci „opačného čtenáře“ se vůči textům manipulovaným totalitním režimem nacházíme nyní: předem odmítáme komunikační záměr autora i významy, které do nich vložil, a čteme je inverzně. Nevědomky tak popíráme status quo, za kterého byl text vytvořen.

³² HALL, S. *Encoding and Decoding*. In: HALL, S. (editor). *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980.

³³ REIFOVÁ, I. (editor). *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004.

I. KONTEXT

I. 1 Divadlo a společnost v letech 1948 – 1953

1948 - 1951 - budování nového divadelnictví

V únoru 1948 se Komunistická strana Československa (KSČ) zmocňuje vlády a začíná budovat socialistický stát po vzoru Sovětského svazu. Součástí přestavby společnosti byla pochopitelně i transformace kultury a divadla, které komunisté pokládali dokonce za jeden z nejdůležitějších nástrojů převýchovy občanů a snažili se ho ovládnout už od roku 1945. Hned po válce se komunistickým divadelníkům v čele s Miroslavem Kouřilem podařilo prosadit, aby divadla nesměli provozovat soukromníci, ale pouze právnické osoby, jejichž prostřednictvím si divadla stát podřizoval. Po převratu v únoru 1948 komunisté pouze dokončili své záměry.

Nový divadelní zákon³⁴ přijalo Národní shromáždění hned 20. března 1948 - jako první poúnorovou zákonnou normu vůbec. Divadelní sféra nově podléhá přímo státní výkonné moci, spravují ji hned dvě ministerstva: ministerstvo informací Václava Kopeckého a ministerstvo školství a osvěty vedené hlavním ideologem českého socialistického realismu Zdeňkem Nejedlým. Každé z nich mělo svůj poradní sbor: při ministerstvu školství a osvěty zřídil zákon Divadelní a dramaturgickou radu, při ministerstvu informací Divadelně propagační komisi.³⁵

Divadelní a dramaturgická rada (DDR) měla za úkol „*pečovati o všechny dramaturgické otázky divadel a divadelních ochotnických spolků*“, přitom ale nesměla „*omezovati svobodu umění, zejména vmucovati divadlům a divadelním ochotnickým spolkům pořad her nebo jednotlivá divadelní díla*“³⁶. Přesto to dělala. Řídili ji hlavní aktéři poúnorové transformace divadelní sféry Miroslav Kouřil³⁷ (předseda) a Jindřich

³⁴ *Divadelní zákon*. In: *Divadelní žatva 1948: sborník dokumentů o novém československém divadle*. Praha: Umění lidu, 1948, s. 9 – 17.

³⁵ Oba poradní sbory zřizuje zákon i na Slovensku, tam podléhají pověřenectvu školství a osvěty a pověřenectvu informací.

³⁶ *Divadelní zákon*, In: *Divadelní žatva 1948: sborník dokumentů o novém československém divadle*. Praha: Umění lidu, 1948, s. 12.

³⁷ Miroslav Kouřil (1911 – 1984), architekt, mj. šéf výpravy Divadla E. F. Buriana (1935 – 1941). Po válce byl členem a později i předsedou DDR (1945 – 1950), v letech 1947 – 1952 zastával významné stranické funkce (vedoucí kulturního odboru na sekretariátu ÚV KSČ, náměstek ministra informací a osvěty).

Honzl³⁸ (místopředseda). V radě také zasedali mj. choreograf Saša Machov, kritik a teoretik Josef Träger nebo dramaturg a režisér Ota Ornest.

Podstatně menší význam měla Divadelně propagační komise (DPK), které zákon kladl za úkol „*propagaci divadla mezi lidem, rozšiřování divadelních děl a organizaci návštěvy divadel*“³⁹. Předsedal jí teatrolog Jan Kopecký, místopředsedou byl Mirko Očadlík a mezi její členy patřil například mladý radikální komunista a divadelní teoretik i praktik Jaroslav Pokorný.

Právě oba poradní orgány, a zejména DDR, řídily přeměnu divadelnictví v letech 1948 – 1953. Přitom se soustředily na kádrování a ideologickou koncepci divadla, ale ovládaly i všechny ostatní aspekty divadelního života. Přestavbu divadelní sféry tak uskutečňovali sami komunističtí divadelníci a teoretici a právě oni zodpovídají za pounorový vývoj divadla.

Aby oslabili případný odpor jinak smýšlejících divadelních pracovníků a usnadnili si jejich ovládní, zrušili stavovské organizace⁴⁰ a převedli je pod Revoluční odborové hnutí (ROH) a jeho Svaz zaměstnanců umělecké a kulturní služby (SZUKS). Centralizují také divadelní agentury a vydavatelství⁴¹.

Ochetnické divadlo pokládali komunisté za měšťácké, a tedy podezřelé, proto je chtěli ideologicky převychovat a nově je definovali jako osvětovou činnost. Zlikvidovali

³⁸ Jindřich Honzl (1894 – 1953), režisér a teoretik, jedna z vůdčích osobností meziválečné avantgardy, mj. spoluzakladatel Osvobozeného divadla (1926). Po únoru 1948 jmenován ředitelem činohry Národního divadla, na jaře 1950 však kvůli špatnému zdravotnímu stavu na funkci rezignoval. Poté přednášel na FF UK a DAMU, pracoval v divadelní sekci Čs. – sovětského institutu a řídil časopis *Sovětské divadlo*.

³⁹ *Divadelní zákon*. In: *Divadelní žatva 1948: sborník dokumentů o novém československém divadle*. Praha: Umění lidu, 1948, s. 12.

⁴⁰ Zaniká Svaz divadelních ředitelů, Dramatický svaz, Jednota uměleckých správců a dramaturgů a Svaz provozovatelů divadel. Svaz českého herectva je začleněn do Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby (SZUKS), v němž de facto zaniká.

⁴¹ Po únoru 1949 končí činnost všechny nestátní divadelní agentury. Jsou převedeny nejprve pod družstvo Umění lidu (na jaře 1949), později pod České divadelní a literární jednatelství. Divadelní tiskoviny smí nadále vydávat pouze Umění lidu. ŠORMOVÁ, E. *Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948 – 1956)*. In: JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 35.

Nový režim ruší také Hospodářské ústředí divadel, v únoru 1949 je nahrazuje Divadelní ústředna – umělecké a hospodářské ústředí divadel, která slouží k přípravě podmínek pro plánování divadelní činnosti. Podílela se také na přípravě kvalifikačních zkoušek divadelních profesionálů, které rozhodovaly o jejich umělecké způsobilosti. V létě 1949 vznikla při Divadelní ústředně tzv. Dramaturgická kancelář, pomocný orgán DDR, který měl registrovat překlady a hry, upravovat stará dramata a revidovat dědictví dosud existujících agentur. KNAPÍK, J. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002, s. 23.

Ústřední matici divadelních ochotníků československých a převedli ochotnickou činnost pod závodní kluby, zemědělská družstva nebo mládežnické organizace.

Do konce roku 1950 vzniká nová divadelní síť. Totalitní režim usiluje o decentralizaci divadelního života, dosud soustředěného do Prahy, Brna a Plzně, protože chce šířit komunistickou ideologii na strategicky důležitém venkově⁴², jelikož pokládá divadlo za vychovatele a učitele národa⁴³. V regionech proto zakládá nová divadla se stálým souborem (například v Táboře, Písku a Kolíně); jejich činnost doplňovalo zájezdové Vesnické divadlo. V Praze naopak komunisté mnohé divadelní soubory ruší a s nimi i uměleckou svobodu a stylovou pestrost (Divadlo satiry, Divadlo V+W, Činohra 5. května, Opera 5. května /její zrušení bylo maskováno administrativním sloučením s operou Národního divadla/, Studio Národního divadla, Haló kabaret, Rozmarné divadlo, Exdisk a další).

Sepětí se státem přináší divadlu víc peněz, takže nemusí hrát komerci (ani nesmí, protože ji komunističtí ideologové považují za měšťácký přežitek, který by odpoutával pozornost od budování socialistického státu), může si dovolit menší počet premiér a naopak víc zkoušek. Podřízenost státu však zároveň zamezuje přirozenému vývoji divadla, který organicky probíhá zdola, od umělců a diváků, nikoliv shora, skrz centrální plánování a cenzuru. Divadla totiž podléhají „osvětovému dozoru“, zda plní „své kulturní poslání“. Na profesionální divadla (kromě loutkových a státních) dohlížejí zemské národní výbory, na ochotnické a loutkové divadlo okresní národní výbory a nad státními divadly koná dozor přímo ministerstvo školství a osvěty. Zda repertoár divadel vyhovuje „s hlediska státně politické výchovy“⁴⁴ kontrolovalo ministerstvo informací.

Cenzuře samozřejmě podléhají i divadelní periodika. Nová státní moc ruší brzy po převratu většinu tisku nekomunistických stran⁴⁵ a také divadelnická část mediální krajiny se zásadně mění. Divadelní a dramaturgická rada ruší do roku 1950 téměř všechny celostátní předúnorové divadelní časopisy: mizí *Divadelní zápisník*, *Taneční listy*

⁴² Na venkově v letech 1949 – 1953 probíhala první vlna kolektivizace.

⁴³ „Není umění silnějšího a tím i vlivnějšího nad divadlo (...) musíme z něho vytvořit školu, výchovnu národa.“, prohlásil Zdeněk Nejedlý na Sjezdu národní kultury v dubnu 1948. ŠORMOVÁ, E. Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948 – 1956). In: JUST, V. (editor). Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 34.

⁴⁴ *Divadelní zákon*, s. 11.

⁴⁵ KAPLAN, K., TOMÁŠEK, D. *O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994, s. 13.

a *Otázky divadla a filmu*⁴⁶, z významnějších periodik vychází nadále jen *Národní divadlo*. V roce 1950 režim ruší i časopisy, které po únorovém převratu zřídil: *Československou dramaturgii* a *Loutkovou scénu*. Přetrvává jen časopis *Divadlo* založený v roce 1949 jako tiskový orgán Divadelní a dramaturgické rady (DDR), jehož šéfredaktorem byl předseda rady Miroslav Kouřil. Právě *Divadlo* si DDR v roce 1950 vyvolila za jediné periodikum, do nějž centralizovala celý divadelnický tisk, aby ho mohla lépe ovládat a mít v něm přesnější nástroj budování komunistické divadelní sféry. V roce 1951 mírně narušují jeho monopol časopisy *Československý loutkář* a *Sovětské divadlo* vydávané Československo-sovětským institutem (v roce 1955 začíná vycházet *Ochotnické divadlo*).

Nový režim budoval nejen novou divadelní organizaci, ale také nové divadelní umění. Stejně jako jiným uměleckým druhům diktuje i divadlu styl socialistického realismu (viz kapitolu o socialistickém realismu) a postihuje umělce, kteří v něm nechtějí tvořit. Těsně po převratu vylučují komunističtí divadelníci své „ideologicky nespolehlivé“ kolegy z divadelní praxe, nebo je alespoň postihují finančními i jinými sankcemi.⁴⁷ Vedoucí funkce jsou přeobsazovány straníky, nepohodlní umělci musí odejít z prestižních divadel a tvořit v duchu socialistického realismu. Mezi takto perzekvované patřili i nejvýznamnější čeští režiséři té doby Jiří Frejka a Alfréd Radok. Politický tlak přispěl k Frejkově sebevraždě v roce 1952⁴⁸.

Zásadní význam přikládali funkcionáři dramaturgii, protože pro šíření komunismu a jeho budování bylo nejdůležitější, o čem se bude v divadle hrát. V roce 1949 vymezují DDR a Divadelně propagační komise (DKP) na své druhé společné konferenci v Bratislavě závazné repertoárové okruhy:

„1. a) *Původní hry se současnou tematikou.*

b) *Původní hry s historickými náměty s hlediska současnosti.*

⁴⁶ *Otázky divadla a filmu*, které od roku 1950 vycházely pod zkráceným názvem *Otázky divadla*, zanikají, přestože byly od roku 1949 bulletinem Divadelní a dramaturgické rady a Divadelně propagační komise.

⁴⁷ Komunističtí divadelníci zasedali v akčních výborech, jež vznikaly živelně hned po převratu. Počátkem března 1948 jejich činnost zkoordinoval pražský Ústřední akční výbor divadelníků (ÚAVD), v němž figurovali např. režisér Ota Ornest, herec Václav Vydra ml., herečka Nina Jirsíková nebo operní režisér Václav Kašlík. Patnácti umělcům výbor trvale zakázal působit v oboru, odvolal šest divadelních ředitelů, pět osob postihl jiným způsobem. Poúnorové čistky pravděpodobně postihly několik desítek divadelních pracovníků. Ještě v roce 1948 nahradila ústřední akční výbor komise Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby (SZUKS). KNAPÍK, J. *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948 – 1950*. Praha: Libri, 2004, s. 31, 32.

⁴⁸ Politika s největší pravděpodobností vedla i k sebevraždám choreografa Saši Machova (1951) a herce Jiřího Plachého (1952).

2. Přehodnocení českého a slovenského dramatického dědictví.

3. a) Ruské a sovětské hry.

b) Hry lidových demokracií.

4. Přehodnocení světové klasiky.

5. Pokrokové hry západní. „⁴⁹.“

Jednoznačnou orientací na divadlo sovětského bloku se české divadlo izolovalo od progresivního Západu, kde se v padesátých letech rozvíjelo např. absurdní divadlo.

V československých divadlech převládl sovětský a ruský repertoár doplňovaný domácími budovatelskými hrami⁵⁰ – především výrobními a kolektivizačními (jež zachycovaly probíhající společenskou přeměnu a měly motivovat diváky k jejímu aktivnímu utváření), ale také historickými dramaty s propagandisticky uzpůsobeným pojetím dějin. Divadelní a dramaturgická rada podněcuje a usměrňuje jejich vznik, stanovuje náměty pro všechny typy divadla včetně baletu; vypracovala i model plánování vzniku nových dramát - od roku 1951 fungují státní zakázky na hry⁵¹. Od téhož roku se přesunuje těžiště činnosti DDR z řízení přestavby divadelnictví právě na posuzování dramatických novinek - rada de facto fungovala jako cenzura.

Z divadel mizí ostatní žánry, například satira, psychologické drama, konverzační komedie, groteska, tragédie a zčásti i opereta. K regulování dramaturgie divadel užívá DDR svých časopisů *Divadlo* a *Československá dramaturgie*. V posledně jmenovaném uveřejňuje seznamy doporučených her, po zániku *Československé dramaturgie* v roce 1950 tento úkol na čas přebírá *Divadlo*. Jiné než doporučené hry hrát ani nelze, protože by jejich uvádění nedovolila cenzura (prováděná v tomto případě zpravidla zemskými a okresními národními výbory, jak už bylo řečeno). Řízení a cenzuru tisku obstarával především tiskový odbor ÚV KSČ a tiskoví referenti v krajských stranických organizacích⁵².

⁴⁹ ORNEST, O. *Československá dramaturgie a pětiletý plán*. In: *Základy nové práce československého divadla: sborník dokumentů bratislavské konference divadelních a dramaturgických rad a divadelních propagačních komisí*. Praha: Divadelní ústředna nákladem Umění lidu, 1949, s. 27.

⁵⁰ V letech 1945 – 1956 vzniklo cca 200 her, více než polovina z nich byla uvedena. VODIČKA, L. *Dramatická fikce a historická skutečnost (Nositelé řádu a Vysoké letní nebe Miloslava Stehlíka)*. *Divadelní revue*, 1999, roč. 10, č. 3, s. 35.

⁵¹ Státní zakázky na hry však byly předloženy v podobě závazného návrhu, který se stal součástí usnesení, už v roce 1949. KOUŘIL, M. *Nové úkoly dramaturgie čs. divadel*. In: POKORNÝ, J. *Činoherní dramaturgie: usnesení a projevy*. Praha: Umění lidu, 1949, s. 15 – 21.

⁵² KAPLAN, K., TOMÁŠEK, D. *O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994, s. 13.

Dramata psaná podle požadavků socialistického realismu (podrobněji v kapitole o socialistickém realismu) byla schematická, nevěrohodná, takřka stejná a přímočaře agitační. Mezi domácími dramatickými texty žánrově převládalo výrobní drama (jeho ideál představovala „Parta brusiče Karhana“ (1949) Vaška Káni), kolektivizační drama (např. Ilja Prachař: „Hádají sa o rozumné“ (1950)) a tendenční historické hry (např. Milan Jariš: „Boleslav I.“ (1952)). I v jevištní praxi vedl socialistický realismus k tezovitosti, zestejnění a optimistické kýčovitosti, tedy k znekválnění produkce, a brzy způsobil odliv diváků. Odrazovalo je i herectví, zploštěné dogmaticky uplatňovaným, zjednodušeným výkladem metody Stanislavského⁵³. Alespoň minimální prostor pro kreativitu poskytovala povolená zahraniční klasika, zastoupená především komediami (např. W. Shakespeare, C. Goldoni, Molière). O liberálnější výklad socialistického realismu usilovali někteří režiséři regionálních divadel: Jaromír Pleskot v Olomouci, Bohuš Stejskal v Karlových Varech, Karel Jernek v Liberci, Miroslav Macháček v Českých Budějovicích, Karel Novák v Pardubicích a Milan Pásek v Hradci Králové.

1952 - náznaky liberalizace

Většina divadelních historiků se shoduje na tom, že první známky zmírnění dogmatického uplatňování norem socialistického realismu se objevují už v roce 1952⁵⁴. Velká část společnosti tehdy vystřízlivěla z budovatelského opojení, protože komunistický režim nesplnil její očekávání – životní úroveň se nezlepšila, naopak. Mnohými dosavadními sympatizanty režimu otřásl veřejné politické procesy, zejména listopadové soudní řízení s bývalým generálním tajemníkem KSČ Rudolfem Slánským a

⁵³ Viz např. HYVNAR, J. Stanislavského ‚systém‘ jako zbraň a škola. *Disk*, 2003, roč. 2, č. 5, s. 41 – 48.

⁵⁴ Shodují se na tom E. Šormová, P. Janoušek i L. Vodička, z obecněji zaměřených historiků prosazuje tento názor A. Kusák. Opačné stanovisko zastává jeho kolega Jiří Knapík, z divadelních historiků také J. Černý, který tvrdí, že k liberalizaci došlo až po smrti Stalina. Přesto Černý připouští, že tendence k oslabení dogmat se datují již od roku 1952: píše, že přizpůsobování repertoáru lokálnímu koloritu naznačovalo oslabení dosud jednotné dramaturgie: „Už v tomto respektu k lokálním tradicím bylo cosi, co naznačilo jakousi sotva postřehnutelnou tendenci k revizi tupého centralismu jedné maršruty.“ ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 18.

J. Herman datuje uvolnění až do druhé poloviny padesátých let (toto období nazývá „postsorela“), ale zároveň označuje za první „reformní“ texty už Stehlíkovy „Nositele řádů“ a Jelínkův „Skandál v obrazárně“, oba uvedené již v roce 1953 (ačkoliv Jelínkův „Skandál“ byl coby politicky nepohodlný stažen hned následujícího roku).

jeho spolupracovníky, v němž padlo jedenáct rozsudků smrti⁵⁵. Na Slánského „protistátní spiklenecké centrum“ svedlo komunistické vedení dosavadní politické i ekonomické chyby, jež začínaly vzbuzovat nespokojenost většiny obyvatelstva⁵⁶. Zbavilo se tak zodpovědnosti a „s čistým štítem“ začalo uskutečňovat změny, ale jen částečné a povrchové. Vedení totiž pouze přehodnotilo dílčí praktiky režimu, ne jeho podstatu, která sama byla příčinou problémů.

Dalším důvodem prvotního uvolnění v divadle se stala divácká krize, vyvolaná především neatraktivními a nekvalitními inscenacemi, která od sezony 1951/1952 sílila a vyvrcholila v roce 1953. Aby komunistická moc nepřišla o jeden ze svých - podle svého mínění – nejdůležitějších nástrojů k přeměně vědomí národa, rozhodla se zmírnit doslovné uplatňování socialistického realismu ve prospěch větší přitažlivosti představení. Proto se pod záštitou sovětského vzoru vrací na domácí jeviště vytěsněné žánry zábavního divadla: dosud nežádoucně „měšťácká“ klasická opereta a satira, která je nyní považována za účinnou zbraň proti „vnitřnímu i vnějšímu nepříteli“.

Za přelomovou pro tehdejší domácí divadlo bývá označována inscenace satirické komedie Vratislava Blažka „Pan Barnum přijímá“ uvedená v prosinci 1952 tzv. Pražskou estrádou v divadelním sále U Nováků. Hlavní část představení sice tvořila čísla artistů, ale spojovací texty (připomínající forbíny Osvobozeného divadla) bavily krotkou satirou.

Na domácí divadelníky významně zapůsobilo březnové hostování sovětského režiséra A. V. Sokolova. V Divadle československé armády inscenoval sovětskou hru B. A. Lavreněva „Přelom“ (1927) o revolučním boji námořníků. Už jen proto, že byl hostující režisér Rus, a tedy příslušník vzorového národa, mohl si dovolit tvořit svobodněji než kterýkoliv československý umělec. Donutil herce k disciplíně a výkonům, jaké od roku 1948 neměly obdoby, a přitom si ho nikdo netroufal obvinít

⁵⁵ Politické procesy byly – podle A. Kusáka – ovlivněny přípravami na válku mezi západním a východním blokem, se kterou podle něj vedoucí sovětsí funkcionáři počítali: „*Jedině tak lze pochopit teror, který byl v lidových demokraciích rozpoután nejen proti politickým odpůrcům a celým vrstvám obyvatelstva, ale také vůči komunistům, kteří z různých důvodů byli nebo spíše se zdáli být překážkou organizátorům příštího válečného střetnutí. A jedině tak je možné dát smysl kampaním, které v letech 1948 – 1952 měly československou kulturu proměnit na nástroj pro militantní výchovu mas.*“ KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945 - 1956*. Praha: Torst, 1998, s. 239.

⁵⁶ Tato obměna vládnoucí elity přispěla k tomu, že po pěti až šesti letech po únoru 1948 už zemi vládli jiní lidé, než uskutečnili převrat. PAVKA, M. *Kádry rozhodují vše!: kádrová politika KSČ z hlediska teorie elit (Prvních pět let komunistické vlády)*. Brno: Nakladatelství Prieus pro Ústav pro soudobé dějiny AV ČR v Praze, 2003, s. 90.

z tehdy důsledně potíraného „režisérismu“. Rytmické, napínavé a nepopisné představení s detailně propracovanými davovými scénami námořníků bylo přijato s nadšením. Pouhé zvládnutí řemesla vyvolalo aplaus kritiky a o to víc nechalo vyniknout převládající nekvalitní produkci domácího divadla.⁵⁷ Sokolovova inscenace sice nijak nepodnítila liberalizaci obsahu - byla stejně tendenční jako domácí divadlo - ale inspirovala uvolnění tvarové. Dodala českým tvůrcům odvahu či inspiraci ke zdivadelňování stále povinných schémat.

Na pozměněnou společenskou a divadelní situaci reagovalo i domácí drama. Znejistění dosud jednoznačných kategorií dobra a zla ve společnosti se v něm odrazilo mírnou relativizací postav⁵⁸. Hrdinou již není dokonalý budovatel, ale chybný člověk, někdy i představitel dosud záměrně opomíjené inteligence. Za dosavadní chyby totiž nese zodpovědnost nikoliv systém, ale výhradně „lidský faktor“, který nedokonale uskutečňuje komunistický koncept. Samotnou doktrínu si totiž stále nikdo zpochybnit netroufá. Drama pozvolna opouští dělnické prostředí a veřejnou sféru vůbec a přesouvá svou pozornost do soukromí. Za „první vlaštovku“ tohoto trendu bývá označována prvotina Pavla Kohouta „Dobrá píseň“ (1952), ale J. Černý upozorňuje, že soukromá sféra je ve hře zespolečenštěna, protože zobrazená láska mladých lidí slouží pouze společenským cílům.⁵⁹

Schematičnost her tedy byla velmi pozvolna narušována, takže se začínaly přibližovat skutečnosti.

Zásadní vliv na poúnorovou kulturu měl podle historika Alexeje Kusáka boj dvou neoficiálních frakcí KSČ: umírněných a radikálů. V kulturních otázkách odlišoval oba proudy především názor na začlenění komunisticky smýšlející části avantgardy do socialistického kulturního dědictví. Mezi umírněné patřili vysocí státní a straničtí funkcionáři Zdeněk Nejedlý, Václav Kopecký, Ladislav Štoll, Jiří Taufer, z umělců například Vítězslav Nezval a Konstantin Biebl. Logicky prosazovali návaznost na komunisticky orientovanou avantgardu. Oproti tomu vesměs mladí radikálové, hanlivě

⁵⁷ Okolnosti nastudování a charakteristiku inscenace čerpám z ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 6.

⁵⁸ VODÍČKA, L. Dramatická fikce a historická skutečnost (Nositelé řádu a Vysoké letní nebe Miloslava Stehlíka). *Divadelní revue*, 1999, roč. 10, č. 3, s. 36.

⁵⁹ „Pokud tedy až dosud byl v dogmatických hrách milostný cit buržoazní úchylkou, Pavel Kohout ho cele zapojil do tvrdého třídního boje“. ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 9.

přezdívaní „sektáři“ nebo „frézisti“, chtěli převratem v roce 1948 začít novou společenskou éru a vytvořit zcela novou kulturu, odříznutou od všech tradic a návazností. Do této skupiny patřila většina vedoucích divadelnických funkcionářů: Miroslav Kouřil, Jindřich Honzl, Jaroslav Pokorný či Jiří Hájek, z dramatiků například Vašek Káňa, Milan Jariš, Pavel Kohout a Jan Drda. Jejich tiskovými orgány byly časopisy *Tvorba*, *Nový život*, *Kulturní politika a Směna* a noviny *Rudé právo*.⁶⁰ Můžeme dovodit, že mezi ně patřil i časopis *Divadlo*, který radikálové buď řídili (M. Kouřil, J. Honzl) nebo do něj alespoň psali (J. Pokorný, J. Hájek) (viz kapitolu *Časopis Divadlo v letech 1949 – 1953*).

Brzy po převratu získali radikálové převahu a podle Kusáka by se jim zřejmě podařilo prosadit svou ahistorickou představu kultury, kdyby jejich odpůrci z řad umírněných nezískali v roce 1952 silnou zbraň v podobě procesu s R. Slánským a sebevraždy básníka K. Biebla. Umírnění totiž označili „sektáře“ za Slánského spiklence, kteří Biebla uštvali, a podařilo se jim radikály oslabit a převzít moc.⁶¹

Kusákovo pojetí však není jednoznačně přijímáno, polemizuje s ním především Jiří Knapík, který uznává existenci obou frakcí, ale označuje jejich koncepce za dvě strany téže mince a upozorňuje na zástupnou roli jejich ideového konfliktu, jenž podle něj pouze skrýval boj o moc⁶².

1953 – počátek „tání“

Liberalizační procesy, spuštěné během roku 1952, se nerozvíjely tak rychle, aby v divadlech zastavily diváckou krizi. V březnu je však nečekaně podpořila smrt J. V. Stalina a Klementa Gottwalda a následná změna politického kurzu.

Stalinovi nástupci čelili hrozivému stavu hospodářství, a tím pádem klesající podpoře občanů nejen v Sovětském svazu, ale v celém východním bloku. Uvědomovali si nutnost změny a aby nepřišli o moc, sami ji podnítili pod heslem „Nového kurzu“: svalili vinu za dosavadní chyby na své spolustraníky a ty odsunuli. Nové sovětské vedení zavrhne dosavadní kult osobnosti a na vedoucí místa v satelitních státech prosazuje liberálnější smýšlející politiky. Omezuje politické procesy, rehabilituje některé oběti

⁶⁰ KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945 - 1956*. Praha: Torst, 1998, s. 273.

⁶¹ Tatáž kniha.

⁶² KNAPÍK, J. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948 – 1956*. Praha: Libri, 2006.

nespravedlivých soudů předchozích let a propouští některé politické vězně. Na veřejnost také poprvé pronikají šokující informace o krutostech a zmanipulovanosti politických procesů. „*Poněkud se zlepšil vztah moci, orgánů a funkcionářů k obyvatelům*“⁶³, ale jednalo se jen o změny povrchové, protože je prováděli vesměs titíž straníci, kteří zodpovídali za dosavadní stav.

Pozice K. Gottwalda v Československu byla tak silná, že domácí funkcionáře po jeho smrti ani nenapadlo, že by mohli špatnou hospodářskou situaci spolu s politickými a soudními přehmaty svést na něj, přestože za ně z velké části skutečně zodpovídal.⁶⁴ Naopak zdůrazňovali nutnost navázat na jeho i Stalinovo „dílo“ a proměnili jejich smuteční slavnosti v oslavu státu a jeho ideologie. Jak domýšlí Vladimír Macura, snažil se totalitní režim komunistického typu popřít smrtelnost dosavadních stranických model, a proto je například nechal balzamovat a odvracel pozornost od jejich konečnosti ke „stále živoucímu“ odkazu. Přiznání smrti těchto „univerzálií“ by totiž ohrozilo podstatu samého „socialistického“ kosmu.⁶⁵

Novým prezidentem se stal Antonín Zápotocký a prvním tajemníkem KSČ Antonín Novotný. Nejprve chtěli pokračovat v dosavadní politice, ale Moskva je přiměla k zavádění „Nového kurzu“.

V československém divadelnictví se dělo totéž, co v celé společnosti. I nadále ho řídili stejní lidé, jen pod mírně změněnými hesly. Kromě politického otřesu museli čelit také pokračující divácké krizi. Ještě ji zesílila květnová měnová reforma⁶⁶, jež snížila životní úroveň většiny obyvatel natolik, že se k původnímu stavu propracovávali dalších deset let. Vyvolala stávkový vlnění v desítkách závodů a protivládní demonstrace. Jejich tvrdé

⁶³ KAPLAN, K. *Kronika komunistického Československa: doba tání 1953 – 1956*. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 64.

⁶⁴ Tamtéž, s. 72.

⁶⁵ MACURA, V. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992, s. 55.

⁶⁶ Úbytek diváků v hledištích po měnové reformě dokládá dokument Státního výboru pro věci umění, který nechal vypracovat předseda výboru Jiří Taufer v letních měsících roku 1953, aby zjistil, jaký ohlas měla reforma v českých divadlech. Podle ní návštěvnost krátce po reformě „*citelně poklesla*“ (zpráva udává i procentuální poklesy v jednotlivých divadlech), ale „*již opět nastalo oživení*“, zvláště ve městech. KNAPÍK, J. Měnová reforma z roku 1953 a česká divadla. (Neznámý dokument Státního výboru pro věci umění). *Divadelní revue*, 2006, roč. 17, č. 3, s. 88 – 101, s. 93.

potlačení (věznění, propouštění, snižování přídavků na děti) ještě znásobilo ničivý dopad reformy.⁶⁷

V září se proto kvůli vylidněným hledištím mění rétorika divadelnických konferencí: funkcionáři kritizují dosavadní výsledky komunistického divadla. Nedostatky svádějí na chybnou jednotlivce (analogicky k politickému vývoji), podstatu komunistické koncepce divadelnictví a socialistického realismu nepřehodnocují, zato vyhlašují boj jejím zákonitým příznakům: schematismu a malému emocionálnímu účinku představení⁶⁸. Divadlo tedy dostává pod nálepkou „boje proti schematismu“ za úkol kromě agitování také - v přesně vymezených mezích - kritizovat a bavit.

Na Blažkovu satirickou komedii „Pan Barnum přijímá“ z prosince 1952 navazuje „Skandál v obrazárně“ Václava Jelínka, kabaretní pásmo uvedené v říjnu 1953 Armádním uměleckým divadlem (AUD). Stal se z něj hit, jehož „nezávadnost“ stvrdila i účast prezidenta Zápotockého v publiku. J. Černý hodnotí inscenaci – snad z vlastní zkušenosti – jako nevybojnou satiru, která si však poprvé od převratu utahovala z dosud nedotknutelných témat: „*Z dnešního pohledu to bylo všechno k uzoufání krotké, ale bylo to po letech poprvé, kdy lidé z bolševického jeviště slyšeli výsměch na adresu dosud tabuizovaných institucí a funkcí.*“⁶⁹ Přes mimořádnou diváckou úspěšnost byla inscenace na konci sezony 1953/1954 stažena z repertoáru AUD i ostatních divadel, která hru následně nastudovala. Po 10. sjezdu KSČ v červnu 1954, kde první tajemník Antonín Novotný kritizoval liberalismus v kultuře, se totiž satira stala znovu nežádoucí.

Pražské karlínské divadlo dostalo od Divadelní a dramaturgické rady za úkol, aby se stalo vzorovou operetní scénou s klasickým repertoárem, protože radní dobře věděli, že naláká diváky zpátky do hlediště⁷⁰. Rezignovali tak částečně na dosavadní úsilí vytlačit „buržoazní“ klasickou operetu novodobými domácími a sovětskými operetními

⁶⁷ Například v Plzni demonstrovalo proti reformě dvacet tisíc zaměstnanců závodu Škoda, rozehnaly je armáda a milice. Do dění se zapojili i plzeňští herci sympatizující s vládou, kteří strhli sochu T. G. Masaryka a nechali ji roztavit. ČERNÝ, J. 1953 (České divadlo a společnost v roce 1953). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4, s. 13, JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 189.

⁶⁸ Jak podotýká P. Janoušek, je otázkou, nakolik byly tyto regulativní domácí snahy autonomní a nakolik je určovala nadřazená sovětská kulturní politika.

⁶⁹ ČERNÝ, J. 1953 (České divadlo a společnost v roce 1953). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4, s. 17.

⁷⁰ Ze zasedání divadelní a dramaturgické rady. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 109 - 110.

opusy. Přesto Divadlo na Fidlovačce získalo čestné uznání na Divadelní žatvě 1953 za „*úsilí o novou, původní operetu*“⁷¹.

Divadelní repertoár, z něhož pomalu začaly ubývat sovětské hry, zpestřila také některá dramata Karla Čapka, dosud nežádoucího symbolu demokracie. I návrat jeho her zapříčinil vazalský vztah Československa k Sovětskému svazu: impulzem se stalo vydání úvodu sovětského bohemisty S. V. Nikolského k výboru z Čapkových dramát publikovaném v SSSR v roce 1950. V říjnu 1952 pochvalnou stať vydalo nakladatelství Československý spisovatel.⁷² Na československá jeviště se vrací nejprve Čapkova „Matka“, po Armádním uměleckém divadle ji uvedlo během roku 1953 dalších sedm divadel.⁷³

Čtrnáct dní po Gottwaldově smrti uvedlo Krajské oblastní divadlo Plzeň veselohru považovanou částí dobové kritiky za zlom ve vývoji socialistického realismu: „Nositele řádu“ Miloslava Stehlíka. I dnešní historikové, Eva Šormová a Jindřich Černý, ji označují za - na svou dobu - odvážnou kritiku poměrů. S tímto vžitým názorem polemizuje Libor Vodička: porovnává zápletku hry s dobovými událostmi (stranické čistky na Ostravsku v roce 1952) a přesvědčivě dokládá, že hra naopak následovala nejnovější požadavky propagandy⁷⁴ a byla „*dobovou politickou agitkou par excellence*“⁷⁵, stejně jako všechna dosavadní budovatelská dramata, jejichž poslední exemplář představuje. J. Černý připouští Vodičkův soud, že drama nekritizovalo podstatu režimu, ale zdůrazňuje osvobodivý účinek jeho společenské kritiky na dobové publikum.⁷⁶

Stehlíkovu hru uvedlo po plzeňském divadle pražské Divadlo československé armády a dalších osm divadelních souborů. Její divácký úspěch dokládá, že publiku

⁷¹ Vítězové Divadelní žatvy 1953. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 563.

⁷² KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945 - 1956*. Praha: Torst, 1998, s. 392.

⁷³ ČERNÝ, J. 1953 (České divadlo a společnost v roce 1953). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4, s. 12.

⁷⁴ „*Rozvineme-li stručně před sebou základní motivy této komedie, zdá se nám, jako by autor velmi progresivním způsobem narušil dosavadní schéma dramát socialistického realismu a ve své tvorbě těžil z aktuálních dobových společenských konfliktů, kterým se pokusil – v rámci možností – nastavit kritické zrcadlo.*“ Dramatik Stehlík však ve skutečnosti „*těžil z dobového propagandistického klišé a paradoxně právě tato jeho úporná snaha držet krok s dobovou propagandou je oním důvodem, proč děj komedie i rozvrstvení dramatických postav a jejich konání v rámci děje narušují dosavadní zvyklosti a stereotypy.*“ VODIČKA, L. Dramatická fikce a historická skutečnost (Nositelé řádu a Vysoké letní nebe Miloslava Stehlíka). *Divadelní revue*, 1999, roč. 10, č. 3, s. 42.

⁷⁵ Tamtéž, s. 40.

⁷⁶ ČERNÝ, J. 1953 (České divadlo a společnost v roce 1953). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4, s. 13, 14.

stačilo k návratu do hlediště i pouhé přiblížení dramatu skutečnosti, tedy alespoň povrchní pojmenování dobových problémů. Hra se totiž sice vymykala soudobé dramatické produkci mírou a způsobem satiry, ale je takřka jisté, že přitom svou kritičností nepředstihovala sebekritičnost vládní politiky, protože jinak by ji cenzura zakázala.

Zároveň s dílčím společenským uvolněním sílí i cenzurní mechanismy. Dosavadní cenzuru „roztroušenou“ mezi stranické orgány (Kulturní rada, kulturně propagační oddělení při ÚV KSČ, krajích a okresech, Lektorská rada, tiskový odbor ÚV KSČ a tiskoví referenti na úrovni krajů⁷⁷) doplňuje v roce 1953 „neveřejný orgán vlády“ - úřad státního tiskového dohledu. Po roce se mění v Hlavní správu tiskového dohledu (HSTD), která spadala pod ministerstvo vnitra, úzce spolupracovala se Státní bezpečností a stala se vrcholným cenzurním orgánem. Zřízením HSTD se cenzura stává oficiální součástí veřejného života.

HSTD sloužila komunistické straně ke kontrole a řízení zveřejňování obsahů všeho druhu. Šéfredaktoři médií i nakladatelství, stejně jako „*provozovatelé kulturních pořadů*“⁷⁸ museli Správě předkládat materiály, které chtěli zveřejnit (například texty divadelních inscenací). Nesměly obsahovat státní tajemství ani být v rozporu s politickými směrnicemi KSČ. Existovala však nejen předběžná, ale i následná cenzura, kterou nárazově uskutečňovaly například kontroly divadelních představení, estrád a přednášek. Důležitým prostředkem kontroly bylo také cenzurní číslo, tedy číslo konkrétního cenzora, kterým musely být opatřeny všechny zveřejňované obsahy. Zprávy o svých zásazích dodávala HSTD příslušným stranickým orgánům, včetně generálního tajemníka ÚV KSČ. Paralelně s ní fungoval tiskový odbor ÚV KSČ.

V roce 1953 se mění také struktura státní správy, pod niž divadlo spadá. Už koncem ledna zaniká ministerstvo školství, věd a umění a jeho kompetence si mezi sebe dělí nově vzniklé ministerstvo školství a osvěty a Státní výbor pro věci umění řízený

⁷⁷ Lektorská rada, která zajišťovala kontrolu a řízení knižní publikace, v roce 1951 zanikla a její činnost převzal vydavatelský odbor ÚV KSČ a odbor umění v nově vznikém oddělení škol, vědy a umění ÚV KSČ. KAPLAN, K., TOMÁŠEK, D. *O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994, s. 13.

⁷⁸ Tamtéž, s. 16.

Jiřím Tauferem. Zároveň zaniká Divadelní a dramaturgická rada⁷⁹. V září je Výbor přeměněn v ministerstvo kultury vedené Václavem Kopeckým, které převzalo správu divadelnictví. Od teď ho tedy řídí státní a stranická byrokracie, která ještě víc zabraňuje přirozenému vývoji divadla než dosavadní diktát kolegů.⁸⁰

Na prvního máje 1953 začíná zkušební televizní vysílání, ale zatím nepředstavuje pro divadlo konkurenci, a tedy ani úlevu od nátlaku ideologů.

Rok 1953 představuje podle současných divadelních historiků zlomové období, v němž se začíná významněji uvolňovat dosavadní socialisticko-realistická doktrína. (Náznaky lze vypořadovat už v roce 1952). V dalších letech liberalizace pokračovala, přestože se komunistická moc už v následujícím roce 1954 snažila o její potlačení. Uvolňování významně podpořil XX. sjezd KSSS konaný roku 1956, na kterém Nikita Chruščov poprvé kritizoval stalinské zločiny. Další výkyv směrem k potlačení svobody představoval štollovský boj proti revizionismu v roce 1959, ale ani on nedokázal zastavit liberalizaci a s ní i rostoucí kvalitu divadla a jeho periodik (od roku 1957 začínají vycházet *Divadelní noviny*). „Obrodné proudy“ sílily až do srpna 1968, kdy tanky vojsk Varšavské smlouvy ukončily období tzv. pražského jara. Jeho prehistorie však bývá datována právě od roku 1953.

⁷⁹ Rada zanikla už k 31. 1. 1953, nikoliv v září 1953, jak se uvádí v ŠORMOVÁ, E. *Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948 – 1956)*. In: JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 38. Ve své knize „V zajetí moci“ to naznačuje Jiří Knapík, který mi na dotaz domněnku potvrdil. Lednový zánik Rady dokládá i časopis *Divadlo*, který - dokud rada existovala - otiskoval zprávy o jejích zasedáních. Naposledy však referoval o zasedání konaném 18. – 19. 1. 1953, poté už přináší zprávy o jednání Státního výboru pro věci umění. Je tedy zřejmé, že rada zanikla velmi rychle. J. Knapík se domnívá, že její členové o zrušení zřejmě nebyli předem informováni, což tehdy nebylo nic mimořádného.

⁸⁰ J. Černý na rozdíl od Evy Šormové připouští, že přesun divadelnictví pod ministerstvo kultury mohl mít i pozitivní důsledek, protože nové vedení KSČ nepokládalo umění za tak podstatné – „Možná, že začalo aspoň trochu záviset na tom, co si v této situaci vybojuje kultura sama. Snad se mohla začít otvírat možnost pro obnovování zničené kulturní kontinuity – pokud by to byli dobře etablovaní soudruzi „umělci“ dopustili.“ ČERNÝ, J. 1953 (České divadlo a společnost v roce 1953). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4, s. 22.

I. 2 Socialistický realismus a měřítko kritiků

Vznik socialistického realismu

Socialistický realismus byl oficiální umělecký styl⁸¹ totalitních režimů komunistického typu ve dvacátém století. Vznikl v Sovětském svazu v roce 1932⁸², základní rysy směru vymezili Nikolaj Ivanovič Bucharin, Maxim Gorký a Andrej Alexandrovič Ždanov na I. všesvazovém sjezdu spisovatelů v srpnu 1934 v Moskvě.

Za konkrétní filozofický a ideologický zdroj nové umělecké „metody“ bývá obvykle označována teorie odrazu V. I. Lenina, podle které „*umění vychází ze skutečnosti, avšak není jejím pasívním odrazem, nýbrž jako nová realita na tuto skutečnost – především na společnost a společenskou vědomí – aktivně působí.*“⁸³

Současní badatelé však upozorňují, že skutečným východiskem socialistického realismu byla Leninova stať „Stranická organizace a stranická literatura“ (1905), v níž ke kultuře přistupuje jako k „osvětě“ podřízené politickým cílům, která měla ke svým adresátům – dělníkům promlouvat jejich jazykem.⁸⁴

Poúnorový český socialistický realismus, který je zásadní pro téma této práce, vycházel především z tezí A. A. Ždanova, zejména z jeho projevu *O nejpokrokovější literatuře světa* na zmíněném I. všesvazovém sjezdu spisovatelů a z jeho kritiky prací spisovatelů Michaila Zoščenka a Anny Achmatovové z roku 1947. Historici sice na tyto Ždanovovy projevy často odkazují, ale málokdy je citují nebo podrobněji analyzují. Proto

⁸¹ Chápání socialistického realismu jako stylu není jednoznačné: Ždanov sám ho označuje za „metodu“, současní historici používají také označení „kánon“ (Hans Günther), „doktrína“ (Libor Vodička), „estetický projekt“ (Pavel Janáček) nebo rozlišují „estetiku socialistického realismu“ (Petr Šámal). Jørn Guldberg navrhuje chápat socialistický realismus jako „institucionální praxi“ („institutional practice“).

⁸² Podle *Slovníku literární teorie* (1984) byl poprvé použit v úvodníku časopisu *Literaturnaja gazeta* v květnu 1932, avšak již předtím existovala díla splňující jeho atributy a byla označována za „sociální“, „proletářský“ nebo „nový“ realismus (*Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 348). Podle Terezy Petiškové pojem „zřejmě“ poprvé vyslovil spisovatel Ivan Gronskej na sjezdu moskevských spisovatelů téhož roku, a poté ho převzali spisovatel Maxim Gorkij a komunistický ideolog A. A. Ždanov. PETIŠKOVÁ, T. *Československý socialistický realismus 1948 – 1958*. /katalog ke stejnojmenné výstavě v Galerii Rudolfinum v Praze, 7. 11. 2002 – 9. 2. 2003/. Praha: Gallery, 2002, s. 7.

⁸³ *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 348.

⁸⁴ VODIČKA, L. *Drama bouřlivě se rozvíjejícího sociálního „milieu“?*. In: *Otázky divadla a filmu: Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy univerzity*. Sv. Q 2. Brno: Masarykova univerzita, 1999, s. 162.

se budeme zabývat alespoň prvním z nich a demonstrujeme na něm rozporný a neurčitý charakter socialistického realismu.

Ždanovův příspěvek přednesený na I. všesvazovém sjezdu spisovatelů byl spíš politickým proslovem než definováním poetiky⁸⁵. Řečník obsáhle shrnuje vnitrostátní i mezinárodní situaci SSSR a nadšeně velebí Stalina, teprve poté se věnuje stavu soudobé literatury, jejím výdobytkům i nedostatkům. Výslovně o socialistickém realismu mluví jen krátce.

Pokud se zaměříme na jeho požadavky vůči umění, podle kterých se později řídila kritika, musíme je odečítat především z jeho charakteristiky soudobé sovětské literatury. Nepřímo z ní vyplývá, že Ždanov vyžaduje od umění především společenskou funkci: mělo podle něj hlavně napomáhat třídnímu boji, revoluci, a tedy budování komunismu. V závěru projevu přímo vyzývá přítomné spisovatele: „*Buďte nejaktivnějšími organizátory přetváření vědomí lidí v duchu socialismu. Buďte na předních pozicích bojovníků za beztřídní, socialistickou společnost.*“⁸⁶ Zároveň má umění hájit rovnoprávnost pracujících všech národů, včetně žen, a potírat „*jakékoliv tmářství, všecku mystiku, všecko kněžourství a ducharšství.*“⁸⁷ Ze Ždanovovy charakteristiky soudobé sovětské literatury lze vyčíst i další měřítko. Aby literatura plnila své společenské poslání, musí být pokroková, revoluční, tendenční, entuziastická, optimistická a musí zobrazovat hrdinství. Ztělesňovat ho mají „*dělníci a dělnice, kolchozníci a kolchoznice, členové strany, hospodářští odborníci, inženýři, komsomolci, pionýři.*“⁸⁸

⁸⁵ Proti chápání dobových teoretických textů o socialistickém realismu v tradičním slova smyslu se vymezuje historik Jørn Guldberg, protože podle něj představují zvláštní literární žánr, který slouží jedinému cíli: „*velebit sovětskou společnost jako umělecké dílo, nebo, přesněji, prezentovat sovětskou společnost jako „umělecký“ prostředek jediného skutečného umělce, Stalina. Umění v tradičním slova smyslu je vlastně nadbytečné – proto není třeba postulovat zvláštní teoretické koncepty nebo estetické kategorie.*“ (překlad R.K.) GULDBERG, J. *Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period*. In: GÜNTHER, H. (editor). *The Culture of the Stalin Period*. The Macmillan Press, 1990, s. 155.

Chápání totalitního státu jako uměleckého díla sdílí i Hans Günther a uplatňuje tuto myšlenku na stalinský Sovětský svaz i hitlerovské Německo. (GÜNTHER, H. Totalitní stát jako umělecká syntéza. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 4, s. 106,107.) Jako autora této myšlenky však zmiňuje Hanse Jürgena Syberberga a odkazuje na jeho studii *Hitler und die Staatskunst. Die mephistopelische Avantgarde des 20. Jahrhunderts* In: METKEN, G. (editor): *Realismus: zwischen Revolution und Reaktion, 1919 – 1939*, München: Prestel, 1981.

⁸⁶ ŽDANOV, A. A. *O nejpokrokovější literatuře světa*. In: ŽDANOV, A. A. *O umění*. Praha: Orbis, 1950, s. 22.

⁸⁷ Tamtéž, s. 15.

⁸⁸ Tamtéž, s. 18.

Řečník klade důraz na sepětí literatury (resp. umění) a života. Je zřejmé a nepřekvapivé, že vychází z marxistické teze o materiální základně a kulturní nadstavbě, když konstatuje, že „Úspěchy sovětské literatury jsou podmíněny úspěchy socialistického budování.“⁸⁹ Tímto tvrzením však protičečí svému dalšímu požadavku, aby umění budovalo komunismus – toto přání totiž vychází z opačného předpokladu, totiž že literatura buduje svět, tzn. kulturní nadstavba určuje materiální základnu.

Projev obsahuje i jiné nesrovnalosti: Ždanov nechce, aby literatura zobrazovala skutečnost „scholasticky“ a „mrtvě“. Přitom jeho ostatní požadavky (stranickost, tendenčnost, budování komunismu atd.) způsobují právě nepřitažlivou neživou schematičnost. Ždanov také vyžaduje, aby díla obsahovala romantismus, ale nikoliv v původním slova smyslu, protože podle něj odváděl pozornost lidí do světa snů a utopií, ale romantismus „revoluční“⁹⁰. I v tomto tvrzení však nacházíme z dnešního pohledu rozpor, protože revoluční romantika ve skutečnosti neměla směřovat pozornost lidí k ničemu jinému než opět k utopii – komunistické. Ale komunistická ideologie a s ní i Ždanov věřili, že „*To nebude utopie, neboť náš zítřek je připravován plánovitou, uvědomělou prací již dnes.*“⁹¹ Ždanov považuje literaturu (a tedy i umění celkově) za zbraň a zdůrazňuje potřebu ovládnout mistrovsky její formu, aby byla v revolučním boji účinná. Proto neodmítá kulturní dědictví a naopak vyzývá spisovatele, aby se z něj poučili.

Ždanovovy požadavky má umělec splnit „*pravdivým zobrazením skutečnosti*“. Toto všeplatné klišé se snaží Ždanov vyložit upřesněním vztahu skutečnosti a umění. Chce po umělci, aby nejen zachytil „*»objektivní realitu«*“, ale aby ji také zobrazil „*v jejím revolučním vývoji*“⁹²; aby nejen zachovával historickou konkrétnost a pravdivost, ale také realitu „ideově“ přetvářel a vychovával tak pracující lid v duchu socialismu. Takový postup nazývá „*metodou socialistického realismu*“⁹³, která je podle něj zásadní pro sovětskou krásnou literaturu i literární kritiku. Této metodě však Ždanov

⁸⁹ ŽDANOV, A. A. *O nejpokrokovější literatuře světa*. In: ŽDANOV, A. A. *O umění*. Praha: Orbis, 1950, s. 14.

⁹⁰ Tamtéž, s. 19.

⁹¹ Tamtéž, s. 20.

⁹² Tamtéž, s. 19.

⁹³ Tamtéž.

klade nesplnitelný úkol, protože jeho požadavky se vzájemně vylučují. Stěží může umělec zároveň zachytit realitu a zároveň ji ideologicky uzpůsobovat, tedy ji deformovat.

Ždanovův protichůdný požadavek vyplývá z rozporu obsaženém už v samé podstatě komunistické ideologie, jak ji popisuje V. Macura. Tato ideologie podle něj prosazovala dvě protismyslná pojetí utopie: jednak ji chápala jako cílovou epochu lidstva, tedy budoucnost, k níž socialistický lid spěje, jednak jako přítomnost, v níž už lid žije. Tato dvě pojetí světa existovala v myslích komunistických ideologů zároveň a nevyklučovala se. Lidé podle nich sice už žili v dokonalém světě, ale zároveň budovali svět ještě dokonalejší, „*Vize ráje byla prostě zvrstvená.*“⁹⁴ Stejně fungoval i socialistický realismus – jeho rozpory nebyly chápány jako protikladné, ale koexistovaly⁹⁵.

Socialistický realismus byl tedy od počátku definován velmi neurčitě a i tak obsahoval zjevné protimluvy⁹⁶. Kritikům tedy poskytoval velmi vágní měřítko.

Český socialistický realismus I⁹⁷

Do českého prostředí uvedli sovětskou novinku ještě před druhou světovou válkou literární kritici Bedřich Václavek a Kurt Konrad. Už od roku 1935 byl socialistický realismus diskutován v levicových časopisech *Středisko*, *Doba*, *Tvorba* nebo *Naše cesta*. V pražské Městské knihovně se o něm pod záštitou Levé fronty konaly veřejné přednášky a v roce 1935 vyšel sborník „Socialistický realismus“ redigovaný Bedřichem Václavkem, Petrem Jilemnickým a Janem Nohou.⁹⁸ Podle nich měla socialisticko-realistická díla zobrazovat svět „*revoluční perspektivy, a to prostřednictvím syntézy prvků realismu*

⁹⁴ MACURA, V. Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989. Praha: Pražská imaginace, 1992, s. 9.

⁹⁵ Je paradoxní, že komunistická ideologie na jedné straně jako kdyby si neuvědomovala svou vlastní, skutečnou rozpornost, a přitom záměrně vytvářela rozpory umělé – „*falešné dichotomie*“ (FIDELIUS, P. *Kritické eseje*. Praha: Torst, 2000.), kterými se snažila „rozparcelovat“ svět na přehledné protiklady (např. dělník-hrdina versus buržoa-nepřítel) a vytvořit tak přehledný, idylický svět vzdálený chaosu.

⁹⁶ O protimluvnosti a neurčitosti vymezení socialistického realismu např.:

GROSSMAN, J. *O socialistickém realismu*. In: *Texty o divadle*, první část, Praha: Pražská scéna, 1999, s. 47 – 48.

PETIŠKOVÁ, T. *Československý socialistický realismus 1948 – 1958*. /katalog ke stejnojmenné výstavě v Galerii Rudolfinum v Praze, 7. 11. 2002 – 9. 2. 2003/. Praha: Gallery, 2002.

⁹⁷ Přejímám číslování Heinricha Kunstmanna zmíněné v LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 738.

⁹⁸ BROUSEK, A. *O poezii českého stalinismu bez pověr a iluzí*. In: *Podivuhodní kouzelníci: čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945 – 1955*. Purley: Rozmluvy, 1987.

devatenáctého století a avangardistických technik dvacátého století“⁹⁹. V praxi se socialistický realismus prosadil především v próze; zabývala se převážně životem proletariátu ve městech. Autoři tohoto směru se soustředili do skupiny Blok (1935 – 1938), patřili mezi ně např. Marie Majerová, Marie Pujmanová, Ivan Olbracht nebo Jiří Weil.¹⁰⁰

Český socialistický realismus I je dnes zpravidla chápán jako jeden z pokusů vyrovnat se s krizí avantgardy a jsou mu přisuzovány legitimní umělecké hodnoty.

Český socialistický realismus II

Hlavní teoretici předválečného socialistického realismu, Kurt Konrad a Bedřich Václavek, nepřežili druhou světovou válku. Novými teoretickými mluvčími se stali Zdeněk Nejedlý, Ladislav Štoll a Jiří Taufer, kteří se odklonili od předválečné české podoby směru a začali zavádět sovětská měřítká, tedy především koncept A. A. Ždanova. Hlavními pojmy, a tedy i stěžejními kritérii se staly stranickost, ideovost a lidovost¹⁰¹; kritéria nekonkrétní, a proto pružná.

Ač dosud mezi laiky převládá názor, že socialistický realismus stalinského typu představoval v našem prostředí mocensky vnucený import, někteří historici upozorňují, že předválečný a poválečný socialistický realismus měly mnoho společného. Domnívají se, že po roce 1945 došlo pouze k acentování jiných složek téhož paradigmatu.¹⁰² Jiní upozorňují na přirozené dispozice domácí kulturní tradice, na něž socialistický realismus II navázal.¹⁰³

⁹⁹ ZANDOVÁ, G. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1949 – 1953*. Brno: Host, 2002, s. 25.

¹⁰⁰ LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 648, 649.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Např. JANÁČEK, P. Socialistický realismus: co s ním?: kořeny a proměny ideologického umění. *A2*, roč. 3, č. 22, 30. 5. 2007, s. 1, 16-17.

¹⁰³ Podle Alexeje Kusáka a Antonína Brousků navazuje socialistický realismus II na obrozenecké instrumentální pojetí umění coby vychovatele národa. KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945 - 1956*. Praha: Torst, 1998. BROUSEK, A. *O poezii českého stalinismu bez pověr a iluzí*. In: *Podivuhodní kouzelníci: čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945 – 1955*. Purley: Rozmluvy, 1987.

O návaznosti socialistického realismu na předchozí vývoj, zejména poválečný, také např.: HERMAN, J. *Od Theatergraphu k socialistickému realismu aneb Od experimentu k srozumitelnosti*. *Divadelní revue*, 1998, roč. 9, č. 1, s. 24 – 30, JANOŠEK, P. *České drama 1945 - 1948*. *Divadelní revue*, 2000, roč. 11, č. 4, s. 14 – 30.

Po převratu v únoru 1948 se stal socialistický realismus oficiálním a jediným povoleným uměleckým stylem. (Za závaznou metodu pro československé umělce ho vyhlásil ministr informací Václav Kopecký na IX. sjezdu KSČ v roce 1949.¹⁰⁴) Kritici uplatňovali Ždanovova měřítká převzatá zejména z kritiky sovětských spisovatelů Anny Achmatovové a Michaila Zoščenka (1947). Ždanov jejich dílům vyčítá „bezideovost“, „prázdnou zábavnost“, „vulgárnost“, „pesimismus“, elitářství – „vzdálenost lidu“, soukromou „individualistickou“¹⁰⁵ tematiku atp. Své pojetí rozvedl v kritice některých soudobých sovětských skladatelů, například Sergeje Prokofjeva, Dmitrije Šostakoviče a Arama Chačaturjana, zveřejněné pod názvem *O situaci v moderní sovětské hudbě* v roce 1948.

Klíčovou postavou přeměny poúnorové kultury byl ministr školství¹⁰⁶ Zdeněk Nejedlý. Její koncepci založil na své interpretaci české historie (vytvořené už ve dvacátých letech a přepracované na přelomu let čtyřicátých a padesátých), v níž vyzdvihl husitství a národní obrození, J. K. Tyla, V. Hálka, B. Smetanu a A. Jiráska na úkor ostatních období a autorů.

Už v dubnu 1948 stanovil Nejedlý na Sjezdu národní kultury literární (ale šířeji uplatňovaná) měřítká, která poté převzala většina publicistů. Vymezil zde negativní jevy, které ztotožňoval se západním „úpadkovým“ uměním, jež měla kritika stíhat: formalismus, kosmopolitismus, naturalismus a nedostatek ideovosti. Formalismus chápal jako útěk od skutečnosti, kosmopolitismus pro něj představoval protiklad národně uvědomělého umění, naturalismus ztotožňoval s hrubostí a sprostotou dokládající úpadek buržoazní společnosti.

Poúnorová měřítká definitivně ustanovili Ladislav Štoll a Jiří Taufer na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů v lednu 1950. Štollův projev, rozšířený mj. o části Tauferovy stati, byl vzápětí publikován pod názvem „Třicet let bojů za českou socialistickou poezii“ a stal se závaznou směrnicí. Její autoři přehodnotili dosavadní pohled na meziválečnou avantgardu a radikálně ji odmítli, včetně avantgardní etapy děl Vítězslava Nezvala a Konstantina Biebla patřících po únorovém převratu k režimním

¹⁰⁴ PETIŠKOVÁ, T. *Československý socialistický realismus 1948 – 1958. /katalog ke stejnojmenné výstavě v Galerii Rudolfinum v Praze, 7. 11. 2002 – 9. 2. 2003/*. Praha: Gallery, 2002, s. 8.

¹⁰⁵ ŽDANOV, A. A. *Za vysokou ideovost literatury*. In: *O umění*. Praha: Orbis, 1950, s. 23 – 63.

¹⁰⁶ Název ministerstva se změnil.

prominentům. Štoll s Tauferem se z literatury pokusili odstranit také katolické a liberálně demokratické autory a dokonce i významné levicové literáty: Františka Halase, Karla Teigehe, Jiřího Koláře nebo Ivana Blatného.

Umělci, kteří chtěli svá díla zveřejňovat, museli pracovat podle nově vytyčených měřítek. Ostatní byli nuceni buď přestat tvořit, nebo rezignovat na uvedení svých prací na veřejnosti. Již v padesátých letech se tak zrodila paralelní kultura, jež vyvrcholila za normalizace v sedmdesátých letech. Oficiální umělecký směr odmítli především surrealisté, například Vladimír Boudník, Egon Bondy, Bohumil Hrabal, Vratislav Effenberger, Jiří Kolář, Karel Hynek, Zbyněk Havlíček, Jana Krejcarová nebo Karel Marysko. Ve vězení ilegálně psali například básníci Jan Zahradníček a Václav Renč, v domácí izolaci pokračovali v tvorbě Vladimír Holan a Bohuslav Reynek. Se socialistickým realismem polemizoval - alespoň mezi přáteli - Karel Teige, který ve strojopisném sborníku mladých surrealistů „Znamení zvěrokruhu“ (1951) upozorňoval na čistě propagandistickou funkci socialistického realismu.

V letech 1950 – 1951 se vymezení stylu víceméně ustálilo. Nový impuls představoval až „boj proti kosmopolitismu“¹⁰⁷ vyhlášený na přelomu února a března 1952 ministrem informací Václavem Kopeckým v projevu „Proti kosmopolitismu jako ideologii amerického imperialismu“ na konferenci vysokoškolských vědeckých pracovníků v Brně.¹⁰⁸ Reagoval jím především na Stalinovy přípravy na válku se Západem, a proto vyzýval k vymýcení všeho západního z domácí kultury a k posílení vztahu k SSSR.

V říjnu 1952 přednesl na 19. sjezdu VKS/b (přejmenované na KSSS) G. M. Malenkov mj. požadavek na návrat satiry, protože podle něj „*Vědomé nadsazení a přiosvětlení uměleckého obrazu nevylučuje typičnost.*“¹⁰⁹ I čeští kritici proto změnili svůj poúnorový odmítavý názor a začali satiru – ovšemže konformní – vyžadovat. Prosazování satiry se v roce 1953 stalo součástí „boje proti schematismu“ a od září téhož roku také „Nového kurzu“.

¹⁰⁷ ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 5.

¹⁰⁸ Na divadlo ho měla aplikovat diskuse pořádaná Divadelním oddělením Československo-sovětského institutu v Praze na téma „Proti kosmopolitismu a buržoaznímu nacionalismu, za proletářský internacionalismus a socialistické vlastenectví v divadelním umění. JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 184.

¹⁰⁹ JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 184.

II. 3 Časopis Divadlo v letech 1949 – 1953

1949 – 1951 - nástrojem státní moci k budování nového divadelnictví

Časopis *Divadlo* vznikl v roce 1949. Jako svůj tiskový orgán ho zřídila Divadelní a dramaturgická rada (DDR), poradní sbor ministerstva školství, věd a umění. Časopis tak jejím prostřednictvím podléhal výkonné moci státu a měl sloužit k uskutečňování komunistické koncepce divadelní sféry a její propagaci. Neodchylnost od naplňování svěřeného úkolu zaručovalo už jen obsazení redakce: časopis řídil předseda DDR Miroslav Kouřil (1949 – 1951) a do redakčního kruhu patřili mnozí členové Rady nebo obdobně zaměřené Divadelně propagační komise (DPK), například Jindřich Honzl, Jan Kopecký, Jaroslav Pokorný, Vladimír Šmeral nebo Sergej Machonin.¹¹⁰



DIVADLO

Grafika obálky 1. ročníku

ostatní celostátní divadelní periodika (viz kapitolu Divadlo a společnost v letech 1948 – 1953) a zajistili mu monopolní postavení, aby mohl ještě účinněji budovat novou divadelní sféru. Časopis se tak stal společným orgánem DDR, DPK, Ústředí lidové tvořivosti, Loutkářského soustředění, Společnosti přátel tance a Artistické sekce Hudební artistické ústředny. Vydávala ho Divadelní ústředna nákladem Umění lidu.

Pokud přistoupíme na Kusákovu interpretaci pouťových dějin jako boj umírněných a radikálů uvnitř KSČ, můžeme dovést, že časopis *Divadlo* ovládali v prvních letech radikálové, protože mezi ně patřil šéfredaktor Miroslav Kouřil i mnoho přispěvatelů, například Jindřich Honzl, Jaroslav Pokorný, Sergej Machonin, Antonín Dvořák nebo Jiří Hájek.

Měsíčník se stal brzy po svém zřízení významným divadelním časopisem, do něž funkcionáři soustředili své úsilí k přeměně divadelnictví. V roce 1950 postavení *Divadla* ještě upevnili: zrušili všechna

¹¹⁰ Do osmého čísla, kdy proběhlo sloučení divadelních časopisů, byli členy redakčního kruhu František Götz, Emanuel Jánský, Jiří Lorman, Jan Pacl, Jaroslav Pokorný, Jan Rey, Jan Sládek, E. A. Saudek, Jan Škoda a Miroslav Zejda. Od čísla osm se složení redakčního kruhu proměnilo, zasedali v něm Jindřich Honzl, Jan Kopecký, František Kubr, Jan Malík, Ota Ornest, Jan Rey a František Vlasák. PŘÍKRYLOVÁ, M., KNOPP, F.: *Bibliografie časopisu Divadlo 1949 – 1970*. Praha: Divadelní ústav, 1998, s. 547.

Od osmého čísla prvního ročníku se proto výrazně změnila podoba i obsah časopisu: více než trojnásobně vzrůstá počet stran (přibližně ze třiceti na sto) a jeho tematika se rozrůstá o dosud opomíjené taneční, loutkové a ochotnické divadlo, které přebírá ze zrušených specializovaných časopisů, například *Loutkové scény* a *Tanečních listů*. Z dalšího zastaveného periodika *Československá dramaturgie* převzalo *Divadlo* seznamy her doporučených Divadelní a dramaturgickou radou k uvádění. Vycházely v něm v podobě přílohy nazvané podle zrušeného časopisu.

DDR v *Divadle* publikovala také mnohé projevy a zápisy ze svých i jiných konferencí, dále různé ideologické statě žánrově kolísající mezi programovým prohlášením, projevem a komentářem. Politická a divadelně organizační tematika v *Divadle* převažovala nad uměleckou, jak dokládá například markantní úbytek divadelních kritik po zrušení ostatních divadelních periodik ve prospěch ideologických statí. Reflexi divadelních inscenací často nahrazovaly analýzy her, jejichž početné zastoupení odráželo důraz, který ideologové kladli na úlohu dramaturgie a nových



Grafika fotografické přílohy
v ročníku 1949/1950

domácích dramát. Také další témata bezesbýtku následovala ideologickou linií: psalo se o socialistickém realismu, přehodnoceném dědictví domácí i zahraniční dramatické tradice nebo o metodě Stanislavského (tendenčně zjednodušené).

Aby časopis plnil svou funkci, tedy spoluvytvářel komunistické divadelnictví, soustředil se na aktuální dění. Texty zaměřené na historii a teorii divadla takřka neotiskoval. Reflexe soudobých událostí, divadelních i politických, se týkala především domácího a sovětského dění. Redakce nezdídka přetiskovala statí sovětských autorů, často z časopisu *Těatr*. Referování o zahraničních událostech se kromě Sovětského svazu týkalo pouze lidově demokratických zemí. O západním divadle časopis nepsal a o kapitalistických státech se zmiňoval jen v hanlivých souvislostech.

Za grafiku časopisu, jehož neatraktivní, starosvětský zevnějšek mohl těžko čtenáře zaujmout, zodpovídal Zdeněk Rossman.

V lednu 1951 přebírá post šéfredaktora Jindřich Honzl, ale na zaměření časopisu to nic nemění. Honzl je vážně nemocný a už od června ho zastupuje kritik Jaroslav Opavský, který se stal po Honzlově odchodu šéfredaktorem (tento post zastával do konce roku 1952). Vydavatelem časopisu se stává ministerstvo školství, věd a umění. Grafikem byl v letech 1951 – 1953 J. Hanzl. Sice se za jeho působení zmenšil formát a obálka zjednodušila, ale recepci textů i nadále znepríjemňovala přehuštěnost stránek textem, často velmi drobné písmo a malé nekvalitní černobílé fotografie.

1952 - náznaky liberalizace

V roce 1952 přebírá časopis plně do své kompetence ministerstvo školství, věd a umění a vliv DDR na něj slábne. Možná také proto v něm vycházejí první texty vymykající se dosavadnímu obsahu: *Divadlo* poprvé reflektuje nerealistické umění: František Götz píše o hrách Viktora Huga; Otomar Krejča referuje o berlínském Deutsches Theater a jeho poetice odlišné od socialistického realismu a také o hostování sovětského režiséra A. V. Sokolova v Praze, jímž se zaštiťuje při kritice schematického vykládání herecké metody Stanislavského¹¹¹. I v časopise tedy nacházíme už během roku 1952 první signály uvolnění. *Divadlo* však i nadále slouží režimu jako „ideová páka k ideologickému ovládnutí československého divadelnictví“¹¹².

Pod vedením Opavského se vyhraňuje organizace časopisu; dosavadní redakční kruh nahrazuje redakce, jejímiž členy jsou kromě šéfredaktora Zdena Josková (čísla 1 – 7), Vladimír Semrád a Ota Popp (od č. 8).

1953 – počátek „tání“?

I v tomto roce se částečně mění vydavatel časopisu: od květnového čísla se na vydávání *Divadla* podílí vedle ministerstva školství, věd a umění¹¹³ také nakladatelství Československý spisovatel. Bývalý vydavatel časopisu, DDR, v lednu téhož roku zaniká při reorganizaci státní správy (viz kapitolu *Divadlo a společnost v letech 1948 – 1953*).

¹¹¹ ŠORMOVÁ, E. *Divadlo 1949 – 1970, Osud a cesta jednoho časopisu* in: PŘIKRYLOVÁ, M., KNAPP, F.: *Bibliografie časopisu Divadlo 1949 – 1970*. Praha: Divadelní ústav, 1998, s. 6.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Od 31. ledna 1953 ministerstvo školství a osvěty.

Z *Divadla* proto definitivně mizí zprávy o její činnosti, které však nahrazují referáty o zasedání Státního výboru pro věci umění a dalších organizací ovlivňujících divadlo.

Časopis tiskne také více článků o historii československého divadla (zejména vzpomínky a portréty herců). V souladu s dosavadní ideologickou koncepcí buduje zdání návaznosti totalitního divadelnictví (resp. státu) na domácí tradici. Také přibývá teoretických textů, jimiž se redakce snaží vychovávat divadelníky a směřovat jejich tvorbu skrytěji než pomocí seznamů povolených her, které již v ročníku 1953 nevycházejí.

Redakci vedl jeden z redaktorů, autor budovatelských her Ota Šafránek, který post šéfredaktora oficiálně převzal o rok později (1954 – 1955). Dalšími redaktory byli Ota Popp (č. 1 – 8/9) a Alena Urbanová (od č. 10).¹¹⁴ Od dvojčísla 8/9 nahrazuje grafika Hanzla Antonín Dvořák¹¹⁵.

V následujících letech pokračuje uvolňování socialisticko-realistických dogmat a časopis se postupně stává kvalitním kritikem soudobé domácí tvorby i zasvěceným informátorem o divadelním dění v zahraničí. Postupně se vymaňuje z jednostranné orientace na SSSR a východní blok - vývoj urychlil XX. sjezd KSSS v Sovětském svazu v roce 1956 a následné celospolečenské uvolnění.

V roce 1956 už časopis se samozřejmostí referuje také o západním divadle. Téhož roku přichází do redakce jako elév mladý teatrolog Jaroslav Vostrý. Pod záštitou šéfredaktora Vojtěcha Cacha postupně obměňuje redakci a přivádí do ní mladé odborníky, kteří upřednostňují nezávislé kritické myšlení před ideologickým: do *Divadla* přispívají mj. Jan Grossman, Milan Lukeš, Leoš Suchařípa nebo Eva Uhlířová. Díky

¹¹⁴ Podle Aleny Urbanové pracovala v redakci také Ludmila Vaňková, jejíž jméno však najdeme v tiráži až od roku 1955. A. Urbanová v rozhovoru s autorkou diplomové práce uskutečněném 20. prosince 2005 v Praze, in: KUNDEROVÁ, R. *Časopis Divadlo v letech 1949 – 1960*. Praha, 2006. Diplomová práce na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, Institutu komunikačních studií a žurnalistiky, katedra mediálních studií, s. 116.

¹¹⁵ Jmenovec dopisovatele *Divadla*, režiséra a dramaturga Antonína Dvořáka (1920 – 1997), který byl mj. členem DDR v letech 1948 – 1951.



grafiku Liboru Fároví a fotografu Josefu Koudelkovi se výrazně zlepšuje i formální stránka časopisu.

V šedesátých letech se pod vedením J. Vostřého (1961 – 1964) a M. Lukeše (1964 - 1969) stává *Divadlo* odbornou revue vysoké úrovně s přesahy do jiných oborů. Publikují v něm další cenní autoři, například Jan Císař, Zdeněk Hořínek a Věra Ptáčková, kromě teatrologů také např. filozof Jan Patočka, muzikolog a estetik Ivan Vojtěch, dramatici Václav Havel a Milan Uhde nebo Růžena Grebeníčková. Časopis stejně jako v padesátých letech významně ovlivňuje české divadlo, ale tentokrát pozitivně: obohacuje ho o zahraniční i teoretické podněty a poskytuje mu kvalitní zpětnou vazbu. Po utužení politického kurzu v roce 1969 se cenzura snaží *Divadlo* okleštit a v roce 1970 ho normalizační režim ruší.



Grafika obálky ročníku 1960

II. ANALÝZA KRITIK

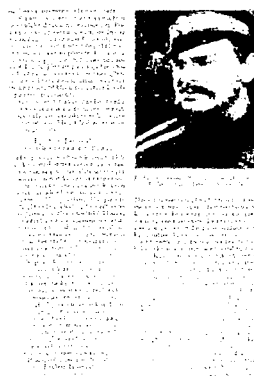
II. 1 Forma

Kritika¹¹⁶ vycházela ve čtvrtém ročníku časopisu *Divadlo* buď v podobě samostatných textů, nebo byla součástí jinak zaměřených statí (například shrnutí situace divadla pro mládež, analýzy hry, reportáže ze zahraničí apod.). Samostatné texty převažují, časopis obvykle vyčlenil na jednu inscenaci jeden text. Výjimkou však nejsou ani kritiky zabývající se více než šesti inscenacemi; extrém představuje třicetistránkový text redaktora Oty Poppa reflektující třicet činoherních inscenací uvedených na Divadelní žatvě 1953¹¹⁷.

Častým žánrem otiskovaným v časopise, který do jisté míry divadelní kritiku nahrazuje či ji dokonce vytlačuje, je kritická analýza hry. Odráží zacílení soudobého divadelnictví na dramaturgii, pokládanou za základní složku divadla, protože právě dramatické texty hrály zásadní roli při „výchovné“, resp. propagandistické funkci divadla. Důraz na předlohu divadelní inscenace dokládá i poměr mezi rozsahem analýzy předlohy a kritikou samotné inscenace: reflexe představení bývá často připojena coby jeden odstavec k nepoměrně delšímu rozboru dramatu.

Kritiky jsou většinou doplněny malými černobílými fotografiemi. Sice mají jistou informační hodnotu, ale jsou umělecky neinvenční, rozostřené a nekонтastní. Jejich velikost jen výjimečně dosáhne půlky strany; celostránkové fotografie jsou vyhrazeny zejména politikům (např. fotografie Antonína Zápotockého po jeho jmenování prezidentem).

Grafika textů v ročníku 1953



¹¹⁶ Kritikou v analýze rozumíme samostatný text nebo část textu, které se soustředí na hodnocení jedné nebo více zpravidla soudobých divadelních inscenací, nebo na jednu jejich složku. Čítá alespoň šedesát slov.

¹¹⁷ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 587 - 616.

II. 2 Postavení kritiky v časopise

Zastoupení kritických textů v měsíčníku výrazně kolísalo. Zatímco ve dvojčísle 6/7 zabírala kritika – díky zevrubnému hodnocení Divadelní žatvy 1953 – více než polovinu čísla, tj. přes osmdesát stran, v listopadovém čísle hodnotil časopis pouze dvě inscenace. Kritika tedy neměla v časopise pevně vymezený prostor, přestože jí byla víceméně vyhrazena rubrika „Hry, představení a role“. Rubrika však podléhala - stejně jako celý obsah časopisu - ad hoc požadavkům: reagovala především na aktuální politický vývoj, ale také na výročí významných režimních institucí či zasloužilých osob¹¹⁸.

Aktuální politická objednávka se v časopise nejvíc projevila ve čtvrtém čísle, které po smrti J. V. Stalina a K. Gottwalda zařadilo novou rubriku „Cestou Stalinovou a Gottwaldovou“¹¹⁹. Redakce v ní vzdává hold oběma politickým vůdcům a zdůrazňuje nutnost navázat na jejich odkaz, mj. otiskuje vyznání politicky aktivních domácích umělců - režiséra E. F. Buriana a herců Vladimíra Šmerala, Jaroslava Průchy, Otýlie Beníškové a Vítězslava Vejražky.

Je pozoruhodné, jak rychle *Divadlo* na tyto události zareagovalo. Ačkoliv bylo specializovaným kulturním časopisem, ne zpravodajským deníkem, přineslo informaci o smrti obou politiků spolu s oficiálními prohlášeními KSČ i KSSS už v březnovém čísle, přestože mělo uzávěrku už 20. února¹²⁰ a J. V. Stalin zemřel 5. března a K. Gottwald 14. března. Tato rychlost dokládá velmi těsné napojení časopisu na politickou moc.

II. 3 Autoři

1) Domácí autoři

Takřka všechny kritiky psali domácí – českoslovenští autoři, avšak jen málokdy jimi byli sami členové redakce. Nejčinnějším redaktorem byl **Ota Popp** (1925), a přesto mu vyšly pouze dva texty – i když rozsáhlé¹²¹. Redaktoru **Otovi Šafránkovi** (1911 - 1980) nevyšla

¹¹⁸ Číslo dvě bylo věnováno pětasedmdesátinám Zdeňka Nejedlého, dvojčíslo 8/9 desátému výročí smrti Julia Fučíka, číslo 10 dvacetiletí divadla D (po únoru přejmenovaného na Armádní umělecké divadlo), číslo 11 a 12 sedmdesátému výročí založení Národního divadla v Praze.

¹¹⁹ Rubrika se objevuje ještě v následujícím čísle 5.

¹²⁰ Tiráž čísla 2.

¹²¹ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 587 - 616.

POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 24 - 43.

žádná kritika divadelní inscenace. **Alena Urbanová** (1923), která v říjnu nahradila O. Poppa, uveřejnila svůj jediný kritický text¹²² ještě před svým nástupem do redakce.

Redaktoři tedy psali velmi málo. Buď se práci pro časopis příliš nevěnovali, nebo jejich pracovní náplň spočívala v organizaci chodu periodika, oslovování autorů a kultivování jejich textů. Pravděpodobnější je však první možnost. Ota Šafránek byl především dramatik (a také člen vedení sekce dramatiků při Svazu československých spisovatelů) a kromě psaní her a působení v *Divadle* pracoval ještě jako redaktor časopisu *Dikobraz*.¹²³ Ota Popp kromě práce pro *Divadlo* vedl nakladatelství Umění lidu.¹²⁴ Nedávná absolventka DAMU Alena Urbanová se starala o své dvě malé děti a podle svých slov si „*chodila z toho domácího frmolu do redakce odpočinout*“. V redakci sice pobývala každý den, ale na pracovní atmosféru vzpomíná jako na pohodovou a bezstarostnou, Ota Šafránek si podle ní s časopisem „*moc nelámal hlavu*“ a měl k časopisu „*takovej vlašnej vztah*“, protože se soustředil na psaní her.¹²⁵

Pozdější redaktor a šéfredaktor časopisu *Divadlo*, Milan Lukeš, dnes hodnotí práci redakce z roku 1953 jako „*novinářské neumětelství*“. Soudí tak nejen z obsahu časopisu, ale také ze zápisů z tehdejších redakčních porad, které si později spolu se svými kolegy v redakci „*četli (...) jako humor*“¹²⁶.

Do časopisu tedy převážně psali kritiky nikoliv redaktoři, ale externí autoři, kteří nebyli k periodiku nijak oficiálně vázáni, protože instituce redakčního kruhu zanikla roku 1952¹²⁷. Většina z nich se v té době podílela na řízení divadelnictví - zpravidla zastávali funkce ve stranických a státních orgánech, v divadlech nebo ve školství. Složení autorů je logické vzhledem k postavení časopisu jako nástroje budování nové divadelní sféry.

¹²² URBANOVÁ, A. Tvůrčí zápas za obraz sovětského člověka: postavy Platona Krečeta a Beresta v našich divadlech. *Divadlo*, srpen - září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 796 - 799.

¹²³ KNAPÍK, J. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 - 1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002, s. 227.

¹²⁴ Tamtéž, s. 196.

¹²⁵ A. Urbanová v rozhovoru s autorkou diplomové práce uskutečněném v prosinci 2005 v Praze, in: KUNDEROVÁ, R. *Časopis Divadlo v letech 1949 - 1960*. Praha, 2006. Diplomová práce na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, Institutu komunikačních studií a žurnalistiky, katedra mediálních studií, s. 116.

¹²⁶ Rozhovor autorky diplomové práce s M. Lukešem uskutečněném v lednu 2006, tamtéž, s. 135.

¹²⁷ Od šestého ročníku (1955) fungovala při redakci redakční rada.

Dva ze tří nejčastějších autorů kritik¹²⁸ však ve slovníku kulturně-politických funkcionářů v letech 1948 – 1953 nenajdeme. Patřil mezi ně pozdější významný historik českého divadla **František Černý** (1926) působící tehdy na DAMU, který pro časopis hodnotil inscenace domácí klasiky. Dále dramatik **Frank Tetauer** (1903 – 1954), jenž pro *Divadlo* recenzoval soudobé domácí hry a věnoval se také problematice divadla pro mládež. Třetím nejčastěji přispívajícím kritikem byl **Jan Martinec**, vlastním jménem Martin Reach (1915 – 1995), který se naopak politicky velmi angažoval. Stejně jako Šafránek a Tetauer byl především dramatikem a kromě toho zasedal v Divadelní a dramaturgické radě (1948 – 1950). Poté pracoval mj. jako organizační tajemník Ústředí lidové tvořivosti.¹²⁹

Hry psali i Vladimír Semrád a Vojtěch Cach. Psaní pro *Divadlo* totiž pro dramatiky představovalo časově nenáročný „džob“.¹³⁰ **Vladimír Semrád** (1923 – 1980) spolupracoval s časopisem už v roce 1951, kdy nastoupil jako tajemník redakce, a v následujícím roce se stal redaktorem. **Vojtěch Cach** (1914 – 1980) ve čtvrtém ročníku jednorázově referoval o divadle v Rumunsku, později se stal šéfredaktorem *Divadla* (1956 – 1960).¹³¹

Kritiky pro časopis psali také mnozí další bývalí i aktuální členové DDR i jiných významných organizací¹³². Mezi častější přispěvatele patřil **Jan Kopecký** (1919 – 1992), jeden z nejvýznamnějších budovatelů poúnorové divadelní sféry a posléze i významný

¹²⁸ Každý napsal pouze tři texty.

¹²⁹ KNAPÍK, J. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002, s. 164.

¹³⁰ Jaroslav Vostrý v rozhovoru s autorkou diplomové práce uskutečněném v lednu 2006 v Praze, in: KUNDEROVÁ, R. *Časopis Divadlo v letech 1949 – 1960*. Praha, 2006. Diplomová práce na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, Institutu komunikačních studií a žurnalistiky, katedra mediálních studií, s. 126.

¹³¹ Dalšími autory činoherních divadelních kritik v ročníku 1953 byli například A. M. Brousil, Peter Karvaš a Martin Jančuška. Filmový teoretik a pedagog **A. M. Brousil** (1907 – 1986) se podílel na poúnorových stavovských čistkách, byl pověřen akčním výborem Československé filmové společnosti vypracováním návrhu na provedení očisty mezi filmovými novináři a později figuroval v kulturní komisi Ústředního akčního výboru Národní fronty pro film. V roce 1953 už byl rektorem AMU (1949 – 1970). **Peter Karvaš** (1920), slovenský dramatik a prozaik pracoval v letech 1949 – 1951 jako kulturní atašé československého velvyslanectví v Bukurešti. Od roku 1950 byl pracovníkem Povereníctva školstva, vied a umení (do roku 1956). Od května 1951 patřil do redakčního kruhu *Divadla*. Dalším slovenským (a slovensky píšícím) kritikem byl osvětový pracovník **Martin Jančuška** (1912 – 1979). Od roku 1951 byl přednostou divadelního oddělení Povereníctva informácií a osvety a od března 1951 zasedal v předsednictvu slovenské sekce DDR.

¹³² Mnozí z dopisovatelů časopisu - Ota Šafránek, Vojtěch Cach, Erik Kolár a Sergej Machonin - zasedali v sekci dramatiků Svazu československých spisovatelů, ustavené v únoru 1952.

kritik a teatrolog druhé poloviny dvacátého století. Od roku 1948 předsedal Divadelní a propagační komisi, v letech 1951 – 1953 byl členem předsednictva DDR. V redakčním kruhu *Divadla* figuroval od dubna 1950.¹³³

Dalším autorem kritik, který patřil k nejvýznamnějším poúnorovým kulturním funkcionářům byl **Valter Feldstein** (1911 – 1970). Z jeho bohaté kulturně politické kariéry můžeme zmínit členství v předsednictvu Kulturní rady ÚV KSČ; zasedal také v předsednictvu české sekce DDR, jejímž byl tajemníkem. V letech 1951 – 1953 působil i na ministerstvu školství, věd a umění jako přednosta odboru umění.¹³⁴

Do *Divadla* přispíval i **Sergej Machonin** (1918 – 1995), dramaturg, kritik a překladatel, který se později vypracoval v jednoho z nejrespektovanějších divadelních kritiků druhé poloviny dvacátého století. Pracoval mj. jako tajemník odboru pro kulturní styky se zahraničím na ministerstvu informací a osvěty, od roku 1952 byl členem vedení sekce dramatiků při Svazu československých spisovatelů. V roce 1953 pracoval třetím rokem na postu dramaturga v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého.¹³⁵ Do *Divadla* přispíval stejně jako Kopecký dlouhodobě.

Výjimkou mezi kritiky – funkcionáři, představovali dva umělci-nedramatici, kteří v rámci jednorázového reportážního textu ze zahraničí hodnotili tamní inscenace. **Ladislav Pešek**, herec Národního divadla, obsáhle líčil ve své nadšené reportáži ze SSSR moskevské inscenace, které měl možnost vidět coby člen české delegace na festivalu Československého filmu v SSSR (kde byl promítán film Jána Kadára a Elmara Klose „Únos“, v němž Pešek hrál).¹³⁶ Druhou kritičkou-amatérkou byla členka Divadla pracujících v Gottwaldově **Helena Šimáčková**. Referovala o představeních zhlédnutých ve Vídni, kam gottwaldovské divadlo vyjelo hrát pro krajany.¹³⁷

Operu pro *Divadlo* zpravidla hodnotili Jarmila Brožovská a Miroslav Barvík. **Jarmila Brožovská** (1927 – 1994) ukončila v roce 1952 hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a kromě psaní pro *Divadlo* a redaktorství v měsíčníku

¹³³ KNAPÍK, J. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002, s. 136 – 137.

Instituce redakčního kruhu fungovala v časopise od roku 1949 do konce roku 1952.

¹³⁴ Tamtéž, s. 79.

¹³⁵ Tamtéž, s. 159 – 160.

¹³⁶ PEŠEK, L. Poznámky z Moskvy. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 701 - 712.

¹³⁷ ŠIMÁČKOVÁ, H. Byli jsme v Rakousku. *Divadlo*, únor 1953, roč. 4, č. 2, s. 206 – 210.

Hudební rozhledy a *Svobodném slově* pracovala také v dramaturgickém oddělení ministerstva školství, věd a umění. Poté přešla do divadelního odboru Státního výboru pro věci umění.¹³⁸ Její manžel, hudební kritik Jaromír Paclt (1927), v *Divadle* také uveřejnil jednu kritiku, spolupracoval ale především s časopisem *Hudební rozhledy*¹³⁹.

Vedle Brožovské byl druhým hlavním kritikem opery v časopise *Divadlo* **Miroslav Barvík** (1919 – 1998), hudební skladatel a kritik, který se v kulturní politice angažoval už po válce a patřil mezi hlavní aktéry oborových čistek po únoru 1948. V roce 1953 byl nadřazeným Brožovské v hudebním oddělení Státního výboru pro věci umění, který vedl, stejně jako měsíčník *Hudební rozhledy*.

Je tedy zřejmé, že se hudební kritici *Divadla* mezi sebou dobře znali a jejich společné dopisování do časopisu bylo zřejmě důsledkem těchto osobních vztahů. Ty s největší pravděpodobností všeobecně ovlivňovaly složení autorů písňících pro *Divadlo*.

Kritickou reflexi baletu (v celém ročníku vyšel pouze jeden, ač obsáhlejší text) obstarával taneční kritik, pedagog a libretista **Jan Rey**, vlastním jménem Jan Reimoser (1904 – 1979). Do časopisu přispíval už od osmého čísla prvního ročníku, kdy došlo ke zrušení ostatního divadelního tisku včetně *Tanečních listů*, které redigoval. Poté se Rey stal členem redakčního kruhu *Divadla*.

Loutkové divadlo, které v roce 1950 také přišlo o specializované periodikum *Loutková scéna*, v *Divadle* hodnotil loutkářský dramaturg a pedagog **Erik Kolár** (1906 – 1976) (opět pouze jedním textem). Do roku 1952 byl režisérem a dramaturgem loutkové scény Umělecká výchova Praha-Vinohrady, poté působil ve vedení sekce dramatiků při Svazu československých spisovatelů a učil na loutkářské katedře AMU, kde získal roku 1953 docenturu.¹⁴⁰

Ve čtvrtém ročníku už do časopisu psala kritiky jen menšina původního redakčního kruhu (viz kapitolu o časopise *Divadlo*). V roce 1953 již v časopise nehodnotí divadlo ani bývalý šéfredaktor Miroslav Kouřil, ani František Götz, Jaroslav Pokorný, Jan Malík nebo Ota Ornest. Bývalý šéfredaktor Jindřich Honzl v dubnu 1953 umírá. Z „otců zakladatelů“ tak nyní pro *Divadlo* píší kritiky pouze Jan Kopecký a Jan Rey.

¹³⁸ KNAPÍK, J. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002, s. 59.

¹³⁹ Tamtéž, s. 183.

¹⁴⁰ Tamtéž, s.133 – 134.

2) Zahraniční autoři

Časopis *Divadlo* neměl žádné stálé zahraniční spolupracovníky, kteří by pro něj reflektovali zahraniční (nebo i domácí) divadlo. Počet kritik od zahraničních autorů je mizivý a jedná se výhradně o přetisky ze zahraničního tisku – sovětského nebo z lidově demokratických států. Nejrozsáhlejším z nich je dvanáctistránkové hodnocení Divadelní žatvy 1952 sovětskými hosty festivalu, B. Babočkinem a P. Markovem, které původně vyšlo v sovětském časopise *Těatr*¹⁴¹ (mediálním vzoru *Divadla*).

Ostatní přetisky mají zhruba stránkový rozsah. Pro číslo 8/9 věnované desátému výročí smrti Julia Fučíka si redakce vybrala ze sovětského tisku kritiku na tamní dramaturgii „Reportáže psané na oprátce“ Julia Fučíka, hranou pod názvem „Cesty nesmrtelnosti“ v divadle Leninský Komsomol.¹⁴² Fučíkův příběh zpracovala i rumunská inscenace „Lidé, bděte!“, o které referuje recenze převzatá z tamního periodika *Scănteii*.¹⁴³ Redakce očividně tyto texty přebírala, aby zdůraznila „světový“ význam české komunistické ikony – Fučíka, navodila atmosféru družby ve spřátelených zemích sovětského bloku a zároveň povzbudila sebevědomí a patriotismus čtenářů, že se o „jejich hrdinovi“ hraje a píše „v celém světě“. Obdobně měla s největší pravděpodobností působit i přezatá kritika inscenace české klasiky – Jiráskovy „Lucerny“ v polském Lublinu.¹⁴⁴

Kuriózním dojmem působí poslední převzatá kritika hodnotící sovětský balet s hudbou Dmitrije Šostakoviče „Světlý pramen“, protože původně vyšla v sovětské *Pravdě* už v roce 1936, tedy téměř před dvaceti lety. Redakce *Divadla* ji zařadila k tematickému bloku o baletu, protože názor (nesignovaného) kritika podporuje vyznění teoretických textů.¹⁴⁵

¹⁴¹ BABOČKIN, B, MARKOV, P. Divadelní žatva v Praze. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 373 – 384.

¹⁴² AZAROV, V. Cesty nesmrtelnosti: hra leningradského divadla „Leninský komsomol“. *Divadlo*, srpen – září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 892 - 893.

¹⁴³ DRAGAN, I. „Lidé, bděte!“: z divadelní kroniky ve „Scănteii“ ze dne 7. úora 1953. *Divadlo*, srpen - září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 891- 892.

¹⁴⁴ KARCZEWSKA, W. „Lucerna“ Aloise Jiráka na polských jevištích. *Divadlo*, prosinec 1953, roč. 4, č. 12, s.1147 - 1148. U této kritiky neuvádí redakce médium, ze kterého ji převzala. Z charakteru textu můžeme jediné v tomto případě připustit úvahu, že byl napsaný na objednávku *Divadla*. Redakce však nic takového neuvádí.

¹⁴⁵ NESIGN. Baletní faleš. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 668 - 669.

II. 4 Preference redakce při výběru hodnocených inscenací

Zahraniční inscenace

Redakce časopisu se v kritice jednoznačně zaměřovala na domácí divadlo. Zahraniční inscenace tvořily pouze necelou pětinu všech hodnocených inscenací. Jejich výběr odrážel zahraniční politiku Československa - byl orientovaný na východní blok, zejména na Sovětský svaz, a západní divadlo téměř opomíjel.

Západní inscenace

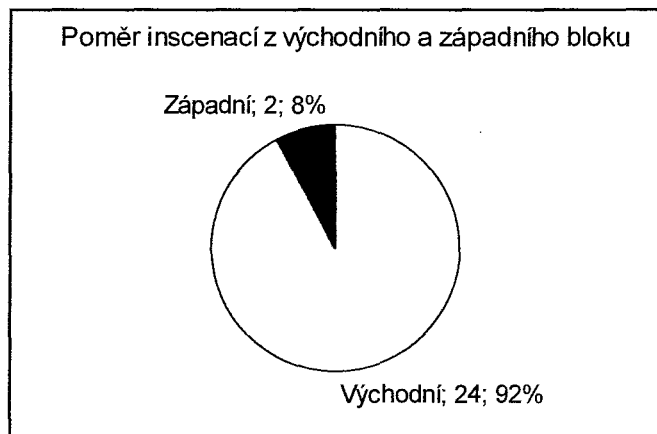
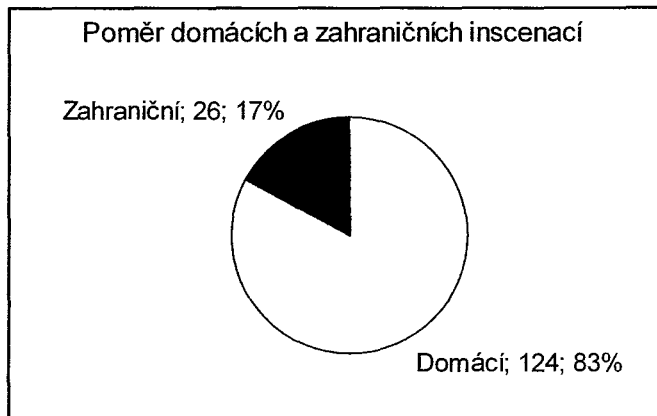
Časopis v celém ročníku reflektoval pouze dvě západní inscenace. Tuto výjimku představují dvě vídeňské inscenace, které viděla členka Divadla pracujících v Gottwaldově Helena Šimáčková při hostování ve Vídni, kde její divadlo vystupovalo pro krajany. Hodnocení inscenací je součástí reportáže, kterou o zájezdu do západního bloku pro *Divadlo* napsala. Šimáčková podrobněji komentuje veselohru rakouského veseloherního klasika J. N. Nestroye „Chce si zažertovat“ hranou v divadle Scala, které je podle autorky „*jediným vídeňským divadlem, které se cílevědomě snaží, stát se tribunou pokrokových myšlenek*“. Nestroye zahrnovali čeští divadelní ideologové do pokrokové světové klasiky coby předchůdce J. K. Tyla, takže není překvapivé, že autorka uvedení jeho hry vítá. Kladně hodnotí i inscenaci, protože v ní nachází kvality politické: „*bojovnost*“ proti „*sociální nespravedlnosti, proti vládnoucím vrstvám ve své vlasti i proti americkým okupantům*“ i umělecké: oceňuje „*živelnost a pravdivost hereckých výkonů*“¹⁴⁶.

Naopak negativní vztah má Šimáčková k inscenaci hry Gerharta Hauptmanna „Krysy“. Jednak proto, že se hraje v divadle Burgtheater, které je podle autorky přístupné pouze bohatším lidem a „*nestojí ve službách pracujícího lidu své vlasti, nýbrž (...) slouží zálibám a vkusu rakouské buržoasie*“, jednak shledává hru i inscenaci naturalistickou, a tedy nežádoucí. Představení působí podle autorky na diváky negativně: „*bolí nás hlava,*

¹⁴⁶ ŠIMÁČKOVÁ, H. Byli jsme v Rakousku. *Divadlo*, únor 1953, roč. 4, č. 2, s. 206.

Původ reflektovaných inscenací

Grafy č. 1 – 3



je nám smutno, padla na nás jakási těžká beznaděj“¹⁴⁷, nepřináší kýžený optimismus a chuť k budování socialismu, přestože Šimáčková oceňuje kvalitu hereckých výkonů.

Časopis tedy západní divadelní dění záměrně - z politických důvodů - téměř vytěsňuje a pokud o něm kriticky referuje, činí tak jaksi mimochodem (v rámci reportáže o zahraničním divadelnictví) a neplánovaně – nezadá kritikovi konkrétní inscenaci, o které by chtěl svým čtenářům referovat, ale otiskuje kritickou reflexi představení, které autor víceméně náhodně navštívil. Hodnocená inscenace však podléhá stejným ideologickým regulím – ne-li ještě přísnějším - , jako domácí divadlo, takže je zaručeno, že zpráva o ní nebude nijak zpochybňovat domácí dogmata socialistického realismu, a tím pádem narušovat ideologii režimu.

Časopis *Divadlo* se tedy stejně jako celá kulturní politika, jejímž byl nástrojem, rozhodl západní dění raději ignorovat, přestože o něm mohl informovat se záporným hodnotovým znaménkem. Zřejmě referování o něm pokládal za příliš nebezpečné.

Opomíjení západního divadla způsobilo izolaci časopisu i jeho publika. Čeští divadelníci proto nemají možnost se z oficiálních informačních zdrojů dozvídat o nejdůležitějších událostech v západním světě, kde v té době mj. vzniká absurdní divadlo – právě v roce 1953 mělo v Paříži premiéru „Čekání na Godota“ Samuela Becketta.

Východní inscenace

a) Sovětské

Při kritickém referování o divadle východního bloku časopis jednoznačně upřednostňoval sovětské inscenace. Psal o nich téměř tak často, jako o inscenacích ze všech lidově demokratických států dohromady.

Hodnocení sovětských inscenací – stejně jako západních – je obsaženo jednak v reportážích domácích divadelníků, kteří vyjeli do Sovětského svazu, jednak v textech převzatých ze sovětského tisku. Obojí má čtenáři zprostředkovat poznání sovětského divadla, které mu časopis dává za vzor. Základní vyznění kritik je proto vždy kladné, negativně jsou hodnoceny jen dílčí jevy, jejichž kritizování je oficiálně povolené například v rámci boje proti schematismu.

¹⁴⁷ ŠIMÁČKOVÁ, H. Byli jsme v Rakousku. *Divadlo*, únor 1953, roč. 4, č. 2, s. 207 a 208..

Autory reportáží jsou herec Ladislav Pešek a hudební kritik Miroslav Barvík. Oba zprostředkovávají čtenářům své dojmy z moskevských divadel, kam se dostali v rámci výjezdu delegace na oficiální akci. Pešek v SSSR reprezentoval československý film (viz kapitola o autorech), Barvík byl členem delegace československých hudebních skladatelů do Moskvy a Leningradu.

Barvík referuje hlavně o operách, nadšeně vyzdvihuje především nová sovětská díla, čímž chce očividně inspirovat domácí skladatele k tvorbě vlastních oper ze současnosti, protože soudobých československých děl tohoto žánru na budovatelské téma je stále nedostatek. O opeře Tichona Chrennika „V bouři“ píše: „*Shodli jsme se všichni na tom, že toto dílo by mělo být v nejbližší době uvedeno i na našich scénách, protože velmi podnětně řeší nové úkoly a ukazuje cestu i nám, nehledě na její široký záběr politický a působivost na široké masy.*¹⁴⁸“ Ze stejných důvodů Barvík charakterizuje a chválí novou sovětskou operetu z prostředí kolchozů nazvanou „Samoje zavětnoje“ i její inscenaci.

Ladislav Pešek líčí jiná moskevská představení se stejným nadšením. Obdivuje propracované realistické herectví a iluzivnost inscenací stejně jako všechno ostatní v SSSR, například dokonalé atrapy jídla ve výlohách: „*Nikdo by v celé Moskvě neprodal kupujícímu zboží, které by bylo jen několik hodin vystaveno slunci a nehygienickému opatření. Je to zase jen ohled na zdraví člověka, o kterého ve všem jde především.*“ V Peškově entuziastickém hodnocení sovětského divadla se kupodivu nachází i pozitivní zmínka o režiséru Alfrédu Radokovi – herec pochvalně líčí světelné řešení jedné scény v inscenaci Asafjevova baletu „Plameny Paříže“ a dodává: „*Scéna, která mně živě připomněla našeho Radoka.*“¹⁴⁹ Redakce tuto větu z textu nevyškrtila, přestože jinak o Radokovi časopis ve čtvrtém ročníku buď nepíše, nebo hodnotí jeho práci záporně. Zřejmě redaktorům byla tato zmínka lhostejná, nebo jim unikla. To je nejpravděpodobnější vzhledem k jejich ledabylosti, kterou dokládá kromě vzpomínek pamětníků i velký počet věcných chyb, za které se redakce zpětně omlouvala téměř v každém čísle.

¹⁴⁸ BARVÍK, M. Co jsme viděli v SSSR. *Divadlo*, srpen - září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 878.

¹⁴⁹ PEŠEK, L. Poznámky z Moskvy. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 701 - 712.

Kritiky sovětských inscenací převzatých z tamního tisku jsou kritičtější než referáty okouzlených Čechoslováků, ovšem zcela v rámci aktuálních ideologických požadavků na divadlo. Jednalo se o dva referáty, zmíněné už v kapitole o autorech: kritiku „Cesty nesmrtelnosti“ podle dramatiny Fučkové „Reportáže psané na oprátce“ v divadle Leninský Komsomol¹⁵⁰ a sovětského baletu z prostředí kolchozů „Světlý pramen“ otištěnou v *Pravdě* už v roce 1936. Nepodepsaný autor tohoto textu vyčítá baletu - na poměry časopisu - velmi razantně, že se málo podobá kolchoznické skutečnosti: „*Ostatně libretisté ze všeho nejméně myslili na pravděpodobnost. V prvním jednání vystupují loutkovi „kolchozníci“. V ostatních aktech mizí jakékoli stopy i tohoto, s odpuštěním, „kolchozu“. (...) Nějací lidé v oděvu, který nemá nic společného s oděvem kubánských kozáků, poskakují po scéně a vztekají se. Baletní nesmysl v nejhorším smyslu slova vládne na scéně.*“ Negativně autor hodnotí také hudbu Dmitrije Šostakoviče, jehož styl nebyl v SSSR žádoucí. Sice jeho hudba k baletu podle kritika obsahuje „*méně kejklí, méně zvláštních a divokých souzvuků než v operě „Lady Mackbeth (psáno s chybou – pozn. R.K.) mcenského újezdu*“. *V baletu je hudba prostší, ale také ona nemá naprosto nic společného ani s kolchozy ani s Kubání. (...) Jeho hudba nemá proto charakter, řinčí a nic nevyjadřuje.*“¹⁵¹

b) Inscenace lidově demokratických států

Výběr inscenací z ostatních zemí východního bloku zahrnuje pouze Rumunsko, Polsko a východní Německo, takže zdaleka není reprezentativním vzorkem. Stejně jako u ostatních kritik zahraničních inscenací budí jejich výběr dojem náhodnosti.

Vojtěch Cach píše o divadelnických poměrech v Rumunsku a přitom podrobněji recenzuje dvě inscenace klasiky v Národním divadle – Shakespearova „Othella“ a Gogolova „Revizora“ a představení soudobé maďarské hry (uváděné i u nás) „Křest ohněm“ Ernő Urbána. Na představení „Othella“ Cachovi vadí, že „*nesprávně položený ideový přízvuk ubírá hře na působivosti a přesvědčivosti*“, protože Othello není buržoa-vykořisťovatel, ale jen „*barbar a jen žárlivec*“ s „*nadmíru lidskými*“ rysy. Z Cachova popisu vyplývá, že inscenace nesplňovala ideály socialistického realismu, a proto ji autor

¹⁵⁰ AZAROV, V. Cesty nesmrtelnosti: hra leningradského divadla „Leninský komsomol“. *Divadlo*, srpen – září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 892 - 893.

¹⁵¹ NESIGN. Baletní faleš. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 668 - 669.

odmítá pro nežádoucí „*expresionismus*“, „*stylizaci*“ a „*individualistické pojetí*“¹⁵². Ostatní dvě inscenace naopak na základě stejných měřítek hodnotí velmi kladně.

O rumunském divadle referuje také kritika Il. Dragana převzatá z periodika *Scănteii* týkající se inscenace hry Jurije Burjakovského „*Lidé, bděte!*“ o Juliu Fučíku. Dragan bezvýhradně obdivuje Fučíka jako hrdinu československého lidu a na základě standardních ideologických měřítek pozitivně hodnotí hru i inscenaci bukurešťského Divadla rumunských státních drah Giulești. Krom toho však jeho text obsahuje – v kontextu časopisu – nezvykle vyhrocenou politickou propagandu zaměřenou proti jugoslávskému prezidentu Titovi a zpětně i proti Rudolfovi Slánskému: „*Jak vyšlo najevo v nedávném pražském procesu s bandou špiónů a spiklenců v čele se Slánským, kteří byli ve službách amerických a anglických imperialistů, byl Julius Fučík vydán do rukou hitlerovců jedním z členů této bandy, stvůrou B. Reicinem hmušným agentem gestapa.*“ Tita nazývá „*přisluhovačem imperialistů*“, „*dravým zvířetem*“, „*Jidášem*“ a „*špinavým zrádcem*“, který by chtěl „*utopit lidstvo v nové krvavé lázni*“ a jehož „*očekává osud Hitlera a Slánského.*“¹⁵³

O divadle v Polsku se čtenáři dozvěděli z dvoudílné reportáže Jana Kopeckého¹⁵⁴. Tamní inscenace hodnotil vesměs nadšeně, zejména se soustředil na satiru, protože po Malenkovově projevu představovala v Československu i v celém východním bloku (viz kapitolu o socialistickém realismu) jedno z nejdůležitějších témat. Kopecký pochvalně upozorňuje na pořad varšavského Divadla satiry „*Kancelář na bodliny*“, jehož satira „*je ostrá, veršovaná a písňová forma ještě podtrhuje šlehy, hrána je s temperamentem*“ a publikum jim za to aplauduje, protože chce, aby dramatici „*psali pravdu, život. A hlavně vůbec psali, neboť v této neklidné, ale velké době je o čem psát a zač bojovat.*“ Detailně popisuje mj. skeč, který si dělá legraci ze špatných socialisticko-realistických dramatiků, „*kteří suchou cestou vyrábějí takové „hry na současná temata*“, *nalévající nový obsah do starých vypůjčených forem*“¹⁵⁵.

¹⁵² CACH, V. Rozmach divadelnictví v Rumunské lidové republice. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 97.

¹⁵³ DRAGAN, I. „*Lidé, bděte!*“: z divadelní kroniky ve *Scănteii* ze dne 7. února 1953. *Divadlo*, srpen - září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 891- 892.

¹⁵⁴ KOPECKÝ, J. Do Polska za divadlem: lístky z deníku. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 713 - 718.

KOPECKÝ, J. Do Polska za divadlem: pokračování. *Divadlo*, srpen - září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 884 - 891.

¹⁵⁵ KOPECKÝ, J. Do Polska za divadlem: lístky z deníku. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7,

Kopecského vstřícné přijetí této polské satiry se může zdát jako odvážné přitakání její zdánlivě neméně nebojácné kritice soudobých dramát. Ve skutečnost však satira i Kopecký pouze naplňují oficiální sebekritický politický trend, který se snaží oživit nudnou a schematickou dramatickou produkci. Navíc oba vycházejí z předpokladu, že kromě špatných socialisticko-realistických autorů existují i dobří, a těch se jejich kritika netýká.

Časopis otiskl také kritickou reflexi polské inscenace Jiráskovy „Lucerny“ v Osterwově státním divadle v Lublinu. Autorka Wanda Karczewska hodnotí inscenaci kladně, především proto, že „*Lucerna (...) byla vcelku dobře ideologicky pojata, sociální jádro bylo úmyslně, nikoliv však násilně zdůrazněno*“ a režisér „*citlivě vyhmátl lidový prvek*“. Oceňuje také „*krásné dekorace a kostýmy*“¹⁵⁶. Shrnuje dosavadní polské inscenace českých her a s uspokojením konstatuje, že jich přibývá.

Některé východoněmecké inscenace pro *Divadlo* hodnotil Valter Feldstein. Také on referoval o zahraniční inscenaci Burjakovského hry o Juliu Fučkovvi „Lidé, bděte!“, tentokrát ne v rumunském divadle, ale v berlínském Německém divadle, kde v titulní roli podal „*vynikající výkon*“ Ernst Busch. Úspěch domácího dramatu chtěl zřejmě dokázat zprávou o inscenaci hry Vaška Káni „Parta Brusiče Karhana“ v témž divadle. Ubezpečuje čtenáře o nadšené reakci tamního publika a neopomene napsat, že viděl už 125. reprízu inscenace, tedy že je Káňova hra ve spřáteleném zahraničí oblíbená.¹⁵⁷

Feldstein se stejně jako Barvík v SSSR zaměřuje na operetu, žánr, který byl v té době u nás znovu objevován, avšak byl po něm požadován nový – ideologický – obsah. „*Stejným problémem asi tak jako u nás je pro divadlo NDR nová opereta a hudební komedie.*“ Nejpodrobněji se autor věnuje soudobé východoněmecké operetě Petera Bejacha a Herberta Kawana „Treffpunkt Herz“ uváděné na operetní scéně městských divadel v Lipsku. Pojednává o setkávání obyvatel východního a západního Německa na malém nádraží, kde vlaky z obou částí země na čtvrt hodiny zastavují. Feldstein tento současný námět velmi vítá, ale jeho realizaci v libretu odmítá: „*Bohužel, velmi brzy se celý ten zajímavý námět zcela ztratí v obvyklých a otrělých operetních klišé a věčně*

s. 718.

¹⁵⁶ KARCZEWSKA, W. „Lucerna“ Aloise Jiráska na polských jevištích. *Divadlo*, prosinec 1953, roč. 4, č. 12, s. 1147 - 1148.

¹⁵⁷ FELDSTEIN, V. Divadlo v NDR bojuje za mír. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 322.

opakovaných schematických situacích.“¹⁵⁸ Operetě i inscenaci se podle něj podařilo jen zpola naplnit aktuální požadavky na tento žánr.

Reflexe inscenací ze zemí východního bloku měla očividně posilovat vztah domácích divadelníků ke spojeneckým státům, inspirovat domácí divadlo zahraničním vzorem, případně je poučit na chybách „soudruhů“. Samostatné kritiky, převzaté ze zahraničního tisku, mají vyvolat dojem, že je česká dramatika úspěšná v zahraničí atp. Přetisky jsou tedy zveřejňovány především za účelem propagandy.

Stejně jako u kritik západního divadla je výběr inscenací náhodný, lhostejný k jejich uměleckému i společenskému významu v domovské zemi. Pokud jsou hodnocení součástí reportáže, představují spíš jakýsi vedlejší produkt referování o zemi a jejím systému divadelnictví, případně o nových hrách.

Domácí inscenace

Redakce reflektovala především domácí divadlo, jak už bylo řečeno. Vzhledem k uzávěrkám jednotlivých čísel odráží ročník 1953 období přibližně od konce listopadu 1952 do počátku prosince 1953¹⁵⁹. Uzávěrky však byly v politicky naléhavém případě velmi pružné, což dokazuje již zmíněné okamžité zařazení ohlasu na smrt J. V. Stalina a K. Gottwalda do březnového čísla.

Opomíjené inscenace

Srovnáme-li obsah čtvrtého ročníku časopisu s divadelně historickou literaturou o letech 1952 a 1953 (metodologický problém tohoto srovnání – viz Úvod), zjistíme, že o nejvýznamnějších inscenacích *Divadlo* nepsalo, nebo je komentovalo s velkým zpožděním.

Proto se ve čtvrtém ročníku vůbec nedočteme o nejzásadnější inscenaci roku 1952, satirické komedii Vratislava Blažka „Pan Barnum přijímá“ uvedené přesně v den uzávěrky lednového čísla tzv. Pražskou estrádou v divadelním sále U Nováků. Pokud by na tom redakci záleželo, jistě by stihla kritiku na tuto analyticky nenáročnou satirickou

¹⁵⁸ FELDSTEIN, V. Divadlo v NDR bojuje za mír. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 319 a 320.

¹⁵⁹ Uzávěrka lednového čísla byla 20. prosince 1952 a u závěrka prosincového čísla připadla na 1. prosince 1953.

novinku napsat včas. Očividně však o ní referovat nechtěla, protože její krátkou kritiku uveřejnila teprve po roce, v lednovém čísle ročníku 1954.¹⁶⁰

Redakce ignorovala také další přelomovou inscenaci, kabaretní pásmo „Skandál v obrazárně“ Václava Jelínka, uvedené v říjnu 1953 Armádním uměleckým divadlem v Praze. Přestože jedno z představení navštívil i prezident Zápotocký, netrouflo si o ní *Divadlo* psát. Vývoj dal jeho obavám za pravdu: na 10. sjezdu KSČ v červnu 1954 pronesl první tajemník Antonín Novotný kritiku liberalismu v kultuře a Jelínkova hra byla ke konci sezony (tedy prakticky okamžitě) stažena z repertoáru všech divadel.¹⁶¹ V jedné z kritik ročníku 1953 přesto nalezneme, kupodivu pozitivní, zmínku o této hře: v prosincovém čísle o ní píše Miloš Smetana v kritice na jinou inscenaci jako o „*opravdu satirické satire*“¹⁶².

Časopis se kromě satiry vyhýbal také tvorbě režisérů, kteří se – většinou v oblastních divadlech – snažili vykládat socialistický realismus méně dogmaticky. Ve čtvrtém ročníku se tak nic nedočteme o režijní tvorbě Jaromíra Pleskota v Olomouci, Bohuše Stejskala v Karlových Varech, Miroslava Macháčka v Českých Budějovicích (o jeho herectví však časopis obsáhle psal – viz dále) ani Milana Páska v Hradci Králové. Časopis nepodchytil ani první režie Jana Grossmana v brněnském Státním divadle, kde v prosinci 1952 inscenoval „Rozbitý džbán“ Heinricha von Kleista a v červnu 1953 balet „Popelka“ Sergeje Prokofjeva¹⁶³. Vzhledem ke Grossmanovým kvalitám je pravděpodobné, že převyšovali socialisticko-realistický průměr.

Inscenace relativně nonkonformních režisérů

Až na jednu výjimku *Divadlo* nepsalo ani o tvorbě Alfréda Radoka, přestože během roku 1953 režíroval ve Vesnickém divadle poměrně často.¹⁶⁴ Redakce uznala za hodnou pozornosti – a ještě negativní - pouze jeho dřívější inscenaci „Lumpacivagabunda“

¹⁶⁰ ČERNÝ, J. 1953 (České divadlo a společnost v roce 1953). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4, s.17.

¹⁶¹ Tamtéž.

¹⁶² SMETANA, M. Prameny hněvu: k prvnímu uvedení hry J. Tumlíře v Benešově 3. X. 1953. *Divadlo*, prosinec 1953, roč. 4, č. 12, s. 1110.

¹⁶³ JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 185 a 189.

¹⁶⁴ V lednu nastudoval hru „Nemá kocour pořád posvícení“ od A. N. Ostrovského, v květnu „Maryšu“ bratří Mrštíků, v říjnu „Módní obchod“ I. A. Krylova a v prosinci „Zmoudření ševce Fanfmocha od V. Cinybulka. Tamtéž, s. 186, 188, 190 a 192.

J. N. Nestroye v úpravě Františka Rachlíka uvedenou už 18. října 1952 v karlínském divadle. Psala o ní však až po pěti měsících od premiéry¹⁶⁵, v rámci srovnání tří domácích inscenací her J. N. Nestroye.

Kritik Jan Martinec interpretuje Nestroye ideologicky – „*Nestroy byl geniální umělec, který viděl společnost takovou, jaká byla, a proto s ní ne zcela souhlasil. Byl však i měšťákem, který nechtěl a ani nemohl důsledně proti své společnosti bojovat.*“¹⁶⁶

Radokovu inscenaci „Lumpacivagabunda“ naopak hodnotí jako „ideově“ pomýlenou. Už samotnou Rachlíkovu úpravu považuje za nepodařenou a Radokova režie podle něj „omyly Rachlíka ještě zvěšuje“, takže obrací „*pokrokový záměr Nestroye*“ a inscenace představuje pouhou „*prázdnou šantánovou podívanou*“.

Na Radokově interpretaci kritikovi především vadí, že opomíjí Nestroyovy charakteristiky postav. Postava Jehličky se podle něj má stydět za své krejčovské povolání, zatímco v Radokově pojetí „*uspořádá velkou módní přehlídku, na které si počíná velmi dovedně a s určitou hrdostí*“. Postava Dědáčka zas v Martincově interpretaci „*bojuje proti špatné morálce*“ a v inscenace se mění v „*komického hlupáka*“ atp. Kritik také Radoka podezřívá z laciné efektnosti „*(Patrně šlo také o to, uplatňovat balet a hojnost kostýmů.)*“.

Záporně hodnotí i nerealistické prvky: vykrádání Jehličkova bytu popisuje: „*Jehlička stojí v popředí scény a má tercetto s oběma „dámami“ Palpiti. Mezitím je před očima diváka vykrádán jeho byt. Tu scéna opouští reálnou půdu.*“ Opuštěním realistického kódu Radok podle Martince „*rozmělnuje pokrokové jádro Nestroyova díla*“. Totéž způsobují čistě zábavní okamžiky inscenace, například klaunství Vlasty Buriana v roli Jehličky. Jeho kousky „*sice na okamžik rozesmějí*“, ale „*odvádějí od hlavní myšlenky hry*“¹⁶⁷. Kritik totiž vyžaduje „*ideově silnou zábavu*“¹⁶⁸

Martinec na inscenaci oceňuje pouze některé herecké výkony, přestože jsou postavy podle jeho mínění špatně interpretovány. Chválí Otu Motyčku za postavu Knejpa, protože obdařil svou postavu sympatičností, která podporuje Martincovu ideologickou interpretaci hry. Dále oceňuje výkon Václava Trégla v roli jednoho

¹⁶⁵ ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 3 - 24.

¹⁶⁶ MARTINEC, J. Nestroy na našem jevišti. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 417.

¹⁶⁷ MARTINEC, J. Nestroy na našem jevišti. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 419.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 420.

z tovaryšů (proč konkrétně, nepíše) a hlavně Karla Effu v roli Dědávka, protože vytvořil „charakter bohatý a zajímavý“, přestože je postava „naprosto nesprávně přepsána a že v této formě do hry nepatří.“

Radoka osobně kritik nenapadá, uznává jeho talent a s optimismem pedagoga doufá, že ho režisér bude lépe využívat pro služby poúnorového divadla. Radokovy prohřešky proti socialisticko-realistické normě považuje za omyl a neukázněnost: „*Valný podíl na chybách představení nese režisér Alfred Radok, kterému jsou nesprávně vždy znova svěřovány inscenace ideově zvlášť obtížných a k formalismu svádějících her. Je to křivda na nadaném režisérovi, a co více, na obecnstvu. Věřme, že se Radok ve Vesnickém divadle při práci na realistických hrách z pokrokového repertoáru zbaví svých dosavadních omylů a že našemu divadlu z tohoto umělce, překypujícího tvůrčími nápady, vyroste ukázněný režisér.*“¹⁶⁹

Podle historika Jindřicha Černého byla Radokova inscenace „odepsána předem“ protože byl režisér persona non grata. *Divadlo* se k inscenaci přesto vrátilo, i když s velkým zpožděním. Zřejmě redakci uklidnil Radokův odchod do podřadného Vesnického divadla krátce po premiéře „Lumpacivagabunda“.

J. Černý vycházejí z Martincovy kritiky a knihy Zdeňka Hedbávného „Alfréd Radok“ považuje inscenaci za podařenou. Ačkoliv podle něj nedosáhla kvalit Radokovy nedávné inscenace hry F. X. Šamberka „Jedenácté přikázání“ v Divadle státního filmu, naplnila koncepci lidového hudebního divadla Jiřího Frejky tím, že „*offenbachovsky zironizovala pohádkový rámeček frašky*“. Inscenace byla „*inspirovaná*“, „*umocněná efektní scénou Josefa Svobody*“.¹⁷⁰ Podle Radokových vlastních slov uvedených v Hedbávného knize se mu podařilo vytvořit „*inteligentnější podívanou s divadelní fantazií a rytmem*“¹⁷¹.

Všechny kritikovy výtky tedy Radokovi vyčítaly neideologickou interpretaci hry, ač se často zaštiťovaly uměleckými měřítky.

Z prací ostatních režisérů, kteří usilovali o méně konformní divadlo, se měsíčník dále věnoval dvěma operním inscenacím Karla Jerneka v Krajském oblastním divadle v Olomouci a jedné inscenaci Karla Nováka v Beskydském divadle.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 419

¹⁷⁰ ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 7.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 6.

Jernekem režírovaná Kabalevského opera „Rodina Tarasova“ patřila k vzorovým sovětským dílům, jimiž byla česká kritika nadšena, stejně jako jejími domácími inscenacemi. Jernek ji zpracoval přesně podle vkusu kritiků: jeho olomoucká inscenace zvítězila v kategorii opera na Divadelní žatvě 1953. *Divadlo* ji během čtvrtého ročníku hodnotilo dokonce dvakrát, samozřejmě vždy kladně¹⁷². Autorská dvojice Vladimír Bor a Zbyněk Vostřák o Jernekově režii soudili, že se „*stále víc, opravdu každou inscenací, dobírá přesvědčivěji a prožitěji realistické pravdivosti a čistoty, když fantasie i invence jí nechybělo nikdy.*“¹⁷³

Podle dnešních měřítek byla zřejmě kvalitnější Jernekova režie „Ifigenie v Aulidě“ Ch. W. Glucka. Z popisu kritičky Jarmily Brožovské vyplývá, že režisér Jernek i scénograf J. V. Hnízdo nezvolili požadovanou socialisticko-realistickou popisnost, ale stylizované jevištní prostředky, takže inscenace připomínala „*modernistickou kresbu*“. Brožovská kritizuje „*zbytky jevištního formalismu*“ ve scénografii a režii, které charakterizuje: „*Sloupy však stojí v I. obraze osamoceně a úplně neorganicky, takže nevzbuzují příliš dojem reality. Připomínají nám spíše dnešní pozůstatky řeckých památek než tehdejší antický svět s kvetoucí architekturou. K těmto sloupům vedou schody, které slouží jen k tomu, aby po nich vystupovali herci a zpívali zde své arie.*“. Odmítá také symbolické orámování scény: „*Závěs je jistě vhodným ukončením jeviště, ale octne-li se ve scéně přístavu, nevypadá to příliš logicky.*“¹⁷⁴

Celkově však kritička inscenaci přijímá jako pozoruhodné ozvláštnění operní dramaturgie kvalitním autorem - Gluckovo dílo vykládá příznačně tendenčně. Oceňuje i hudební nastudování Iši Krejčího, protože „*dovedl Glucka (...) zpřístupnit, aniž by tím utrpěly umělecké požadavky*“¹⁷⁵.

Z tehdejší tvorby Karla Nováka si časopis vybral pouze inscenaci „Mladé gardy“ A. Fadějeva a N. P. Ochlopkova v Beskydském divadle v Novém Jičíně. Inscenace

¹⁷² BARVÍK, M. „Rodina Tarasova“ – nový velký příklad naší opeře. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 15 – 23.

BOR, V., VOSTŘÁK, Z. Opera v letošní Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen- červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 582.

¹⁷³ BOR, V., VOSTŘÁK, Z. Opera v letošní Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen- červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 582 - 583.

¹⁷⁴ BROŽOVSKÁ, J. Opomíjený mistr světové operní klasiky. *Divadlo*, srpen - září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 794.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 793.

vyhrála Divadelní žatvu 1953 v kategorii malých oblastních divadel a K. Novák obdržel zlatý odznak za její režii¹⁷⁶, což stejně jako v případě „Rodiny Tarasovy“ svědčí o tom, že naplnila měřítko socialistického realismu.

Přesto z popisu kritiků vyplývá, že obsahovala i nerealistické prvky: O. Popp sice celkově inscenaci aplaudoval, ale také jí vyčítal prohřešky proti kýženému socialisticko-realistickému ideálu: „*Drobné zbytky režisérských postupů (expresionisticky vypjaté scény výslechu; naturalistické zkrvavení mladogvardějců a použití motivů nacistické hudby místo podtržení bojového ducha díla hudbou; pro zájezdy výhodná, ale prostor neurčitě řešící výprava), dílčí nedostatky v hereckých postavách*“.¹⁷⁷ Novák tedy podobně jako Jernek zcela nerezignoval na stylizovaný jazyk, využil ho ke zvýšení divácké atraktivity představení, a tím umocnil propagandistickou funkci inscenace.¹⁷⁸

Ideologická měřítko naopak nenaplněovala inscenace „Maryši“ bratří Mrštíků v režii J. Pospíšila uvedená v Městském oblastním divadle v Opavě roku 1952. V *Divadle* ji hodnotil opět O. Popp v rámci textu o Divadelní žatvě 1953. Inscenace pravděpodobně umělecky převyšovala dobový standard právě nezjednodušeným chápáním charakterů a vztahů postav.

Režisér se sice v programu zaštitil ideologickým výkladem hry jako podobenství ubohosti kapitalismu - „*Chceme ukázat, že tehdejší krutý řád zničil nejen Maryšu a Francka, ale ničí i bohatého vdovce Vávru, který nedostal od Lízala slíbené věno, až nakonec zasahuje podstatně i Lízala, když vidí, jak se mu vše hrouť.*“, ale ani to Poppovi nestačilo, protože pokládal takový výklad za omlouvání Vávry a Lízala, „*dvou sloupů kapitalistické morálky na vesnici*“. Podle kritika taková interpretace vytvořila „*přestavení, v němž se všechny postavy staly nechtěně hříčkou v rukou osudu.*“ Proč se mu takové pojetí příčí, nepovažuje za nutné vysvětlovat. Považuje totiž za všeobecně sdílené přesvědčení, že divadlo má zobrazovat jasně třídně rozvrstvené postavy, jejichž osud vyplývá z jejich postavení (bohatý statkář je apriori chápán jako záporná postava,

¹⁷⁶ Vítězové Divadelní žatvy 1953. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 565.

¹⁷⁷ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 602.

¹⁷⁸ Obdobně uvažoval J. Černý: „*Všechny tyto „drobné zbytky režisérských postupů“, včetně „expresionisticky vypjatých scén výslechu a naturalistického zkrvavení mladogvardějců“ přispěly k dramatismu inscenace a zvýšily její diváckou přitažlivost.*“ ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 15.

chudá dívka jako kladná apod.). Automaticky odsuzuje jakoukoliv osudovost, ta by totiž odporovala materialistickému přesvědčení komunistické ideologie o poznatelnosti a řiditelnosti světa.¹⁷⁹

Popp navíc kritizuje Pospíšila za to, že si nevezal za vzor interpretaci „Maryši“ Jindřicha Honzla uvedenou v pražském Národním divadle. Pospíšilovu úpravu odmítá, protože ji chápe jako provinění na klasickém, a proto dokonalém a nedotknutelném dramatickém textu. Viní inscenaci, která spojila dva poslední obrazy, z návratu k předúnorovému pojetí. Maryša tak „vraždí v náhlém afektu, ze msty po Vávrově výstřelu na Francka“. Tím pádem „se z vědomého, zralého činu Maryšina jako společensky významného aktu vzpoury proti řádu stala jedna náhlá vražda, rozuzlení jednoho osobního případu. Těžisko hry se přesouvá ze společenské linie na osobní, psychologickou.“ Kritik tedy nevědomky dokládá neschematický výklad dramatu, který potvrzují i jeho výtky k interpretaci postav (zřejmě je poměřuje Honzlovým pojetím): „Francek nepůsobil všude dojem prostého, chudého, zdravého chlapce, kterému statkářské zájmy těžce ublížily, ale měl i nepříjemné rysy nafoukaného, furiantského mladíka.“ Maryša měla málo „okouzlujících rysů mladé, ke štěstí a radostnému životu zrozené dívky“¹⁸⁰.

Je tedy možné, že se režisér ideologickým výkladem (inscenace jako portrét apriorně odmítaného kapitalismu) jen zaštiťoval a úmyslně hru interpretoval psychologicky a netendenčně. Nebo se snaživě pokoušel realizovat ideologický výklad (ač odlišný od vzorového Honzlova), avšak kvalitní uměleckou prací stejně dospěl k méně jednoznačnému výsledku, než bylo žádoucí. V každém případě se zdá, že Pospíšilova „Maryša“ patří k zapomenutým inscenacím, které se v letech 1952 – 1953 vymykaly socialisticko-realistickému standardu.

Celkově tedy *Divadlo* tvorbu relativně nekonformních režisérů ignorovalo a zpravidla o nich psalo pouze tehdy, když úspěšně zrežírovali vrcholně ideologickou předlohu.

¹⁷⁹ FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998, s. 83 – 84.

¹⁸⁰ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 611.

Návrat „Matky“ Karla Čapka

Díky impulsu ze SSSR se od roku 1953 vrací do repertoáru divadel některá dramata Karla Čapka (viz kapitolu o historickém kontextu). Prvním z nich je „Matka“ - nejprve ji uvedlo Armádní umělecké divadlo (AUD) v Praze a poté ještě během téhož roku dalších sedm divadel. Kritiku inscenace AUD však *Divadlo* přineslo se značným zpožděním, jako by vyčkávalo, jaké budou oficiální ohlasy. Premiéra byla 12. února 1953¹⁸¹, ale kritika Františka Černého vyšla až v říjnovém čísle. Vyplývá z ní, že režisér František Štěpánek zrežiroval Čapkovo drama zcela ideologicky a stejně k „Matce“ přistupuje i kritik Černý.

Hlavní „ideou“ hry je podle Černého „*boj za mír*“, drama je „*vášnivým odsudkem války a výzvou k boji proti imperialistické agresi*“¹⁸². Kritik sice zmiňuje „*zbytky Čapkova starého nazírání*“ a „*otázky nedořešené*“, ale ty nejsou pro „*sílu hry podstatné*“¹⁸³. Za největší přínos inscenace považuje ztvárnění titulní role Otýlií Beníškovou: je to „*nejen vrcholný výkon v této inscenaci, ale i největší snad výkon národní umělkyně Beníškové a jeden z vrcholů našeho pokvětnového herectví. Ano, toť už mistrovské dílo socialistického jeviště!*“¹⁸⁴. Oceňuje především lidovou interpretaci hry, režisér podle něj „*objevně posunul společenskou rovinu hry o něco níže, a tím představení dodal jakéhosi lidovějšího, prostšího charakteru*“¹⁸⁵. Matka je tedy spíš „*mámou*“, na které jsou znát „*léta starostí*“, je „*prostší a napájí se z lidovějších zdrojů*“¹⁸⁶. Černý má k Čapkově textu úctu a totéž oceňuje na režisérovi, ač „*i tu je několik zbytečných škrtnů*“¹⁸⁷.

¹⁸¹ JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 187.

¹⁸² ČERNÝ, F. Matka znovu zvedla zbraň. *Divadlo*, říjen 1953, roč. 4, č. 10, s. 968.

¹⁸³ Tamtéž, s. 969.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 970.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 969.

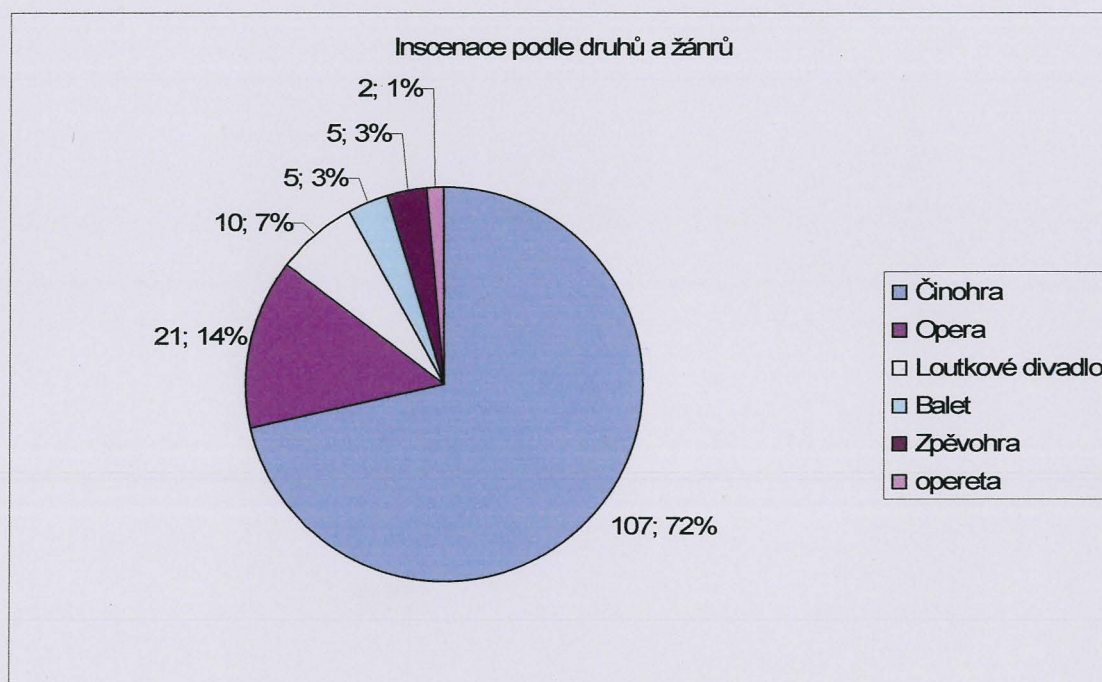
¹⁸⁶ Tamtéž, s. 970.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 969.

Druhy a žánrové¹⁸⁸ složení reflektovaných inscenací

Přestože měl časopis po zrušení ostatních divadelní periodik v roce 1950 za úkol zastřešit všechny druhy a žánry divadla, výrazně upřednostňoval činohru – zahrnovala téměř tři čtvrtiny reflektovaných inscenací. Činohra koneckonců představovala už z podstaty nejméně stylizovaný, a proto nejsrozumitelnější druh divadla, který režimu poskytoval nejpřímochařejší prostředky k manipulaci s diváky. Opera tvořila jen asi sedminu reflektovaných inscenací. O zbývajících čtrnáct procent inscenací se dělilo loutkové divadlo, balet, zpěvohra a opereta. Přestože v roce 1953 vrcholí poptávka po soudobé domácí operetě s „novým obsahem“, časopis reflektoval pouhé procento operetních inscenací, což naznačuje, že se původní operetu křísit nedařilo.

Graf č. 4



¹⁸⁸ Ve vymezení druhů a žánrů vycházím z teorie Petra Pavlovského viz PAVLOVSKÝ, P. (editor). *Základní pojmy divadla, Teatrológický slovník*. Praha: Libri, 2004.

Texty reflektovaných inscenací ve srovnání s oficiálními kritérii divadelní dramaturgie

Už v roce 1949 vyhlásil Ota Ornest na druhé společné konferenci Divadelní a dramaturgické rady a Divadelně propagační komise v Bratislavě zásady pro výběr repertoáru, které musela převzít všechna divadla. Jak už jsme uvedli v kapitole o historickém kontextu, jednalo se o tyto skupiny odstupňované podle důležitosti:

- „1. a) *Původní hry se současnou tematikou.*
b) *Původní hry s historickými náměty s hlediska současnosti.*
2. *Přehodnocení českého a slovenského dramatického dědictví.*
3. a) *Ruské a sovětské hry.*
b) *Hry lidových demokracií.*
4. *Přehodnocení světové klasiky.*
5. *Pokrokové hry západní.*“¹⁸⁹

Ornest dokonce definoval poměr, v jakém by se tyto složky měly na repertoáru objevovat. Tři čtvrtiny měly tvořit hry sovětské, lidových demokracií a domácí. Světová klasika měla pokrýt zbývající čtvrtinu, obohacená výjimečně o pokrokové západní hry¹⁹⁰.

Pokud srovnáme tento ideál s poměrem inscenací, které časopis *Divadlo* recenzoval, zjistíme, že zastoupení první skupiny her – sovětských, lidově demokratických a domácích – bylo ještě početnější, než Ornest vyžadoval. Tvoří ne tři čtvrtiny, ale dokonce 92 procent všech inscenací. Světová klasika ani zdaleka nedosahuje kýžené čtvrtiny komentovaných inscenací, ale pouhých pěti procent. Pokrokové západní hry jsou zastoupeny třemi procenty, takže pouze ony přibližně splňují Ornestova měřítko.

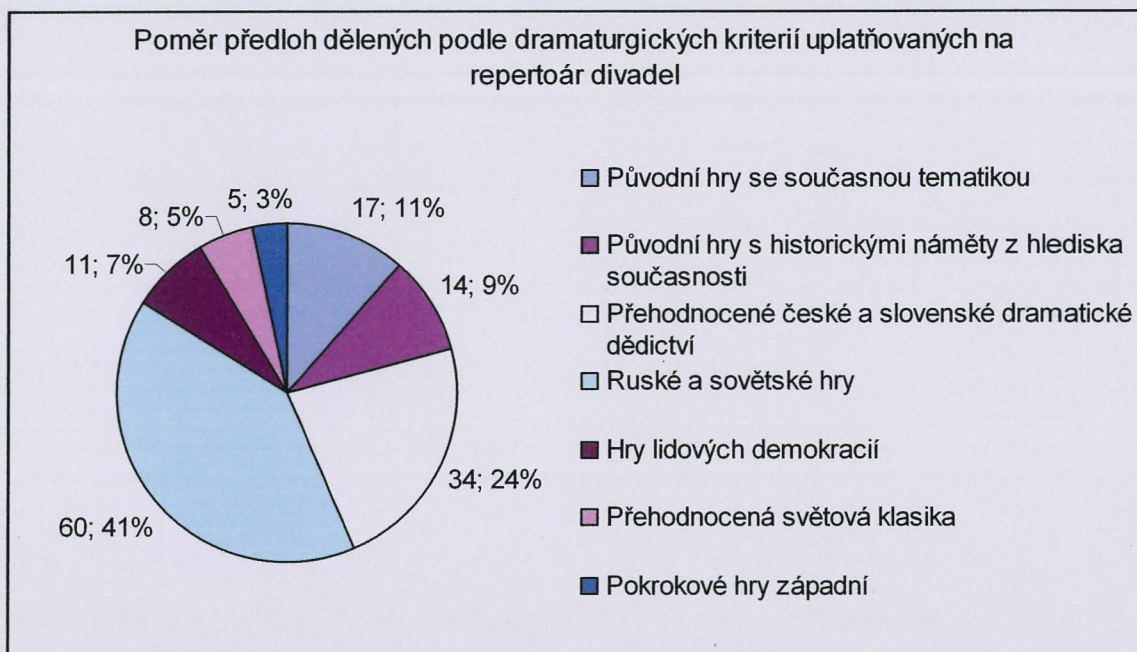
Výběr redakce je samozřejmě ovlivněn skutečným repertoárem divadel (včetně zahraničních), protože časopis přirozeně nemohl psát např. o větším počtu inscenací světové klasiky, pokud jich divadla tolik nehrála. Srovnání Ornestových regulí se skutečným stavem divadelního repertoáru by bylo námětem na samostatnou studii. Je

¹⁸⁹ ORNEST, O. *Československá dramaturgie a pětiletý plán*. In: *Základy nové práce československého divadla: sborník dokumentů bratislavské konference divadelních a dramaturgických rad a divadelních propagačních komisí*. Praha: Divadelní ústředna nákladem Umění lidu, 1949, s. 27.

¹⁹⁰ ŠORMOVÁ, E. *Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948 – 1956)*. In: JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 37.

však pravděpodobně, že výběr *Divadla* víceméně odrážel reálný poměr daných dramaturgických skupin v repertoáru.

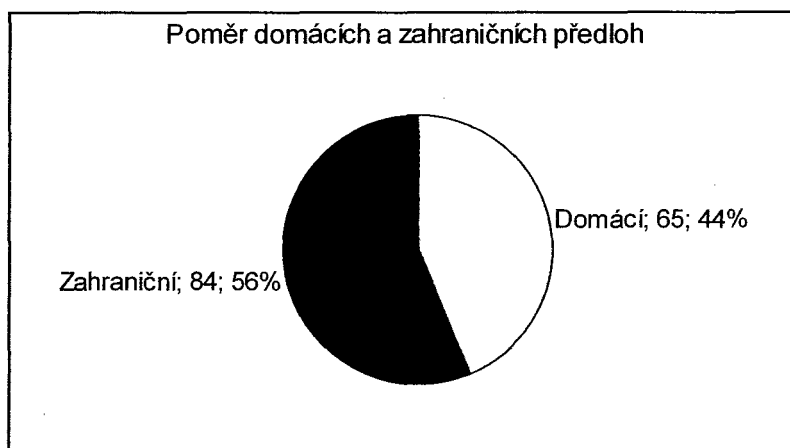
Graf č. 5



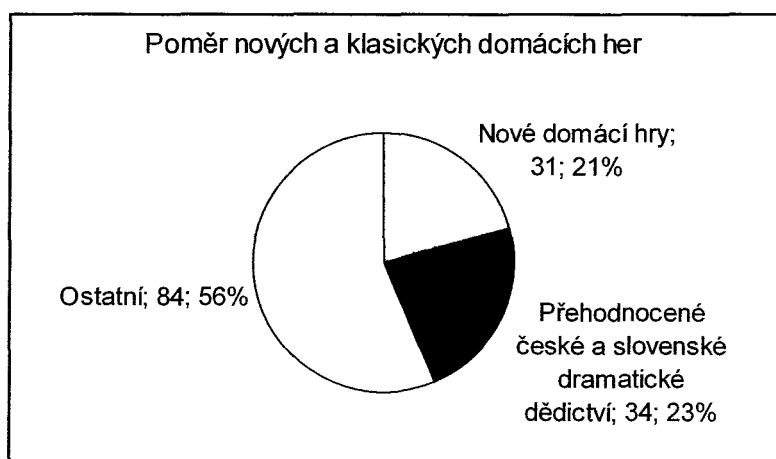
Pokud se celkově podíváme na původ textů recenzovaných inscenací (graf č. 5), zjistíme, že mírně dominovaly zahraniční hry (libreta jen velmi zřídka) (graf č. 6). Největší díl na této převaze měly sovětské předlohy.

Co se týče domácí produkce, časopis referoval takřka stejně často o klasice i o nových dramatech (graf č. 7). Sice chtěl jistě psát především o inscenacích nových domácích her, poslušen aktuálního kulturně politického trendu, ale zastoupení této repertoárové skupiny v časopise je přesto méně početné - divadla zřejmě více nových domácích her nenabízela.

Graf č. 6



Graf č. 7



II. 5 Měřítka

„Jestli můžu říct něco o době, kdy jsem byla v redakci Divadla, tak že to byla doba naprosto rozkolísaných měřítek. Bez ohledu na to, že soudruzi tlačili. Ten pocit, že je třeba něco jinýho, že se musí něco narodit, nejde zopakovat. Sezona, kterou jsem byla v Divadle, byla nemastná neslaná co do určitých kritérií, co do jasné představy, co vlastně chceme. Proto byl časopis mdlej, proto byl k ničemu. Ty články byly víceméně náhodný. Nebyla to vina koncepce či šéfredaktora, ale obecného myšlení. První vlna, jako že víme, co to ten socialistickej realismus je, odezněla, via facti, a hlubší a jiný kritéria se ještě nenarodila.“¹⁹¹

Alena Urbanová, redaktorka časopisu v roce 1953

Přestože divadelně historická literatura zpravidla označuje měřítka kritiků v padesátých letech (i později) za ideologická, není toto označení zcela výstižné. Kromě explicitně nebo skrytě ideologických kritérií hodnotících prospěšnost divadelní inscenace vládnoucímu režimu (mezi explicitní patří „ideovost“, mezi skrytá např. „realismus“, „naturalismus“ a „formalismus“) používali kritici také měřítka posuzující standardní uměleckou kvalitu – nakolik je představení životné, zábavné, zda jsou vztahy mezi postavami propracované, nakolik se kvalitativně liší reprízy atp.¹⁹². Faktem ale je, že i tato nadčasová, univerzální umělecká měřítka byla podmíněna ideologickou funkcí: kritici je požadovali proto, aby zvýšili propagandistický účinek divadla – aby představení bylo nejen ideologicky nosné, ale také atraktivní. Právě v roce 1953 stoupá důraz na tyto umělecké kvality divadla, protože divácká krize nutí divadelní mechanismus ke zvýšení přitažlivosti divadelního repertoáru.

¹⁹¹ A. Urbanová v rozhovoru s autorkou diplomové práce uskutečněném v prosinci 2005 v Praze, in: KUNDEROVÁ, R. *Časopis Divadlo v letech 1949 – 1960*. Praha, 2006. Diplomová práce na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, Institutu komunikačních studií a žurnalistiky, katedra mediálních studií, s. 120.

¹⁹² Např.: „*Chybou prvého obrazu je jeho začiatok, ktorý je príliš rozvláčný, expozícia zbytočne rozťahnutá (...), začiatok postráda dramatického napätia a dialogy pôsobia ako rozprávanie, ktoré nevie spontánne zainteresovať diváka.*“ MICHAELI, D., MATUŠTÍKOVÁ, M. Nová hra Ľubomíra Smrčka „Dobrodinci“. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 490.

Někdy se však i pod názvy uměleckých měřítek skrývala kritéria přímočaře ideologická. Například když kritik Ota Popp vyčítá jednomu z nejlepších herců v historii českého divadla Zdeňku Štěpánkovi v inscenaci hry K. Treněva „Ljubov Jarová“ kromě špatného ideologického pojetí postavy také hereckou manýru. Z jejího popisu však vyplýne, že nešlo o manýru (vyprázdněnou hereckou automatizaci), ale opět o nežádoucí interpretaci postavy: „*Snad to bylo užívání osvědčených výrazových prostředků, co způsobilo, že má Štěpánkuv Koškin rysy určité temnosti, zloby a ostrosti, že jím málo proniká k divákovi velká láska bolševika Koškina k lidem*“ a na základě Štěpánkova „selhání“ zobecňuje poučení, že je kromě ideologicky správného uchopení postavy potřeba „*i správná volba výrazových prostředků a jejich obohacování, a toho je možno dosáhnout jen v neustálém boji proti nebezpečí opakování jednou zvládnutých šablon.*“¹⁹³

Ideologická a umělecká měřítka se tedy prolínají a vždy slouží k usměrňování divadla do role, kterou mu totalitní režim komunistického typu vymezil.

Umělecká měřítka

Jak už jsme zmínili, význam některých univerzálních uměleckých měřítek v roce 1953 stoupl kvůli snaze divadelnictví ukončit diváckou krizi. Kritici proto akcentovali **životnost, barvitost a emocionální působivost** inscenace, její **atraktivitu**. O. Popp například po již zmíněné inscenaci pražského Národního divadla „Ljubov Jarová“ požaduje, aby „*vyzněla plně, k tomu je třeba, aby všechny výjevy a scény, ve všech reprisách, spojovala vášnivá, vzrušená atmosféra doby, plné prudkého děje a napětí.*“¹⁹⁴ Za vzor dynamičnosti, „*barvitého, prudce pulsujícího života*“ dává inscenaci Lavreněvova „Přelomu“, kterou v roce 1952 pohostinsky zrežíroval v Divadle československé armády sovětský režisér A. V. Sokolov (viz kapitolu Divadlo a společnost v letech 1948 – 1953). Tuto inscenaci zmiňují jako vzorovou také další kritici.

Aby inscenace docílily kýžené přitažlivosti, je kritizována jejich **schematičnost** v rámci tzv. boji proti schematismu. Kritika neživotnosti je však prováděna nedůsledně.

Nejvýraznějším požadavkem, který prostupuje většinu kritik, je **nezjednodušené pojetí záporných postav**. Mají být záludným a rafinovaným protivníkem kladných

¹⁹³ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 28.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 30 – 31.

hrdinů, protože čím mocnější je nepřítel, tím silnější je jeho přemožitel. Nepřítel musí nejprve působit důvěryhodně, aby o to efektněji mohl hrdina „strhnout jeho masku“ a porazit ho svou morální převahou. František Černý v kritice inscenace hry „Dítě“ F. X. Šaldy uvedené v Hradci Králové (režie Oldřich Daněk, 1952) kárá herce za příliš jednostranné pojetí záporného charakteru: „*Nesprávně hranou postavou je Ríša Kostarovič, dekadent, v němž Šalda ukázal, do jakých konců už zašlo měšťáctvo. Miloš Preininger pojal Ríšu sice správně jako násilníka, avšak nevystihl rafinované, a proto i nebezpečné způsoby těchto lidí, které právě Františka (kladný charakter – pozn. R.K.) nedovedla ještě prohlédnout. Jeho Ríša je od prvního výstupu průhledný uhrančivý padouch, jednající s Františkou brutálně a drze, takže pak její příchyllost k němu je nevysvětlitelná.*“¹⁹⁵ Totéž pojetí „padouchů“ zastává například i O. Popp v kritice zmíněné inscenace „Ljubov Jarová“ a srovnává její provedení v Národním divadle s bratislavským, na němž kritizuje právě přílišnou jednoznačnost záporných charakterů: „*Jednou z hlavních chyb bratislavského provedení bylo, že byl Jarovoj do té míry ve scénách s Koškinem a bolševiky průhledný, tak zjednodušený na rysy zjevného odpuzujícího padoucha, že si divák kladl otázku, jak je možné, že Koškin jeho zločinnou tvář neprohlédne. Tvůrci pražského představení podali naopak Jarového ve vši jeho rafinovanosti.*“¹⁹⁶

Měřítka kritiků přesně odrážejí tehdejší vývoj domácího dramatu, v němž se – podle Libora Vodičky - postavy mírně relativizují. (Teoreticky je možné, že proměnu postav způsobila pozměněná měřítka kritiky.) Důvodem je podle Vodičky obecné zpochybnění hodnot způsobené zejména procesem s R. Slánským a jeho spolupracovníky, kteří se v krátké době stali z vynášených kladných hrdinů úhlavními nepřáteli státu.¹⁹⁷

Původní ryze černobílé dělení postav na kladné a záporné odráželo dichotomickou podstatu komunistické ideologie, která vytvářela umělé protiklady („falešné dichotomie“), jimiž vnášela do skutečnosti zdánlivý řád. Právě iluze řádu se podílela na

¹⁹⁵ ČERNÝ, F. Návrat Šaldova „Dítě“. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 60.

¹⁹⁶ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 26.

¹⁹⁷ VODIČKA, L. Dramatická fikce a historická skutečnost (Nositelé řádu a Vysoké letní nebe Miloslava Stehlíka). *Divadelní revue*, 1999, roč. 10, č. 3, s. 36.

přitažlivosti ideologie, protože přinášela člověku vystavenému chaosu skutečnosti úlevu¹⁹⁸.

Požadavek rafinovanosti záporných postav zřejmě také odrážel poznání komunistů, že budování socialismu a posléze komunismu nepůjde tak snadno, jak si představovali těsně po únorovém převratu. Špatná hospodářská situace státu a čerstvá zkušenost s „vnitřním nepřítelem“ Rudolfem Slánským funkcionáře poučila. Proto nabádají „lid“ prostřednictvím nově pojatých dramatických postav i měřítek kritiků, aby se měl na pozoru před daleko silnějšími nepřáteli, než si původně myslel, a ještě lépe se proti nim obrnil.

Na jedné straně tedy kritika prosazuje nezjednodušené pojetí záporných postav, na straně druhé ji však nijak nepopuzuje tatáž zjednodušenost u postav kladných. Jednostranné portréty považují kritici za zcela samozřejmé, pokud se jedná o politické vůdce – V. I. Lenina, J. V. Stalina nebo K. Gottwalda. O. Popp například nijak nevyčítá herci Vladimíru Šmeralovi v roli Stalina (Samed Vurgun: „Východ slunce“, Divadlo československé armády Praha, 1952), že neobdařil svou postavu ani jediným záporným rysem – kritik pouze nadšeně vypočítává, jak herec ztělesnil Stalinovu „dokonalost“: „soustřeďuje se především k tomu, aby ukázal skvělé Stalinovy vlastnosti revolučního bojovníka, vidícího daleko dopředu, rysy ušlechtilého člověka, proniknutého ideály socialistického humanismu. (...) V. Šmeral dobře vypráví diváku i o Stalinově zásadovosti, železné vůli, smělosti. Ve scénách s nepřáteli je jeho Stalin pevný, důsledný, nesmiřitelný. Přesně zní jeho ironie, kterou drtí nepřítel, ale zároveň je plný klidu, pramenícího z víry ve správnost bolševické věci.“¹⁹⁹ apod.

Jednostrannost nevdává většině kritiků ani u „obyčejných“ - fiktivních kladných postav. Mají být především sympatické, aby se s nimi mohli diváci ztotožnit a vzít jejich prostřednictvím za své agitační poselství inscenace. Kladný charakter má mít „kus opravdového pathosu revolucionáře“, má být co nejsrdečnější a lidsky co nejpřitažlivější, aby si ho divák „ještě více zamiloval“²⁰⁰. Kritika schematismu se omezovala pouze na příliš prvoplánové projevy kladnosti postav. O. Popp kritizuje na představitelce Evy

¹⁹⁸ FIDELIUS, P. *Kritické eseje*. Praha: Torst, 2000, s. 83 – 84.

¹⁹⁹ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 34.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 36.

v uherskohradištské „Gazdině robě“ (Gabriela Preissová: „Gazdina roba“, Slovácké divadlo Uherské Hradiště, režie M. Zéda, 1952), že: „*měla na některých místech až neuvěřitelně optimistickou psychologii dnešní uvědomělé dívky, která téměř netrpí, ale s jasnými očima prorocky pohlíží do budoucnosti, jista si svou nezlomností.*“²⁰¹

Kritik Josef Balvín dovádí požadavky na kladnou postavu ad absurdum: tvrdí, že nesmí být podezírána z jakékoliv nekalé činnosti, ani když vystupuje v detektivce: „*Za cenu zvýšení efektu dopouští se Pásek prohřešku proti životní pravdě, když na postavu čestného dělníka Kudrny zbytečně padá podezření*“ píše Balvín v kritice inscenace nové české „detektivní komedie“ Pavla Páska „Kapitán přišel včas“ uvedené v Krajském oblastním divadle Pardubice v roce 1952.

Balvínova kritika vyčítající hře schematismus je dobrým příkladem rozkolísanosti dobových měřítek. Na jedné straně kritik prosazuje nezpochybnitelnost kladných hrdinů, na druhé straně však ukládá dramatikovi, aby obdařil „*tyto postavy bohatšími lidskými rysy*“²⁰². Chce tedy charakter „rozkošatit“, ale jenom do jedné strany, neprosazuje zživotnění, ale pouhé mělké narušení schématu. Navíc si přeje, aby kladná postava přes svoji dokonalost dokonale nejednala – aby procházela obtížemi, které odrážejí reálný život: „*Kapitán Vašátko bez váhání kráčí podle předem určeného plánu za dopadením zločince, aniž by si připustil možnost omylu. Jeho cesta je až nepravdivě snadná, nebudí představu o závažnosti práce a úsilí i vynalézavosti, kterých je třeba v boji s nepřítelem.*“²⁰³

Radikálněji chápal boj proti schematismu Jan Martinec, který v kritice na Nestroyův „Talisman“ v pražském Divadle Komédie (režie Ota Ornest, 1953) tvrdí, že kladná postava má diváka ponoukat ke kritickému odstupu: „*Vršťala* (v roli hlavního hrdiny zrzavého Víta Lišáka – pozn. R.K.) *nenapomáhá dostatečně, abychom se dívali kriticky na kladnou postavu a její vnitřní boj.*“²⁰⁴

Proces se Slánským a hodnotový otřes většiny společnosti tedy ovlivnil především pojetí záporných postav. Kladné problematizoval jen okrajově, zřejmě proto,

²⁰¹ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 610.

²⁰² BALVÍN, J. Na nové, vděčné půdě: detektivní komedie o SNB „Kapitán přišel včas“ P. Páska. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 412.

²⁰³ Tamtéž, s. 413.

²⁰⁴ MARTINEC, J. Nestroy na našem jevišti. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 422.

že režim považoval větší úpravy své ideologie za nebezpečné (tj. „opravit“ kromě chápání nepřítele i obraz hrdiny), protože by ji vystavil pochybám.

Podobně protikladná měřítko jako pro postavy platila pro míru **psychologie** v herectví. Kritici shodně odmítají „psychologizování“, zároveň však hercům leckdy vyčítají malou „psychologickou hloubku“. Například herečce pražského Národního divadla Vlastě Matulové O. Popp zazlívá, že opominula mnohostranný charakter záporné postavy: „*V. Matulová (...) zjednodušila Panovovou na povrchní, flegmatickou, záhadnou ženu, neukázala dost odstiněně myšlenkové pochody a zvraty v jednání této buržoasní slečny, neodkryla divákovi dost ostře společenské kořeny jejího zrádcovského charakteru.*“²⁰⁵ Zde tedy kritikovi chybí dostatečné psychologické prokreslení. Pokud se mu ho ale dostane, opět není spokojen: Zdeňku Štěpánkovi v téže inscenaci „Ljubov Jarové“ vyčítá (jak už jsme se zmínili) příliš drsné pojetí bolševického komisaře Koškina, „*kteřý přemáhá vnitřní sváry, rozpolcení mezi lidskost a nutnost revoluční tvrdosti*“²⁰⁶. Štěpánek tedy zřejmě nerezignoval a snažil se i do vrcholně sledované a angažované inscenace prosadit místo žádané povrchnosti psychologickou hloubku a pravděpodobnost. Ani tím se však kritikovi nezavděčil, protože Popp ve skutečnosti po Matulové nežádá hlubší psychologii a na Štěpánkovi výkonu nekritizuje manýru (viz výše), ale v obou případech mu vadí neideologické pojetí role. Za kritikovými umělecky znějícími kritérii se opět skrývá jediný požadavek: aby divadlo plnilo propagandistickou funkci.

Boj se schematismem se projevoval také podstatně méně častou kritikou **tezovitosti** a **deklarativnosti**. Paradoxně ho prosazovaly kritiky, které byly tezovitostí a deklarativností prosyceny.

J. Martinec si ve zmíněné kritice nestroyovských inscenací stěžuje na připsaný kuplet: „*Divák však cítí velmi jasně, že v tomto kupletu hovoří dnešní autor a je proto dotčen, že má být „poučován“.* Bylo by lepší, kdyby sám divák tady dotvořil naprosto jasně vyslovenou ideu.“²⁰⁷ Tato věta snad může vzbudit úvahu, zda není příznakem liberalizace, když nechce, aby byl divák v divadle poučován. Ve skutečnosti si ale kritik

²⁰⁵ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 29.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 28.

²⁰⁷ MARTINEC, J. Nestroy na našem jevišti. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 421.

vůbec nestýská na ideologičnost kupletu (inscenace), ale vadí mu pouze její prvoplánové, a proto neatraktivní podání. Podobně Martinec kritizuje deklarativnost epilogu hry L. Kompanějce a L. Kronfelda „Lipsko 1933“ a vítá, že ho v olomoucké inscenaci vypustili (Krajské oblastní divadlo Olomouc, režie J. Lébl, 1953)²⁰⁸. Také O. Popp kritizuje „thesovité proklamování bdělosti“²⁰⁹ v závěru hry zmíněné Páskovy detektivky „Kapitán přišel včas“.

Boj proti schematicismu tedy znamenal pouhou povrchní revizi původního ideálu. Divadelní ideologové udělali jen nejnútnejší ústupky, aby přilákali do divadel znechucené diváky, a aby tak divadlo mohlo i nadále plnit svou funkci „vychovatele národa“.

Ideologická měřítka

Nejpřímochařejším ideologickým měřítkem byla přirozeně „ideovost“. Pod tímto dobovým slovem se skrývá dnešní význam ideologičnosti. „Ideovost“ představovala hlavní kritérium, které podmiňovalo všechna ostatní - kritik se nejprve soustředil na „ideové pojetí“ inscenace, tj. nakolik se snaží propagovat stalinskou ideologii, a až poté se zabýval ostatními složkami.

Ideologický výklad inscenace byl pro kritiky prvořadý, jeho realizace až druhotná. Pokud inscenace obsahovala „správnou ideu“, kritik ji pochválil, ač dílko hodnotil jako umělecký neúspěch („V kolínském nastudování „Lesní panny“ není jistě zdaleka všechno dokonalé (následuje výčet uměleckých nedostatků – pozn. R.K.). „Nicméně však je třeba kolínského divadlo (...) pochválit. Proč zejména? Zejména proto, že při všech dílčích nedostatcích se jim podařilo to nejdůležitější: vyjádřit jasně a srozumitelně hlavní myšlenku díla.“²¹⁰) V roce 1953 už se kritici v rámci boje proti schematicismu sice snaží o koexistenci ideologické a umělecké kvality, ale stále převažuje akcent na ideologičnost. Proto se v kritikách stále dozvídáme, že „Najväčší klad hry spočíva v tom, že autor správnym triednym pohľadom videl toto obdobie našej minulosti

²⁰⁸ MARTINEC, J. Kladný hrdina. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 506.

²⁰⁹ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 591.

²¹⁰ MACHONIN, S. „Lesní panna“ v Kolíně. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 295.

a vedel nám ho tak jasne a srozumiteľne priblížiť.“²¹¹ a nejdůležitější bývá, „*Jak dalece dovedla brněnská inscenace ztvárnit tuto údernou ideu Smetanova díla*“, vždyť přece Smetanova opera „Dalibor“ je „*dílem hluboce ideovým a přímo bojovným*“²¹².

Jasně definované kritérium „ideovosti“ umožňovalo kritikům jednoznačná hodnocení, která jen poměřovala odchylky konkrétní inscenace od ideálu (ztělesňovaného v roce 1953 Sokolovovou inscenací Lavreněvova „Přelomu“). Díky tomu mohli kritici prosazovat svá měřítka autoritativně, bez zapochybování²¹³, např.: „*Je správné, že není zjednodušována psychologie německého měšťáckého synka, který má upřímně rád svou vlast – i takovou, jaká je za Hitlerovy vlády*“²¹⁴. Jednoznačný ideál divadelní inscenace způsoboval také stejnost měřítek kritiků – lišila se jen v nuancích a akcentech.

Jednoznačnost, jednotnost a normativnost ideologických měřítek kritiky vychází z falešné jistoty socialistického realismu a marxisticko-leninské vědy vůbec, že lze bezesbytku poznat skutečnost, a proto je také možné ji řídit. Tato jistota vyplývá už ze samé podstaty totalitní ideologie, která přitahuje právě jasným rozrýsováním světa do přehledných, avšak falešných protikladů. Oproti znejistujícím a namáhavému chaosu skutečnosti nabízí pohodlnou a srozumitelnou jistotu.²¹⁵ Jí vyzbrojeni, směřovali kritici soudobé umění na cestu, která podle jejich přesvědčení vedla ke kýžené budoucnosti.

Kritika v časopise *Divadlo* tak především rozlišovala, zda je „ideové pojetí“ inscenace „správné“ a zda vzniklo „*bojovné stranické představení pevné, úderné myšlenky, které, jak už jsme řekli, jednoznačně zasahuje diváka*“²¹⁶, nebo ne. Suverenita, s jakou uplatňovali dichotomické hodnocení na „správné“ a „špatné“, je v dnešní době postmoderny nemyslitelná. Zatímco v současnosti bývá kritik často odosobněným „interpretátorem“ inscenace, který oddaně domýšlí režisérské nápady, aniž by je hodnotil,

²¹¹ MICHAELI, D., MATUŠTÍKOVÁ, M. Nová hra Lubomíra Smrčka „Dobrodinci“. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 491.

²¹² BROŽOVSKÁ, J. Brněnské nastudování „Dalibora“. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 496.

²¹³ „Kritik si je jist dějinnou nutností dalšího vývoje společnosti a umění, a proto na sebe bere zodpovědnost vyslovit jasný, radikální a nesmiřitelný soud“. ŠÁMAL, P. *Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let*. In: PŘIBÁŇ, M. (editor). *Z dějin českého myšlení o literatuře 2, 1948 – 1958: antologie k dějinám české literatury 1945 – 1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 586.

²¹⁴ VRBA, F. Čtyři bojovníci za mír: k uvedení her Nazima Hikmeta, Johannese Bechera, Rogera Vaillanda a Herba Tanka na českých jevištích v roce 1952. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 49.

²¹⁵ FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998, s. 83 – 84.

²¹⁶ ČERNÝ, F. Nový úspěch činohry Národního divadla: Ladislav Stroupežnický: Naši furianti. *Divadlo*, listopad 1953, roč. 4, č. 11, s. 1059.

vystupovali tehdejší kritici v roli autoritativního kontrolora²¹⁷ a zároveň shovívavého pedagoga, který nejprve pochválí pokroky, poté pokárá za chyby a nakonec poradí, jak příště dosáhnout inscenačního ideálu. Sergej Machonin například komentuje kolínskou inscenaci Tylovy „Lesní panny“ (režie Míla Mellanová j. h., 1953): „*Tak například chybí ještě Dellapinovu Závorovi síla, mocný kořen, kovářský pohyb a gesto, i když je na jeho výkonu viditelné, jak za tím vším jde; jistě by bylo dále dobře, propracovat výrazněji co do typového odlišení i co do atmosféry celou cikánskou scénu; rozhodně oprostít a zbavit teatrálnosti taneční projevy lesních panen*“. Jedné herečce dokonce radí konkrétní metody, jak se zlepšit: „*Je třeba, aby Jana Koulová mnohem víc četla, přemýšlela, zamýšlela se nad přírodou, nad knihou, nad obrazem a tak rozvíjela a posilovala svou tvůrčí fantasií.*“²¹⁸.

Kritici ojediněle reflektovali i kritiku samu a přitom výjimečně upozorňovali i na schematičnost měřítek (ostatních) kritiků. Zpravidla se – příznačně – zaštiťovali sovětským vzorem: „*Sovětská kritika měřila tvůrčí výsledky Kabalevského velmi přísně a důkladně; u nás by něco podobného zatím sotva bylo možné, protože mnozí zdaleka ještě nechápou, že i dobré dílo může mít nedostatky a proto vyžadují posudky buď bezvýhradně kladné anebo záporné – rozhodně „dožvýkané“, aby nebylo třeba domýšlet a přidávat vlastní soud.*“²¹⁹, konstatuje M. Barvík při hodnocení Kabalevského opery „Rodina Tarasova“. Tato reflexe kritiky však není příznakem vzpoury proti měřítkům socialistického realismu, ale snahou je zdokonalit; je součástí dobového „sebekritického“ trendu.

Kritici si byli svým ideologickým výkladem her zpravidla natolik jistí, že poměřovali konkrétní herecká pojetí postav se svou představou. F. Černý ve své jinak nadšené kritice „Našich furiantů“ v Národním divadle (režie Zdeněk Štěpánek, 1953) vyčítá herci Josefu Mixovi: „*Václav Mixův vesničan není. Vesnický člověk nechvěje nervosně rukama ani nemá ve zvyku přebíhat ustavičně s místa na místo, to spíš*

²¹⁷ „*Kritika se proměnila ve výstupní kontrolu a jejím prvořadým úkolem bylo zhodnotit kvalitu výrobku vzhledem k jeho ideové výchovné funkci a vůči efektivitě výroby a čistotě technologického postupu (využití systému Stanislavského).*“, charakterizuje socialisticko-realistickou kritiku Josef Herman a tehdejší divadlo přirovnává k výrobnímu podniku. HERMAN, J. Kapitoly z české dramatiky po roce 1945 – VI. Sorela. *Amatérská scéna*, 1991, roč. 28, č. 10, s. 10.

²¹⁸ MACHONIN, S. „Lesní panna“ v Kolíně. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 295 a 296.

²¹⁹ BARVÍK, M. „Rodina Tarasova“ – nový velký příklad naší opeře. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 19.

intelektuál tak jedná“, a na Šumbalce Marie Burešové kritizuje, že se „zlobí (...) víc než dost, ale ne po vesnicku. Připomíná spíš městku, už i svým důvěrným chováním k Buškovi.“²²⁰ O. Popp na inscenaci Schillerových „Úkladů a lásky“ (Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary, režie S. Skopal, 1952) kritizuje, že „*Namísto Luisiny zdravé touhy po spravedlivém společenském řádu, v němž nebudou lásku určovat mocenské a hospodářské zájmy, vyznělo v herecky kultivovaném a talentovaném výkonu E. Strupplové jen Luisino snění po posmrtné blaženosti, pasivní touha zemřít a naleznout věčné štěstí, klid a rovnost lidí na onom světě.*“²²¹

Po „ideovosti“ je v roce 1953 druhým nejdůležitějším ideologickým měřítkem míra realismu. Pod pojmem „realismus“ však kritikové rozumí něco jiného než jeho obvyklý obecný význam „odpovídající skutečnosti“ nebo kunsthistorický význam pojící se s uměleckým stylem 19. století. Podle kritiků byl „realismus“ podmíněn „životní“ nebo „historickou pravdivostí“, a představoval opak nežádoucích jevů „formalismu“ a „naturalismu“, případně i „kosmopolitismu“ (s nímž se však ve slovníku kritiků setkáváme méně často, přestože boj proti kosmopolitismu představoval jedno z témat doznívajícího roku 1952).

Nejčastěji se výtky „nerealističnosti“ vztahuje ke scénografiím. O. Popp například kritizuje výpravu Františka Trösterera ke zmíněné inscenaci o Stalinovi „Východ slunce“, protože „neurčuje pravdivě prostředí a nepomáhá aktivně optimistickému emocionálnímu působení na diváka“²²². Podle něj scénografy monumentální černé náhrobky „skličují diváka fantastickou a pesimistickou náladou a činí prostředí téměř obludným.“ Na Trösterově příkladu kritik autoritativně zobecňuje: „Tato výprava je poučením, že básnivost v realistickém umění nemůže stát v protikladu k životní pravdě a srozumitelnosti. Jde nám o básnivost z krásy a pravdy života (...) – a ne o poetické rekvizity, které znejasňují prostředí, stírají kontury životní pravdivosti, utíkají do tmy, neskutečných nebo nepochopitelných metafor.“²²³

²²⁰ ČERNÝ, F. Nový úspěch činohry Národního divadla: Ladislav Stroupežnický: Naši furianti. *Divadlo*, listopad 1953, roč. 4, č. 11, s. 1061, 1062.

²²¹ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 612.

²²² POPP, O. O hrdínech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 35.

²²³ Tamtéž, s. 36.

Podle Poppa tedy realistické umění pravdivě určuje prostředí, působí na diváka optimisticky a tak ho povzbuzuje, souzní s životní pravdou a je srozumitelné. Tato charakteristika se ztotožňuje s původním vymezením socialistického realismu z let 1948 - 1949. Základní požadavky se tedy ani v roce 1953 nemění. „Realismus“ kritiků stále není o nic více realistický než utopie. Ve skutečnosti slovo „realismus“ označuje umění, které plní ideologickou funkci, kterou mu totalitní režim přidělil. Požadavek „životní pravdivosti“ v Poppově kritice Trösterovy scénografie neznamena nic jiného, než aby scénograf vykládal umělecké dílo tendenčně. Kritik totiž neodmítá metaforickou, a tedy stylizovanou scénu s temnou atmosférou proto, že ji pokládá za umělecky nekvalitní, ale kvůli jejímu pesimistickému působení na diváka, které podle něj podřívá jeho budovatelský optimismus, a také proto, že není prvoplánově srozumitelná. Scéna tak odporuje ideologické funkci inscenace, která má velebit Stalina a podněcovat ideologické nadšení diváků.²²⁴

Rozhodujícím kritériem kritiky tedy není stylová čistota, ale nakolik jevištní prostředky – třeba stylově různorodé – docilují kýžené funkce divadla. Proto je stylové vymezení „realismu“ vágní a kritikům ve výjimečných případech nevadí ani stylizované prvky. František Vrba například nevyčítá inscenaci „Doznání plukovníka Foster“ (Roger Vailland, Městské komorní divadlo v Praze, režie Ota Ornest, 1952) užití filmu a efektů jevištní techniky, které by jindy platily za „formalistické“, a tedy zakázané, ale naopak režiséra povzbuzuje k jejich hojnějšímu užívání, aby zakryl slabiny hry²²⁵.

Vrba je jedním z mála autorů, kteří výslovně pojmenovávají své chápání pojmů socialistického realismu: *„Ize vyvodit obecnější závěry o divadelním a vůbec uměleckém realismu a formalismu. Rozhodujícím dělítkem mezi oběma pojmy není, zda divadlo používá či nepoužívá černých horizontů, tylových opon, intonace nebo toho či onoho uspořádání nábytku (...) Rozhodující je, zda je divák beze zbytku strhován pravdou života, typisovanou uměleckými obrazy na jevišti, či zda má čas na úvahy – byť i obdivné*

²²⁴ Za prohřešek proti „životní pravdivosti“ považuje jiný kritik, Josef Balvín, podezírání kladných postav z nečestných úmyslů, i kdyby to měly být postavy detektivky. „Životní pravdivost“ tedy ztotožňuje s dichotomickým vnímání skutečnosti (dělení lidí na absolutně kladné a záporné), typickým pro ideologické myšlení. Dodržet „životní pravdivost“ tedy znamená následovat totalitní ideologii. BALVÍN, J. Na nové, vděčné půdě: detektivní komedie o SNB „Kapitán přišel včas“ P. Páska. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 412.

²²⁵ VRBA, F. Čtyři bojovníci za mír: k uvedení her Nazima Hikmeta, Johannese Bechera, Rogera Vaillanda a Herba Tanka na českých jevištích v roce 1952. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 52.

– *jak je věc divadelně udělána.*²²⁶ Vrbova charakteristika zní vytržena z kontextu nadčasově a velmi liberálně. Ze souvislostí však vyplývá, že kritik pouze usiluje o zdokonalení socialistického realismu, nikoliv o jeho popření. Jeho slova tak především potvrzují paradoxní stylovou nedogmaticnost „realismu“, jehož jediným úkolem bylo stvořit propagandisticky funkční divadelní inscenace, bez ohledu na použité prostředky.

Jevištní podoba „realismu“ však byla stylově víceméně ustálená. Z dnešního pohledu bychom ji nejspíš nazvali krajním naturalismem, protože kritici „realismus“ často ztotožňovali s až absurdní **popisností**. Například Jarmile Brožovské na inscenaci Smetanovy opery „Dalibor“ v brněnském Státním divadle (dirigent František Jílek, režie Oskar Linhart, 1953) vadí, že je na scéně velké okno, zatímco skutečná Daliborka na Pražském hradě má okna malá: *„i zde bychom vytkli veliké a prostranné okno žaláře. Vždyť (...) ještě dnes se můžeme přesvědčit, jak malá okénka má Daliborka. Myslíme, že nějaký symbolismus – okno představuje vnější svět, po němž Dalibor touží – není tady na místě, dnešní divák přemýšlí docela reálně.“*²²⁷ Brožovská navíc jako by pokládala postavy dramatu za skutečné lidi. O postavě Milady v „Daliborovi“ píše: *„Hrdinka byla velmi rozrušená a je pochopitelné, že v té chvíli nevěděla, má-li čekat či netrpělivě běžet za Benešem.“*²²⁸ V jiné kritice se vciňuje do mýtické Klytaimnistry: *„Gluckova Klytaimnistra zosobňuje všechnu vášnivou výbušnost a dravou mateřskou lásku této ženy.“*²²⁹

Absurdně dnes působí i měřítka A. M. Brousila, který na inscenaci hry Milana Jariše „Boleslav I.“ v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého (režie Karel Palouš, 1952) obdivuje snahu inscenátorů o „uměleckou pravdivost“, která se mj. projevila tím, že *„přiléhavá obuv bez podpatků vyvolává tu mocný pocit i dojem bosé chůze“*²³⁰. Naopak kritikovi vadí, jak scénograf Jan Sládek znázorňuje přírodu: *„Konečně stromy: stromy nejsou v této inscenaci pravdivé. Jsou umělé, kulisovité, neživé.“*²³¹, pravděpodobně by na scéně ocenil skutečné stromy.

²²⁶ Tamtéž, s. 50.

²²⁷ BROŽOVSKÁ, J. Brněnské nastudování „Dalibora“. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 499, 500.

²²⁸ Tamtéž, s. 499.

²²⁹ BROŽOVSKÁ, J. Opomíjený mistr světové operní klasiky. *Divadlo*, srpen - září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 794.

²³⁰ BROUSIL, A. M. Jarišův Boleslav I.. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 397.

²³¹ Tamtéž, s. 398.

Kopírování reality požadovali kritici zejména po hercích zpodobňujících reálné postavy komunistických vůdců²³². Frank Tetauer například chválí představitele V. I. Lenina Karla Richtera ve hře I. Popova o Leninově mládí „Rodina“ (Městské divadlo pro mládež, režie Stanislav Vyskočil, 1952) za imitaci Leninova fyzického projevu: „*Mladého Lenina hraje neobyčejně šťastně a věrně v pohybu i v gestech, zvláště pak v přemýšlivém zposlouchání se do replik spoluhráčů a za napjaté pozornosti zvednuté hlavy*“²³³ O. Popp oceňuje na Stalinovi Vladimíra Šmerala totéž: „*Jen se objeví na jevišti a potom zvláště při některých skloněních hlavy přímo ožívá před divákem Stalinova dobrá, jasná, moudrá tvář.*“²³⁴ V krajních případech u tohoto vnějšího kopírování herec ustrnul, ale ani to nebylo žádoucí, protože kritici požadovali i ztělesnění „duševních kvalit“ vůdců. Sovětští hosté Divadelní žatvy 1952 B. Babočkin a P. Markov hodnotí inscenaci Gorbatovovy hry „Mládí otců“ (Městské divadlo pro mládež v Brně, režie Miroslav Zejda, 1952): „*Herec, který hrál roli Lenina, se staral jen o to, aby dosáhl vnější podoby, ale vytvořit postavu Lenina-tribuna nedovedl. Nedostávalo se mu ani temperamentu, ani hlasu ani dostatečného bohatství intonací.*“²³⁵

V ročníku 1953 ojediněle najdeme i náznaky mírnějšího chápání „realismu“ ve vztahu k popisnosti. Vladimír Bor a Zbyněk Vostřák ve svém hodnocení opery na Divadelní žatvě 1953 chápou „realismus“ v tomto žánru ne jako kopírování reality, ale vzbuzování dojmu skutečnosti. Na příkladu pěvce, který si při zpěvu brousí sekyrku a odvádí tak divákovu pozornost od zpěvu, dokazují, že herec nemá na scéně jednat jako ve skutečnosti: „*režisér dosáhl pravého opaku. Chtěje se životu přiblížit, odchýlil se od něho. Ano, při zživotňování opery je stále nutno mít na paměti zvláštnost hudebně dramatického žánru i vůbec vyšší, uměleckou pravdivost realismu.*“²³⁶

Méně dogmatické chápání „realismu“ snad prozrazuje i hodnocení O. Poppa, který oceňuje, že mladý herec Kutil hrající starší postavu v Kornejčukově hře „Chirurg

²³² Pro vystižení projevu dané postavy museli herci na příklad nastudovat politikovy fotografie atp., viz HYVNAR, J. Stanislavského ‚systém‘ jako zbraň a škola. *Disk*, 2003, roč. 2, č. 5, s. 47.

²³³ TETAUER, F. Divadlo mladého pokolení: několik poznámek k problematice divadla pro mládež. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 57.

²³⁴ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 34.

²³⁵ BABOČKIN, B., MARKOV, P. Divadelní žatva v Praze. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 382.

²³⁶ BOR, V., VOSTŘÁK, Z. Opera v letošní Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen- červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 586.

Platon Krečet“ (Krajské oblastní divadlo České Budějovice, 1952, režie V. Vasiljev) se nesnaží vyšší věk předstírat vnějšími prostředky: „*Herec nepokládal za důležité starat se především o vyjádření fyzického stáří, ale především výrazně podtrhl neuhasitelné vnitřní mládí tohoto staříka*“²³⁷.

Tyto náznaky stylově (ne ideologicky) liberálnějšího chápání „realismu“ jsou ovšem velmi nenápadné, významem okrajové a nejsou příznakem odmítnutí socialistického realismu. Spíš za nimi stojí zdravý rozum kritiků, který doktrínu bezděky nabourával, aniž by si to jeho nositelé uvědomovali.

Většinově prosazovaná popisnost měla přispět k „přesvědčivosti“ divadelní inscenace, kterou kritici také spojovali s požadavkem „realismu“. Tato „přesvědčivost“ měla navodit u diváka dojem, že se na scéně odehrává výsek ze života, dění na scéně mělo působit „jako by to bylo poprvé“. (V druhém plánu měla „přesvědčivost“ jistě i význam persvazivní a agitační – měla „přesvědčit“ diváka o „ideji“ inscenace.) V zásadě tedy kritici požadovali od divadla **iluzivnost**. Je to logické, protože inscenace mohla nejlépe plnit svou funkci – agitovat, když divák podlehl iluzi o tom, že sleduje „skutečný“ život. Pak se snadno mohl ztotožnit s kladným hrdinou a převzít jeho modely chování. Tak si aspoň divadelní ideologové komunikaci mezi jevištěm a hledištěm představovali. Proto patřila „přesvědčivost“ k zásadním kritériím kritiků a vztahovala se především na herectví. „Přesvědčivost“ byla synonymem kvality hereckého výkonu: „*Po herecké stránce podala znamenitý výkon E. Koliandrová v Opavě. Také Tarasova žena Eufrosina byla vytvořena Mil. Markovou v Olomouci a B. Ministrovou v Opavě velmi výrazně a přesvědčivě.*“²³⁸. Takto hodnotí M. Barvík herectví v regionálních inscenacích opery „Rodina Tarasova“, aniž by herecké výkony zmíněných zpěvaček jakkoliv jinak charakterizoval.

Herecká „přesvědčivost“ měla být zajištěna aplikací Stanislavského metody (chápané stále zjednodušeně, ač se kritici snažili prosadit její otevřenější chápání²³⁹), která vedla herce k prožívání. Za nežádoucí proto kritici považovali „představování“,

²³⁷ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 598.

²³⁸ BARVÍK, M. „Rodina Tarasova“ – nový velký příklad naší opeře. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 21.

²³⁹ O. Popp na příklad odsuzuje „*samoučelné vyzvedávání*“ „*metody fyzického jednání a jednotlivé zkouškové postupy jako jakési samoučelné černé magie zaručených receptů*“ a věří, že je „*před námi epocha opravdového poznání a praktického využití Stanislavského odkazu.*“ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 615.

jímž pojmenovávali jiné styly herectví. S. Machonin například kritizuje kolínského herce v Tylově „Lesní panně“ (Městské oblastní divadlo Kolín, režie Míla Mellanová j. h., 1953) za to, že „přes viditelné úsilí o jevištní pravdu, o skutečné prožívání na jevišti, se někteří (...) ještě neuvarovali prvků divadla představování.“²⁴⁰

Kýženou iluzivnost pochopitelně narušovala jakákoliv **stylizace**, která navíc vyžadovala od diváků jemnější vnímání a větší aktivitu než polopatická iluzivnost „realismu“. Kritici proto stylizaci odsuzovali coby „**formalismus**“, ať už se jednalo o „*nadnesenou recitaci*“²⁴¹ v inscenaci E. F. Buriana (Johannes Becher: „Zimní bitva“, Armádní umělecké divadlo v Praze, 1952) nebo architektonickou ozdobu ve scénografii Smetanova „Dalibora“: „*A jdeme-li dnes důsledně za realistickým prováděním zvláště děl Smetanových, pak ještě malou poznámku: proč musí být v tomto prvním obraze okraj scény nahoře ovrouben jakousi architektonickou ozdobou? Není to snad podstatná chyba, ale zavání to starým symbolismem, jakýmsi „uvedením do atmosféry díla – a to Smetana nepotřebuje, to jeho hudba vykoná lépe.*“²⁴² (Státní divadlo v Brně, dirigent František Jílek, režie Oskar Linhart, 1953). Ještě víc než prvky symbolismu vadila grotesknost, která už svou podstatou – zveličováním záporů skutečnosti – narušovala idyličnost socialistického realismu. „*Veselohernost' a satiričnost' může sklznit' ku groteske a samoučelnej komike, zakrývajúcej skutočný obsah diela*“²⁴³, groteska tedy ohrožuje propagandistickou funkci díla, podobně jako samoučelná zábava nebo fraškovitost, které kritici také odmítali.

Mírnější pojetí formalismu zastával F. Vrba: „*Formalismem ovšem nemyslíme jakkoli výrazné použití kteréhokoli prostředku, verše, hudby či světla – pokud zdůrazňují životní pravdu.*“²⁴⁴ Neztotožňuje tedy „formalismus“ se stylizací, ale pouze s absencí ideologického výkladu (pojmenovávanou často jako „nedostatek životní pravdy“). Jak jsme už konstatovali při interpretaci jeho názoru na „realismus“, Vrba chápe pojmy liberálněji, ale v důsledku stejně konformně, jako ostatní kritici.

²⁴⁰ MACHONIN, S. „Lesní panna“ v Kolíně. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 295.

²⁴¹ VRBA, F. Čtyři bojovníci za mír: k uvedení her Nazima Hikmeta, Johanne Bechera, Rogera Vaillanda a Herba Tanka na českých jevištích v roce 1952. *DDivadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 49.

²⁴² BROŽOVSKÁ, J. Brněnské nastudování „Dalibora“. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 498, 499.

²⁴³ GALANDA, I. Caragialov „Stratený list“ na bratislavské Novej scéně ND. *Divadlo*, prosinec 1953, roč. 4, č. 12, s. 1117.

²⁴⁴ VRBA, F. Čtyři bojovníci za mír: k uvedení her Nazima Hikmeta, Johanne Bechera, Rogera Vaillanda a Herba Tanka na českých jevištích v roce 1952. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 49.

Přestože kritici de facto požadovali pod pojmem „realismus“ naturalismus, užívali tohoto označení pouze v hanlivých souvislostech. Slovem „**naturalismus**“ ve skutečnosti rozuměli ideové nedostatky inscenace (resp. každého uměleckého díla). „Naturalismus“, stejně jako méně frekventovaný „**kosmopolitismus**“, označovaly názory, poetiky či jevištní prostředky, které se neslučovaly s vládnoucí totalitní komunistickou ideologií a socialistickým realismem. V tomto významu, nijak nekonkretizovaném, zmiňuje oba pojmy M. Barvík: „*I u nás vlivy formalismu a kosmopolitismu způsobily hodně škod jak v názoru na operu vůbec, tak i ve způsobu jejího vytváření (od tvůrčího procesu skladatelského až po inscenaci a hudební nastudování)*.“²⁴⁵

„Naturalismem“ kritici nazývali například neobratné vyjadřování kladné postavy. O. Popp oceňuje na překladu hry „Ljubov Jarová“, že postavu Švandi „*zbavil rysů vulgárního žargonu a nebezpečí naturalistického zdůraznění neobratné vyjadřovací schopnosti*“²⁴⁶. Slovo „naturalismus“ tedy slouží jako „nálepka“ pro jev, který narušuje černobílé chápání kladných postav jako dokonalých a záporných jako absolutně špatných. Jakýkoliv ne přímo záporný, ale i jen lidský rys by totiž kladný charakter znevažoval. „Naturalismus“ tak označuje jev, který odporuje dichotomickému myšlení socialistického realismu a totalitní ideologie vůbec²⁴⁷. Ze stejných důvodů Popp kritizuje jihlavskou inscenaci hry J. Klímy „Štěstí nepadá s nebe“, v níž „*jasné a ušlechtilé dělnické postavy*“ utrpěly výkony herců, kteří „*nepečovali vždy o pěkný jazyk bez vulgarismů, naturalismů a hlasových manýr*“²⁴⁸. Herci patrně chtěli postavy přiblížit realitě, ale jejich snahu o skutečný, ne jen deklarovaný realismus, kritik odsuzuje, protože opět narušuje černobílé vidění reality, zpochybňuje ideál dělníka-„budovatele světlých zítřků“.

Socialistiko-realistický model divadelní inscenace byl podle kritiků ohrožován i **pesimismem**. Narušoval totiž idylické pojetí skutečnosti, které občanům předkládala totalitní ideologie. Snažila se vytvořit dojem, že život v socialismu splývá s žitím v ráji,

²⁴⁵ BARVÍK, M. „Rodina Tarasova“ – nový velký příklad naší opeře. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 15.

²⁴⁶ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 26.

²⁴⁷ Popp si v kritice příznačně protirečí, když dodává, že tuto nedokonalost (kterou nejprve označuje za nežádoucí „naturalismus“) tvůrci neměli opominout a dává jim za vzor sovětskou inscenaci, jež se jí nevyhnula.

²⁴⁸ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 593.

který se ještě zdokonalí, jakmile společnost dosáhne stádia komunismu²⁴⁹. Pokoušela se tak vytvářet v lidech optimistická očekávání budoucnosti, a proto nepřipouštěla méně nadšené hodnocení minulosti, současnosti či budoucnosti, které by ji zpochybňovalo.

Proto se O. Popp negativně zmiňuje o inscenaci Ivanovova „Obrněného vlaku“ v režii Jiřího Frejky (Divadlo československé armády, Praha, 1950²⁵⁰). Podle něj „vzněla ideově nejasně a pesimisticky“²⁵¹. Totéž kritizoval i na inscenaci jiné sovětské hry, „Vpádu“ Leonida Leonova (Divadlo pracujících Gottwaldov, 1952, režie J. Svoboda). Tvůrci se totiž podle jeho názoru soustředili na „vystižení žánru hry, zvláštěního Leonovova hluboce psychologického realismu, tedy k formální otázce“, a přitom „nevyslovili podle našeho názoru správně základní optimistický duch díla.“ Atmosféru inscenace hodnotí jako „těžkou“, „tragickou“, „chmurnou, až mystickou“ a viní ji z toho, že „ustoupily do pozadí rysy zdraví, lidského jasu a sovětského vlastenectví. Proto se také nedostatečně vylouplo jádro hry, boj komunistů, sovětských lidí“²⁵².

Popp tedy na jedné straně oceňuje na inscenaci vystižení žánru, ale zároveň jí vyčítá, že tím docílila slabšího ideologického účinku. Jako by si neuvědomoval, že propagandistická intenzita inscenace je zakódovaná už ve hře. Kritikova měřítko si tedy odporovala a byla nesplnitelná (stejně jako podstata socialistického realismu – viz kapitolu o něm), protože inscenátoři nemohli vystihnout předlohu a přitom pozměnit razanci jejího ideologického vyznění.²⁵³ Popp však jasně pojmenovává důsledky, které pesimistický názor inscenace způsobil: upozadil „ideovost“, tedy propagandistický potenciál inscenace.

Kritici tíhli ke spojování pesimismu se zpátečnictvím a „reakcí“, tedy s pohybem v čase směrem zpět, zatímco socialistický realismus a celá vládnoucí ideologie se ztotožňovaly s pohybem vpřed²⁵⁴ a adorovaly „novátorství“, „průkopnictví“ a „pokrokovost“.

²⁴⁹ MACURA, V. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992.

²⁵⁰ ŠORMOVÁ, E. *Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948 – 1956)*. In: JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 44.

²⁵¹ POPP, O. O hrdínech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 25.

²⁵² POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 601.

²⁵³ „Schizofrenním požadavkům kritiky nemohly Leonovovy hry vyhovět.“ ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 15.

²⁵⁴ MACURA, V. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992.

Podle kritika Zdenka Nováčka spočívá hudební novátorství (opery J. Mejtuse „Mladá garda“) „v syntéze toho najzdravšieho a stále živého z historického vývinu – hudobných kvádrov a nových hudobných kamienkov, zákonite vyvolaných novým obsahom“. Nováček tedy nechápe novátorství v původním smyslu slova jako prosazování nových jevů (toto pojetí vysloveně odmítá, Mejtus podle něj dokazuje, že novátorství neznamená „nadvládu hudobných novostí, doposiaľ nevyskúšaných!“²⁵⁵), ale chápe novátorství jako sloučení inspirativní části historického dědictví, které tvoří stěžejní část, s novými formami nesoucími ideologický obsah. Ve skutečnosti tedy pojmem „novátorství“ kritika nehodnotí, nakoľik se konkrétní umělecké dílo vymyká dosavadnímu uměleckému vývoji, ale zda splňuje požadavky socialistického realismu, tj. uzpůsobuje si dosavadní formy k šíření nového – ideologického – obsahu.

Totéž platí pro měřítka „průkopnictví“ a „pokrokovost“. Všechna tato slova jsou pro kritiky synonymy kladného hodnocení díla, jak dokládá například soud M. Barvíka o brněnské inscenaci Kabalevského opery „Rodina Tarasova“ (Státní divadlo Brno, dirigent F. Jílek, režie M. Wasserbauer, 1952): „Brněnská opera má ovšem technické předpoklady, aby vykazovala dobrou uměleckou práci. Má výborný orchestr, řadu vynikajících zpěváků, průkopnického režiséra, důsledného dirigenta atd.“ Inscenaci celkově považuje za trvalý příspěvek „pokrokového boje naší opery za realistickou reprodukci“²⁵⁶.

Kladné měřítko představovala také „monumentálnost“. Kritici ji používali v přeneseném slova smyslu, v jejich pojetí znamenala spíš „významnost“ či „skvělost“, chápanou zpravidla také ideologicky. M. Barvík hodnotí jako „monumentální“ Kabalevského operu „Rodina Tarasova“ i „sovětského člověka“²⁵⁷ a právě vystižení této vlastnosti pokládá za kvalitu díla. Podle Petera Karvaše je součástí hry Maxima Gorkého „Nepriatelía“ „monumentalizovaná pravda o potlačenej, no nikdy nie porazenej revolúcii“²⁵⁸ a podle O. Poppa je hra K. Treněva „Ljubov Jarová“ mistrovským dílem, protože „dává s ohromnou přesvědčivostí z monumentální fresky obrazu jihoruského

²⁵⁵ NOVÁČEK, Z. Mladá garda v košickom Národnom divadle. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 290.

²⁵⁶ BARVÍK, M. „Rodina Tarasova“ – nový velký příklad naší opeře. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 22.

²⁵⁷ Tamtéž: „Brněnským umělcům se podařilo vyjádřit skvělým hudebním nastudováním i jinými prostředky monumentalitu tohoto sovětského díla, monumentalitu sovětského člověka.“

²⁵⁸ KARVAŠ, P. „Nepriatelía“ v bratislavskom ND. *Divadlo*, únor 1953, roč. 4, č. 2, s. 173.

městečka, které v boji proti interventům přejde z rukou sovětské vlády do nepřátelských a zase zpět, vyrůst hrdinským osudem učitelky Ljubov Jarové a námořníka Švandi.“²⁵⁹ Přívlastek „monumentalizovaný“ tedy ze všeho nejvíc vyvolává dojem libivého dobového klišé.

Jak už jsme se zmínili, důležitým kritériem hodnocení byla „**návaznost na tradici**“. Také toto měřítko však v sobě skrývalo jiný než standardní význam. „Tradici“ totiž nerozumělo všechno dosavadní umění, ale pouze jeho „pokrokovou“ část, tedy díla, která prošla prověrkou komunistických ideologů umění (A. A. Ždanova, Zdeňka Nejedlého a dalších).

Pod heslem „návaznost na tradici“ kritici požadovali, aby umělci přejímali od svých „pokrokových“ předchůdců dosavadní umělecké výtvarné výdobytky a neopakovali jejich chyby. Evžen Turnovský například prosazuje, „*aby i v divadelní práci se vytvořila kontinuita, aby se stavělo na výsledcích už jednou dosažených a aby se nazačínalo stále znovu od začátku.*“²⁶⁰ Proto O. Popp kritizuje režiséra J. Pospíšila za to, že se ve své inscenaci „Maryši“ v Opavě neřídil interpretací Jindřicha Honzla uvedenou už dříve v Národním divadle²⁶¹. Historik J. Černý sarkasticky poznamenává: „*Běda nerozvíjí-li jedna inscenace pozitiva inscenace předcházející: proč má například Palouš ve Strakonickém dudákovi tak slabé scény víl, když přece Pistorius v loňské plzeňské inscenaci už pohádkové scény tak parádně vyřešil!*“²⁶² Měřítko kritiků tedy odráží jejich ryze účelové chápání umění jako produktu, jehož ideální podoba i kvalita jsou jednou provždy dané a je třeba je pouze udržovat. Kritici tak upírají umění právo na autonomní vývoj, nezávislý na aktuálních politických potřebách totalitního režimu.

V kontextu společenského vývoje vnímají kritici „návaznost na tradici“ jako součást cesty vedoucí ze zaostalé minulosti přes pokrokový dnešek až do „komunistického“, tj. rajského zítřku. Podle výraziva kritiků se divadlo nachází uprostřed „boje“ a zároveň na „cestě“ k ideálu (více viz kapitolu o jazyce). Proto například Jiří Hájek chápe inscenaci Tylových „Kutnohorských havířů“ v pražském Národním divadle (1953, režie Jaroslav Průcha) jako „*další mezník na cestě našeho*

²⁵⁹ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 25.

²⁶⁰ TURNOVSKÝ, E. Triptych hrdosti a síly. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 274.

²⁶¹ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 611.

²⁶² ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 16.

divadla za realistickým hereckým mistrovstvím, za hloubkou a pravdivostí člověka na současném jevišti.²⁶³ a podařené inscenace kritici chválí souslovím „krok vpřed“.

Návaznost na tradici měla také vzbuzovat dojem kulturní kontinuity s předúnorovou érou - měla vzbudit pocit, že převrat v roce 1948 byl logickým vyústěním dosavadního historického vývoje. Takto se totalitní režim komunistického typu snažil zapůsobit na vlastenecké cítění občanů a vzbudit zdání své legitimacy²⁶⁴. „Socialistické vlastenectví“ měl přiživovat i „národní charakter“ uměleckých děl. Význam tohoto sousloví však nebyl jasný. Podle M. Barvíka pochází „národní charakter“ Kabalevského opery „Rodina Tarasova“ „z hluboké znalosti ruského klasického operního dědictví a z vnitřní touhy mluvit pravdivě hudbou jménem ruského lidu“²⁶⁵, tedy ztotožňuje ho s návazností na tradici a dodává bezobsažné klisé – skladatel stěží mohl vyjadřovat touhy někoho jiného než sebe. O. Popp chápe pod „národním charakterem“ nejspíš národní folklor: „Divadlo čs. armády mělo těžký úkol vystihnout atmosféru vzdálené kavkazské země předrevoluční epochy. Právě tak těžký úkol pro českého diváka je posoudit, jak se režii podařilo zachytit národní charakter díla. Jisto je, že z představení dýchá (...) zvláštní cizokrajné kouzlo, osobitá básnická nota azerbajdžanské hry.“²⁶⁶ (jednalo se o inscenaci hry o Stalinovi „Východ slunce“ S. Vurguna). „Národní charakter“ tedy podobně jako „monumentálnost“ a v menší míře všechna ostatní implicitně ideologická měřítká přestavoval efektně znějící slovo, jehož původní význam byl vytlačen a nahrazen novým, který byl však natolik neurčitý, že vlastně neexistoval.²⁶⁷

Povšechně chápali kritici i další základní pojem socialistického realismu: „lidovost“. Snažili se skrýt jeho vyprázdňenost nadužíváním – stejně vágního – slova „lid“. Podle Z. Nováčka spočívá „lidovost“ hudby v operě ve schopnosti vyjádřit „každú dějovú situáciu tak, ako ju v základe hudobne cíti ľud. Stáva sa teda umeleckým tlmočníkom hudobného cítenia ľudu, tlmočníkom, ktorý tieto podnety svojou umeleckou

²⁶³ HÁJEK, J. Na cestě za divadlem vskutku národním a lidovým: k inscenaci „Kutnohorských havířů“ na Národním divadle. *Divadlo*, listopad 1953, roč. 4, č. 11, s. 1070.

²⁶⁴ O budování zdání kulturní kontinuity: KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945 - 1956*. Praha: Torst, 1998.

²⁶⁵ BARVÍK, M. „Rodina Tarasova“ – nový velký příklad naší operě. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 19.

²⁶⁶ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 32.

²⁶⁷ Je však také možné, že pojem „národních charakter“ byl bezobsažný už od svého vzniku, protože je příliš obecný.

silou znásobuje. Mejtusovi nie je ľudovost zámerným primitivizmom, ale jasným pohľadom do hudobných predstáv ľudu.²⁶⁸ Kritik se tak uchyluje k nicneříkající floskuli. Jediným faktem, vyplývajícím z jeho rozvité charakteristiky, je, že neztotožňuje „lidovost“ s primitivismem. F. Černý ve své kritice navrátil se Čapkovy „Matky“ (Armádní umělecké divadlo Praha, režie František Štěpánek, 1952) oceňuje, že režisér „objevně posunul společenskou rovinu hry o něco níže, a tím představení dodal jakéhosi lidovějšího, prostšího charakteru“²⁶⁹. „Lidovost“ tedy chápe jako synonymum prostoty. Většina kritiků však význam tohoto pojmu vůbec neupřesňuje a používá adjektivum „lidový“ ve významu „kvalitní“.

Pojmem „lid“ rozuměla ideologie vládnoucího režimu osoby, které měly kladný vztah ke komunistické straně, a používala tohoto slova, když nebylo taktické užít přesnější název „strana“²⁷⁰. Je proto zřejmé, že měřítko „lidovost“ hodnotí - stejně jako ostatní ideologická měřítka - především poplatnost divadelní inscenace ideologii.

Na stejném principu byla založena i „typičnost“, která měla socialisticko-realistickému divadlu zajišťovat srozumitelnost a pochopení diváků. Herci měli v postavách zachycovat příznačné rysy jednotlivých společenských tříd, tedy soustředit se nikoliv na individuální, ale třídní charakteristiky lidí: „Johaníkova milostného soka Valentu zobrazil Svatopluk Šíp. Dokázal ho dobře charakterizovat a zařadit třídně. Šípův Valenta je typický synáček z lepší rodiny.“²⁷¹ Největší pochvalu pro herce představuje tvrzení kritika, že vytvořil „typ“: „Jeho Oleg je člověk nesmrtelných činův - bystrý a krásný typ.“²⁷² V roce 1953 jsou si však kritici vědomi, že v praxi bývá „typičnost“ často zaměňována za přešršel ilustrativních detailů. Proto volají po „přesnosti a pravdivosti typického detailu“, který je „podmínkou pravdivé konkretisace obecného ve zvláštním.“²⁷³

F. Vrba poměrně liberálně nestaví typičnost do protikladu nadsázky, a tedy stylizace: „Nadsázka - a je právem umělce volit si způsob této nadsázky - nevylučuje

²⁶⁸ NOVÁČEK, Z. Mladá garda v košickom Národnom divadle. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 290.

²⁶⁹ ČERNÝ, F. Matka znovu zvedla zbraň. *Divadlo*, říjen 1953, roč. 4, č. 10, s. 969.

²⁷⁰ FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998, s. 44.

²⁷¹ BUNDÁLEK, K. „Chroust se probudil k životu. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 504.

²⁷² NOVÁČEK, Z. Mladá garda v košickom Národnom divadle. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 290 - 292.

²⁷³ HÁJEK, J. Na cestě za divadlem vskutku národním a lidovým: k inscenaci „Kutnohorských havířů“ na Národním divadle. *Divadlo*, listopad 1953, roč. 4, č. 11, s. 1070.

typičnost, nýbrž ji plněji odkrývá a zdůrazňuje. “ Za opak typizace považuje pouze efektní výmysl. Nevadí mu, že se divadelními prostředky dosahuje reality „výraznější, ba pravdivější než sám život, protože pravdu života správně typisuje, koncentruje“ ²⁷⁴. Typičnost i „realismus“ tedy definuje nadčasově, ale jak už jsme zmínili, tímto otevřenějším chápáním pojmů socialistického realismu neusiluje o odhalení neuskutečnitelnosti a pomýlenosti tohoto směru, ale snaží se ho zdokonalit. Alespoň to vyplývá z jeho textu; o jeho skutečném názoru se pochopitelně můžeme jen dohadovat.

²⁷⁴ VRBA, F. Čtyři bojovníci za mír: k uvedení her Nazima Hikmeta, Johannese Bechera, Rogera Vaillanda a Herba Tanka na českých jevištích v roce 1952. *DDivadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 49.

II. 6 Vztah k mimouměleckému kontextu inscenací

Protože kritici pokládali divadlo – v souladu s ideologií totalitního režimu komunistického typu – za významný společenský činitel, pochopitelně ho chápali ve společenských souvislostech, zejména politických. Při posuzování divadla zohledňovali i další mimoumělecké skutečnosti.

1) Politika

Odkazy na režimní autority

Časopis *Divadlo* výslovně podporoval svého zřizovatele – totalitní režim – i v kritikách. Kromě celkového hodnotového „pozadí“ a měřítek vztahovaných na divadlo se tato podpora explicitně projevovala tím, že se kritici zaštiťovali autoritami domácího i sovětského režimu a posilovali tak nejen ideologickou přesvědčivost svých textů, ale také jejich postavení.

Mezi nejčastěji citované či parafrázované osobnosti patří J. V. Stalin a K. Gottwald (zejména poté, co zemřeli), jejichž jména nezdědka vyzdvihuje přívlastek „velký“. Dále teoretikové umění a ideologové, zejména Z. Nejedlý, K. S. Stanislavskij a A. A. Ždanov nebo G. V. Plechanov, autor „Příspěvků k dějinám materialismu“. Citované projevy autorit bývají chápány jako „památné“ (například Ždanovovo „*památné vystoupení*“²⁷⁵ v únoru 1948).

Téměř v každé své operní kritice obsáhle cituje Zdeňka Nejedlého J. Brožovská, protože považuje jeho stati mj. za „krásné“. V kritice na Smetanova „Dalibora“ se Nejedlým osobně i jeho názory zabývá na půldruhé stránce.²⁷⁶ F. Vrba věnuje Stalinovu citátu o užitečnosti komunistických organizací v kapitalistických zemích celou čtvrtinu strany své kritiky na hry západních prokomunistických autorů. Na hereckém výkonu Václava Vydry potvrzuje správnost Stanislavského teorie herectví, resp. jejího aktuálního ideologického výkladu: „*jako plukovník Foster velmi dobře dokázal správnost*

²⁷⁵ BARVÍK, M. „Rodina Tarasova“ – nový velký příklad naší opery. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 15.

²⁷⁶ BROŽOVSKÁ, J. Brněnské nastudování „Dalibora“. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 495 - 501.

Stanislavského rady hrát negativní postavy tak, aby v ní herec hledal její lepší stránky.“

277

V souvislosti s návratem satiry odkazují kritici poměrně často na projev G. M. Malenkova na 19. sjezdu VKS/b (přejmenované na KSSS) v říjnu 1952, který prosazoval satiru jako užitečný nástroj režimu proti vnitřnímu i vnějšímu nepříteli a zdůrazňoval, že „*Vědomé nadsazení a přiostržení uměleckého obrazu nevylučuje typičnost.*“²⁷⁸ Malenkovovým projevem se zaštiťuje na příklad J. Martinec, když kritizuje historicky věrné pojetí jedné z postav inscenace hry L. Kompanějce a L. Kronfelda „Lipsko 1933“ (Krajské oblastní divadlo Olomouc, režie J. Lébl, 1953), které podle něj příliš zplošťuje záporného hrdinu, a tím oslabuje ideologické vyznění inscenace – „*Tady bylo třeba uplatňovat slova Malenkova na XIX. sjezdu KSSS; tady bylo třeba „nadsazovat a zostrít“, aby byla „co nejúplněji vyjádřena podstata dané sociální síly.*““²⁷⁹

Autority jsou tedy brány jako nezpochybnitelné, kritici s nimi nepolemizují, protože jejich tvrzení automaticky považují za pravdivá. Otázkou je, nakolik byla tato nekritická úcta kritiků upřímná. Stěží ale tito píšící funkcionáři chtěli prostřednictvím citátů prosadit méně konformní myšlení, jak se dělo později. Jejich kritické texty jsou totiž názorově stejnorodé.

Reflexe aktuálního politického dění

Divadelní kritiky běžně odkazovaly na soudobé politické události, zejména pokud autoři chtěli zdůraznit aktuálnost společenského poselství inscenace. Nejčastěji poukazovali na proces s R. Slánským a jeho spolupracovníky. Jejich politické stanovisko se pochopitelně nelišilo od oficiálního. „*Rafinovaným vykreslením postavy Jarového dostalo představení, hrané právě ve dnech procesu s protistátním spikleneckým centrem, hlubokého smyslu, scény s Jarovým budily vzpomínkou na tyto zrádce spravedlivý hněv*“

²⁷⁷ VRBA, F. Čtyři bojovníci za mír: k uvedení her Nazima Hikmeta, Johannese Bechera, Rogera Vaillanda a Herba Tanka na českých jevištích v roce 1952. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 44 a 52.

²⁷⁸ JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 184.

²⁷⁹ MARTINEC, J. Kladný hrdina. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 507.

*obecenstva nad hanebností podle zrady.*²⁸⁰, komentuje výkon Vítězslava Vejražky v inscenaci Treněvovy hry „Ljubov Jarová“ v pražském Národním divadle O. Popp.

Někdy se politická horlivost kritikovi vymstila, protože svou neobratností omylem ponoukal čtenáře k opačnému čtení situace. J. Martinec na inscenaci zmíněné sovětské hry „Lipsko 1933“ oceňuje dramaturgii, protože „*dokázala zařazením této hry značnou politickou prozíravost*“, jelikož inscenace rezonuje s procesem „*s protistátním spikleneckým centrem, vedeným R. Slánským*“. „*Ještě máme v čerstvé paměti chvastounství zrádců lidu, když před olomoucké obecenstvo předstupuje světlá postava Jiřího Dimitrova, který z lavice obžalovaných vznesl žalobu proti nacistické justici a samému fašismu a vybojoval svým neohroženým postojem veliké vítězství.*“²⁸¹ Kritik chtěl zřejmě ztotožnit Slánského s fašistickou justicí, ale ve skutečnosti upozornil spíš na opačnou paralelu: Slánský byl odsouzen komunistickým tribunálem, takže stál na místě obžalovaného - hrdiny Dimitrova. Martinec tedy – s největší pravděpodobností - nevědomky nabízí pohled na Slánského jako na oběť zločinného soudu. Nezáměrnost této interpretace však dokládá – kromě politické angažovanosti autora - celé vyznění kritiky, která chápe Dimitrovovo vítězství jako triumf herce a „*strhující svědectví neoblomné síly nejen vedoucích komunistů, ale i milionů neznámých příslušníků dělnické třídy a komunistické strany.*“²⁸²

Na nedávný politický vývoj zřejmě odkazuje i kritika jedné z mála ochotnických inscenací reflektovaných v časopise. Uvedl ji vojenský divadelní kroužek v Plzni, který k pátému výročí „Vítězného února“ nastudoval hru jednoho z vojáků „Pěstí i srdcem“, pojednávající právě o únorových událostech (Josef Beseda: „Pěstí i srdcem“, Plzeň, režie autor, 1953). Kritik Vladimír Horáček interpretuje jednání postav ve hře: „*Dělník (původně antikomunista – pozn. R.K.) podává ruku ke smíru – vždyť jde o společnou dělnickou věc všech! Radikál z Vaškovy strany (tj. komunistů – R.K.) ji odmítá, neuvědomuje si, že vítězství lidu a zdárné práce je možno dosáhnout za účasti nejširších vrstev lidu, komunistů i nekomunistů, všech, kteří to poctivě myslí se svobodami lidu, se znárodněním průmyslu, s budováním socialismu. Teprve rázný zákrok Vaškův napraví*

²⁸⁰ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 27.

²⁸¹ MARTINEC, J. Kladný hrdina. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 506.

²⁸² Tamtéž, s. 508.

radikálovi hlavu a tak je posílena jednota dělnictva v továrně, hrstka ničemů oslabena o ty, kteří poznali, že předáci jejich stran zradili věc lidu, vlády lidu a svobody národa. Druhý obraz tak na konkrétní situaci zachycuje typický konflikt doby v samotném jádře.²⁸³ Kritik tedy odsuzuje radikalismus v řadách komunistické strany a jako by už nemluvil o roce 1948, ale o roce 1952, kdy vyvrcholil souboj umírněného a radikálnějšího proudu v KSČ a po procesu se Slánským zvítězili umírnění (viz kapitolu o historickém kontextu). Kritika tedy prosazuje vítězné pojetí – odmítá radikalismus a prostřednictvím interpretace hry manipuluje čtenářem aktuální propagandou.

SSSR jako vzor

Sovětský svaz a jeho divadelnictví představovaly pro kritiky ideál, k němuž je nutné české divadelnictví směřovat. Proto se v sovětských divadelních reáliích dobře vyznali. O. Popp se na příklad odvolává na sovětské kritiky, když uvažuje o hraní postav komunistických vůdců: „Sovětské kritiky jednotlivých ztělesnění postav Lenina a Stalina staví jako nejvyšší úkol (...)“²⁸⁴. F. Tetauer klade domácím divadlům pro mládež za vzor moskevské Ústřední dětské divadlo na Sverdlovově náměstí, „kam chodí mladiství diváci stejně jako dospělí.“²⁸⁵ Kritici přistupovali k Sovětskému svazu s dobově příznačným bezvýhradným obdivem a patosem: „Uvádění sovětských her na našich divadlech je i důkazem velké lásky našich divadelních pracovníků k sovětskému divadlu, v němž vidí jako v nejpokrokovějším a nejpokročilejším divadle světa svůj veliký vzor.“²⁸⁶

Záporný vztah k Západu

Patos, ale tentokrát negativně orientovaný, je typický také pro zmínky kritiků o západních, kapitalistických zemích. Nejvýrazněji protizápadní je kritika F. Vrby na hry a inscenace prokomunistických her západních autorů. Podle něj jsou Američané „dolaroví ďáblí“ a „lidský šmejd“, ve Francii se „americkým businessmaniům a macarthurům podařilo rozdmýchat studenou válku, mrazící západní Evropu ve žhnoucí

²⁸³ HORÁČEK, V. Jedna z prvních her o vítězném únoru. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 415, 416.

²⁸⁴ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 34.

²⁸⁵ TETAUER, F. Divadlo mladého pokolení: několik poznámek k problematice divadla pro mládež. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 55.

²⁸⁶ POPP, O. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 594.

peklo“ a Spojené státy mají podle Vrbova mínění dokonce „*mrzké jádro fašismu, baleného do staniolu*“²⁸⁷. Vrbova nenávisť k Americe je až nápadná, přitom v USA v letech 1946 – 1950 působil jako kulturní atašé²⁸⁸. Snad se okázalým očerňováním Ameriky snažil vymazat tuto epizodu ze svého životopisu, aby se mohl v novém režimu uplatnit. Přitom už od roku 1950 pracoval na ministerstvu informací a osvěty.

Vrbovo vyjadřování snad ještě předstihuje agresivní rétoriku prvního ročníku časopisu 1949/1950, v němž Jindřich Honzl spílal kapitalistickým státům: „*Američtí a britští váleční štváči posílali a posílají k nám nebo si u nás za jidášské peníze kupují žháře našich továren*“²⁸⁹.

Většina kritik ve čtvrtém ročníku volí mírnější tón než Vrba, zpravidla Západ ironizují. M. Barvík na příklad hovoří o „*ochráncích atlantické kultury*“ za *dolarovou oponou*“, ale nevyhýbá se ani spojení „*imperialističtí barbaři*“²⁹⁰.

Záporný vztah k předúnorové éře

V kritikách se odrazil i negativní postoj režimu k předúnorovému společenskému uspořádání. Kritici k tehdejšímu divadlu i společnosti přistupují s pohrdáním a demonstrativně je zatracují: „*naši operetní herci i režiséři dovedou bojovat proti starému šmiráctví, proti staré mělkosti a samoúčelnosti, ke které je nutil buržoasní divák a financier divadla.*“, ujišťuje čtenáře J. Martinec v kritice domácích inscenací her J. N. Nestroye²⁹¹. V reflexi amatérské historické hry „*Pěstí a srdcem*“ vykládá V. Horáček události únorového převratu: „*reakce, vyděšena jednotným vystoupením většiny národa, zalézá do děr. Předáci reakčních stran se v této chvíli projevují v celé své zbabělosti a nízkosti*“²⁹² atp. F. Černý oceňuje na hře „*Dítě*“ F. X. Šaldy, uvedené poprvé v roce 1923,

²⁸⁷ VRBA, F. Čtyři bojovníci za mír: k uvedení her Nazima Hikmeta, Johannese Bechera, Rogera Vaillanda a Herba Tanka na českých jevištích v roce 1952. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 51.

²⁸⁸ KNAPÍK, J. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002, s. 251.

²⁸⁹ HONZL, J. Za mír, za vlast, za socialismus. *Divadlo*, duben 1950, roč. 1, č. 8, s. 225.

²⁹⁰ BARVÍK, M. „Rodina Tarasova“ – nový velký příklad naší opeře. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 16 a 17.

²⁹¹ MARTINEC, J. Nestroy na našem jevišti. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 420.

²⁹² HORÁČEK, V. Jedna z prvních her o vítězném únoru. *Divadlo*, duben 1953, roč. 4, č. 4, s. 416.

že „s takovou hloubkou, pravdivostí a ostrým útočím proti buržoasii a kreslí její profil v posledním, imperialistickém stádiu!“²⁹³.

2) Okolnosti vzniku díla

Autoři nezohledňovali v kritikách pouze politické aspekty společenského kontextu, ale také divadelní provoz a záměry tvůrců - na rozdíl od současné kritiky, která je v tomto ohledu až na výjimky formalistická.

Evžen Turnovský neoceňuje na uvedení Jiráskovy trilogie „Jan Hus“, „Jan Žižka“ a „Jan Roháč“ pouze umělecké, resp. ideologické pojetí, ale také zdolání praktických obtíží: „Vcelku lze tedy toto pojetí i odhodlání, s kterým překonává Divadlo československé armády při vypravení trilogie všechny potíže hmotné i umělecké, ocenit po zásluze vysoko.“²⁹⁴ Z. Nováček zařazuje do kritiky popis průběhu zkoušek inscenace Mejtusovy opery „Mladá garda“: „„Mladou gardou“ súbtor tiež v celej šírke nastúpil na cestu novej štúdijnej metódy v opere. Pred skúškami najprv odznely referáty o priebehu Veľkej vlasteneckej vojny, o význame strany a mladogvardejského boja proti fašizmu a o komsomolskej výchove. Súčasne všetci čítali Fadejevov román a rozoberali operu pri klavíri.“²⁹⁵ atp. S. Machonin zohledňuje vztah konkrétního divadla a médií (o kolínském divadle se málo píše) a vztah oblastních a pražských divadel (regionální scény Prahu kvalitativně dostihují, některé dokonce předstihují)²⁹⁶. O. Popp kritizuje šumperský divadelní soubor za to, že neodhadl své síly, vybral si inscenačně příliš náročnou sovětskou hru „Obrněný vlak“, a tím ji poškodil²⁹⁷.

Kritiky obsáhle popisovaly také okolnosti vzniku předloh divadelních inscenací – často obsahovaly několikaodstavcový historický exkurz včetně inscenační tradice díla. (Bohatá znalost kontextu představuje jeden z mála kladných rysů dobových kritik, jimiž by se mohli inspirovat i současní profesionálové.)

²⁹³ ČERNÝ, F. Návrat Šaldova „Dítěte“. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 58.

²⁹⁴ TURNOVSKÝ, E. Triptych hrdosti a síly. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 271.

²⁹⁵ NOVÁČEK, Z. Mladá garda v košickom Národnom divadle. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 290.

²⁹⁶ MACHONIN, S. „Lesní panna“ v Kolíně. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 294 - 296.

²⁹⁷ POPP, O. O hrdínech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 43.

II. 7 Jazyk

Společná funkce kritik zdokonalovat divadlo – „vychovatele lidu“ – způsobila kromě shodných uměleckých měřítek a dalších společných rysů také užívání některých stejných jazykových prostředků.

Autoritativní postoj kritiků vůči divadelním tvůrcům (který byl umožněn jednoznačným ideálem uměleckého díla) se projevoval častým výskytem slovesa „muset“, které bychom v současných kritikách našli stěží. Osobnost záporné postavy a její příslušnost ke třídě vykořisťovatelů se například „*musí prejaviť energiou i sebavedomím*“²⁹⁸; v inscenaci Smetanovy „Libuše“ „*musí platit jako nejvyšší zákon dramaturgie těsná, tvůrčí spolupráce dirigenta, režiséra, výtvarníka navzájem i s celým souborem*“²⁹⁹, Bláha Otomara Krejčí v inscenaci Stroupežnického „Našich furiantů“ se naopak nezachoval správně, protože „*po vítězství nesmí se ponížít, ale zůstat hrdým člověkem*“³⁰⁰.

Stylisticky mírnější synonymum slovesa „muset“ představovaly méně časté obraty „je třeba“ nebo „divák by si přál“. Postavy úředníků a robotníků bylo „*treba (...) skupinove vyhraniť, ich prítomnosť musí mať politický obsah*“³⁰¹ nebo „*V táboře kladných sil by si divák přál větší odstínění a bohatší lidské prokreslení*“³⁰². Kritik tedy vydával své mínění za názor diváka – ztotožňoval se s ním a pokládal se za jeho mluvčího. Chápal sebe sama jako jednoho z „lidu“, jehož společné mínění se domníval vyjadřovat. V „řeči komunistické moci“ totiž mizí rozdíl mezi individuálními a celospolečenskými zájmy, protože - podle komunistické ideologie - chtějí všichni totéž³⁰³.

Divadelníci tedy „musí“ tvořit jediným daným způsobem, protože „je třeba“ ovlivňovat občany prostřednictvím divadla, aby rychleji a lépe budovali socialismus.

²⁹⁸ KARVAŠ, P. „Nepriatelia“ v bratislavskom ND. *Divadlo*, únor 1953, roč. 4, č. 2, s. 175.

²⁹⁹ PACLT, J. „Libuše“ v Liberci. *Divadlo*, srpen - září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 805.

³⁰⁰ ČERNÝ, F. Nový úspěch činohry Národního divadla: Ladislav Stroupežnický: Naši furiantí. *Divadlo*, listopad 1953, roč. 4, č. 11, s. 1061.

³⁰¹ KARVAŠ, P. „Nepriatelia“ v bratislavskom ND. *Divadlo*, únor 1953, roč. 4, č. 2, s. 178.

³⁰² POPP, O. O hrdínech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 37.

³⁰³ FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998.

Kritikova jistota, se kterou prosazuje svůj názor, pochopitelně pramení z falešné jistoty totalitní ideologie.

Redukce divadla-umění na divadlo-propagandu³⁰⁴ se projevovала také častým užíváním slova „chyba“, podmíněným dichotomickým uvažováním kritiků, které autoritativně posuzovalo divadlo buď jako „správné“ nebo jako „špatné“, tedy „chybné“. Architektonická ozdoba ve scénografii proto sice není „*podstatná chyba, ale zavání to starým symbolismem*“³⁰⁵, „chybou“ se může stát také třeba zjednodušení záporných postav nebo vystižení žánru hry na úkor propagandistického účinku inscenace. „Chybu“ tedy představoval především rys inscenace, kterým se odlišovala od socialisticko-realistickému ideálu, tj. ideologický nedostatek.

Kritik tak vystupuje v roli učitele, který opravuje „chyby“ svých svěřenců a snaží se o jejich zdokonalení. Práci umělců chápe jako plnění „úkolů“, ten představuje další frekventované slovo. Úkolem celého divadelnictví je „budovat socialismus“, úkolem jednotlivých inscenací je „strhnout diváky“, úkolem jednotlivých umělců je vytvořit „živé“ postavy, kterými nastaví zrcadlo pozitivním i negativním jevům společnosti, tj. úspěšně zmanipulují publikum v duchu aktuálních politických potřeb totalitního režimu. Za „*vděčné a odpovědné úkoly*“ označuje například O. Popp vystižení „*velikosti hrdinství lidu v boji za obranu sovětské země*“ obsažené podle kritika v Treněvově „Ljubov Jarové“. Divadlo je tedy chápáno jako škola, v níž kritik představuje učitele a tvůrci s publikem žáky.

Nejdůležitějším „úkolem“ divadla byl však „boj“. Jazyk ostré politické propagandy užívající vojenskou terminologii se prosadil i v umělecko-kritických textech. Divadlo představuje „bitevní pole“³⁰⁶, na němž probíhá „zápas“ lépe či hůře „vyzbrojených“

³⁰⁴ Podle Petra Fidelia nesloužil jazyk (a v širším slova smyslu ani divadlo) k přesvědčování, ale k prosazování moci režimu. Nejednalo se o šíření myšlenek, ale o ochromování myšlení, kterého režim dosahoval vzetím důvěry ve slova a zmechanizováním významů slov, tj. zabráněním organického vývoje jazyka. FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998, s. 165.

³⁰⁵ BROŽOVSKÁ, J. Brněnské nastudování „Dalibora“. *Divadlo*, květen 1953, roč. 4, č. 5, s. 498.

³⁰⁶ „*Uvedení her našich spolubojovníků z kapitalistických zemí na našich jevištích není jen ziskem a rozšířením bitevního pole našich divadel, nýbrž je zároveň velkou pomocí, morální posilou soudruhům za dolarovou oponou.*“ VRBA, F. Čtyři bojovníci za mír: k uvedení her Nazima Hikmeta, Johannese Bechera, Rogera Vaillanda a Herba Tanka na českých jevištích v roce 1952. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 45. (Tučné zvýraznění - R.K.)

divadelních souborů, v němž „vítězství“³⁰⁷ znamená „promluvit bojovným jazykem k dnešku“³⁰⁸ a „bojovat“³⁰⁹, tj. stvořit strhující představení, úspěšně agitující mezi diváky. Kritici také často chápou umělce nebo postavy her jako bojovou „frontu“. Například v inscenaci „Našich furiantů“ v Národním divadle „výrazně vystupuje fronta prostých čestných lidí, která stojí v boji proti selské nadutosti a omezenosti.“³¹⁰ Charakteristickými metaforami, užívanými v kritikách, jsou tedy „škola“ a „válka“; prostupovaly však celým dobovým jazykem a myšlením.³¹¹

Pevné hodnotové zakotvení v ideologii vládnoucího režimu se v kritikách projevuje také apriorními soudy, které autoři nemají potřebu dokazovat, protože se domnívají, že jsou všeobecně sdíleny. Jak konstatuje Petr Fidelius, „komunistická řeč“ je založena na „*předpokladu široce sdílené samozřejmosti výpovědi*“³¹² mezi mluvčím a adresátem. Divadelní kritiky implicitně vycházely z přesvědčení o „správnosti“ komunistické ideologie, oprávněnosti domácího totalitního režimu a odhodlání všech divadelníků podporovat svou tvorbou cíle komunistické vlády atp. (Také v tomto se česká kritika v období 1948 – 1989 odlišuje od současné, která se stěží může opřít o samozřejmost čehokoliv.)

Jazykově se tato samozřejmost projevuje obraty „není divu“, „není náhodou“ nebo „není pochyb“, které zpravidla nahrazují spojky „proto“ nebo „protože“ (např.: „*loňské uvedení Mejtusovy „Mladé gardy“ a letošní Kabalevského „Rodiny Tarasovy“ je nesporně pro práci našich operních divadel historickým mezníkem. A není tedy divu, že právě Mejtusova opera, která přišla na naše scény s jistou výhodou první nové sovětské opery (...), zaznamenala u nás takové úspěchy.*“³¹³ - autor chce de facto sdělit (příznačně

³⁰⁷ „zápas nášho divadla a celej našej kultúry o Gorkého, hoci práve bratislavská činohra je preň najlepšie vyzbrojená a má najpriaznivejšie predpoklady pre víťazstvo“ KARVAŠ, P. „Nepriatelia“ v bratislavskom ND. *Divadlo*, únor 1953, roč. 4, č. 2, s. 179.

³⁰⁸ Hlavní úkol inscenace Tylovy „Lesní panny“ v Kolíně vidí S. Machonin v nutnosti „promluvit bojovným jazykem k dnešku“. MACHONIN, S. „Lesní panna“ v Kolíně. *Divadlo*, březen 1953, roč. 4, č. 3, s. 295.

³⁰⁹ Královéhradecká inscenace Šaldova „Dítěte“ podle F. Černého „bojuje v hradeckém kraji dobře“ ČERNÝ, F. Návrat Šaldova „Dítěte“. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 60.

³¹⁰ ČERNÝ, F. Nový úspěch činohry Národního divadla: Ladislav Stroupežnický: Naši furianti. *Divadlo*, listopad 1953, roč. 4, č. 11, s. 1060,1061.

³¹¹ Jan Hyvnar označuje tyto metafory za základní paradigmaty kulturní politiky padesátých let. HYVNAR, J. Stanislavského ‚systém‘ jako zbraň a škola. *Disk*, 2003, roč. 2, č. 5, s. 44.

³¹² FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998, s. 12.

³¹³ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 16.

bezobsažný názor), že Mejtusova opera byla úspěšná, protože její uvedení představuje historický mezník). Kritik tedy pokládá kauzální vztahy mezi jevy za samozřejmé – nepovažuje za důležité přemýšlet, proč se co děje, protože běh věcí je daný. Podle něj se není nad čím podivovat, protože ideologie dává jednoznačný, černobílý výklad života. Podobně nesmyslné je v logice kritiků o příčinách jevů pochybovat, protože o základních hodnotách daných ideologií „není pochyb“ – vše je řízeno totalitním režimem a je „jak má být“.

V některých případech však tato sousloví vyjadřující samozřejmost zakrývala přesně opačný význam. Například F. Černý píše o uvedení Čapkovy hry „Matka“, že *„Nebylo věru pochyb, že Čapkova „Matka“ jen hlubokým nedorozuměním už po mnoho let mlčela na našich scénách.“*³¹⁴. Přitom opak byl pravdou: nešlo o žádné nedorozumění, Čapkova dramata se hrát nesměla, protože byl jejich autor příliš výrazně demokratickou osobností (navíc spjatou s T. G. Masarykem), jejíž odkaz totalitní režim komunistického typu znejišťoval. Inscenace „Matky“ v Armádním uměleckém divadle představovala první čapkovskou inscenaci od únorovém převratu (viz kapitolu Divadlo a společnost v letech 1948 – 1953). Všeobjímající samozřejmost tedy mnohdy skrývala jevy narušující idylu komunistické ideologie.

³¹⁴ ČERNÝ, F. Matka znovu zvedla zbraň. *Divadlo*, říjen 1953, roč. 4, č. 10, s. 968.

II. 8 Styl

Jedním z nejvýraznějších rysů kritik je takřka shodný styl, jako by je (stejně jako celý časopis) psala jedna osoba.

Autoři používají stejnou omezenou slovní zásobu, opakují slova, aniž by je nahrazovali synonymy („... a sovětský příklad. Tak například kolik zásadních změn...“³¹⁵), rozostřují významy prostřednictvím klišé („boj se (...) s plnou silou rozhořel“, herci „s úspěchem zdolali těžký úkol“³¹⁶) a komponují texty mechanicky a stereotypně. Obvyklá kompozice kritiky následuje schéma: společenský kontext – původ a interpretace hry – inscenace: režijní pojetí – detailní rozbor hereckých výkonů – závěrečné shrnutí ideologického přínosu inscenace. Kritiky jsou rozvláčné, často velmi dlouhé, myšlenkově předvídatelné, a proto nezáživné.

Typický je rovněž naivní patos, s nímž kritici divadlo hodnotí („*Jaká síla vyzařuje z tohoto motivu! Jaká vůle k vítězství! Jaké napětí na překonávání náhlých a nenadálých zvratů...*“ , „*Učme se ze sovětského vzoru!*“³¹⁷) a černobílé chápání divadla i reality podmíněné ideologií (viz kapitolu o měřících). Myšlení kritiků připomíná uvažování dítěte, protože právě pro děti je příznačný nekritický vzrušený obdiv či naopak stejně absolutní zatracování a také dělení lidí a jevů na „dobré“ a „zlé“. Totalitní režim komunistického typu a jeho socialistický realismus obecně stavěl občany do pozice dítěte a infantilní myšlení v nich pěstoval, aby byli snáze ovladatelní³¹⁸.

Nekvalitní styl kritik je důsledkem nepřesného vyjadřování, které je příznakem nepřesného myšlení³¹⁹. Vyprázdňené obraty a přepjatost zakrývaly nejistotu kritiků, způsobenou nejasným vymezením socialistického realismu. Totalitní komunistická ideologie už ze své podstaty vylučovala přesné, tj. kritické myšlení, protože byla

³¹⁵ POPP, O. O hrdinech bojů za prapor zítřka: naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, leden 1953, roč. 4, č. 1, s. 16.

³¹⁶ Tamtéž, s. 15 a 21.

³¹⁷ Tamtéž, s. 18 a 23.

³¹⁸ Srovnej DOBRENKO, J. *Socrealismus a svět dětství*. In: *Socrealističeskij kanon*. Petrohrad: Akademičeskij projekt, 2000. Česká anotace: ŠÁMAL, P. *Socrealistický kánon: bilance a inspirace současné rusistiky*. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 4, s. 96 – 105.

³¹⁹ „Kvalita našeho vědomí závisí mj. také na kultuře jazyka.“ JAMEK, V. *O patřičnosti v jazyce*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1998, s. 56. Také: FIDELIUS, P. *O jazykové kritice*. In: *Kritické eseje*. Praha: Torst, 2000.

založena na nekritičnosti – na víře³²⁰, nikoliv na rozumu. Neurčitost významů dokonce podporovala, protože jí pomáhala totálně si podmanit společnost. Čím vágněji byla ideologie vymezena, tím hůře proti ní vznikala opozice³²¹ (přesně to platí i o socialistickém realismu, který se díky své neurčitosti mohl nenápaně a teoreticky i donekonečna přizpůsobovat aktuálním politickým potřebám)³²².

Z historického hlediska se nabízejí dvě příčiny špatného stylu kritik. Jednak všeobecná trivializace literatury, ke které došlo po únorovém převratu (viz např. analýzu dobové poezie Antonína Brouška, který tehdejší básně charakterizuje mj.: „*hýří nechtěnou komikou a jsou prostě nehorázné, absurdní a venkoncem indiskutabilní*“, „*vše prezentováno se sterilním dumlíkem, ožizlaným již celými generacemi českého čtenářstva*“³²³). Druhá světová válka totiž otrásla lidmi natolik, že odložili skepsi a byli náchylní zastávat extrémní názory (odtud nekritický patos), proto snadno podléhali zdánlivé jistotě, kterou nabízela komunistická ideologie. K tomuto „ideologickému“ důvodu poklesu kvality kritik se přidružil personální: kvůli poúnorovým čistkám se na místa kritiků dostali politicky angažovaní, ale intelektuálně často méně disponovaní lidé, zatímco nejschopnější jedinci publikovat nesměli, protože nebyli „ve straně“. Kultivovaná kritika vyznávající předválečný socialistický realismus byla ochromena už po válce, kterou nepřežili Bedřich Václavek ani Kurt Konrad, a proto se do významných pozic dostali méně fundovaní zastánci socialistického realismu II, například Ladislav Štoll, Josef Rybák či Gustav Bareš a také mladí radikálové – Jiří Hájek, Ivan Skála nebo Jan Štern³²⁴.

Z nízké kvality kritik ročníku 1953 se stylisticky, a tím pádem i myšlenkově, vymykají texty Aleny Urbanové, Ladislava Peška, Františka Černého, Sergeje Machonina a Jana Kopeckého. Nej kvalitnější kritiku představuje Urbanové srovnání hereckých

³²⁰ O souvislostech komunistické ideologie a socialistického realismu s náboženstvím – viz např. JANÁČEK, P. Socialistický realismus: co s ním?: kořeny a proměny ideologického umění. *A2*, roč. 3, č. 22, 30. 5. 2007, s. 1, 16.

³²¹ ARENTOVÁ, H. *Část třetí - Totalitarismus*. In: ARENTOVÁ, H. *Původ totalitarismu I – III*. Praha: OIKOYMENH, 1996, s. 452.

³²² Úřady v totalitním státě například záměrně vydávaly nejasné příkazy, aby si jejich příjemce musel sám domýšlet, co má vlastně udělat. Tím ho ponechávaly v nejistotě a strachu, takže s ním mohli snadněji manipulovat (na stejném principu funguje i autocenzura, u nás nejsilnější za normalizace). Tamtéž, s. 544.

³²³ BROUSEK, A. *O poezii českého stalinismu bez pověr a iluzí*. In: *Podivuhodní kouzelníci: čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–1955*. Purley: Rozmluvy, 1987, s. 231 a 234.

³²⁴ Táž kniha.

výkonů v regionálních inscenacích sovětské hry A. Kornejčuka „Chirurg Platon Krečet“, z historického hlediska je cenný zejména portrét Miroslava Macháčka v titulní roli českobudějovické inscenace (Krajské oblastní divadlo České Budějovice, režie V. Vasiljev, 1952). Přestože hodnotové pozadí Urbanové je tendenční – jinak tomu v časopise ani být nemohlo a autorka to zpětně s nadhledem přiznává („*Jestli jsem tam psala nějaký socialistický voloviny, tak to bylo z vlastní hlavy.*“³²⁵), mladá kritička inteligentně a na poměry časopisu nezvykle věcně, empaticky a barvitě líčí práci herců: „*Je to člověk, který je, zřejmě za všech okolností a aniž na to myslí, „svůj“ až k podivínství. Jedná s lidmi se zvláštní naléhavostí, nelze mu uniknout. Připoutává k sobě vnitřní složitosti. Odhaluje na tisíce drobných citových záchvěvů v překvapivých protikladech: je křehký i odolný, laskavý i břitký, suverénní i pokorný.*“

Věrným popisem Macháčkova výkonu (kterému dá za pravdu každý, kdo tohoto herce někdy viděl) Urbanová nevědomky prozradila, že se nenechal omezovat socialisticko-realistickými dogmaty a se svou typickou nervní intenzitou vybavil roli hlubokým psychologickým zázemím. Kritička jeho přístup na jedné straně oceňuje, ale zároveň správně tuší, že takovéto nejednoznačné pojetí člověka nabourává idylickou hodnotovou přehlednost vládnoucí ideologie, a proto Macháčka i mírně kritizuje: „*Jen v základní koncepci postavy je zřejmě určitá nepřesnost, která pak, při výstavbě role, vyroste v nedostatek: Macháčkův Platon myslí příliš složitě, je příliš nervově vydrážděn, a proto snadněji zranitelný. Na nejvypjatějších místech pak vynikne daleko spíše obraz nervové exaltace než obraz člověka, který především silnou, proletářskou a bolševickou vůlí řídí svůj život na cestě za velkým cílem.*“³²⁶

Urbanové text dokládá přímou úměru mezi kvalitou stylu a myšlení: kritička se poctivým líčením hereckého výkonu a citem pro uměleckou kvalitu dobrala kladného hodnocení, které se dostalo do rozporu s jejím politickým přesvědčením. Poněkud násilně tedy v závěru dodává ideologickou kritiku Macháčkova – umělecky skvěle funkčního –

³²⁵ KUNDEROVÁ, R. *Časopis Divadlo v letech 1949 – 1960*. Praha, 2006. Diplomová práce na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, Institutu komunikačních studií a žurnalistiky, katedra mediálních studií, s. 123.

³²⁶ URBANOVÁ, A. Tvůrčí zápas za obraz sovětského člověka: postavy Platona Krečeta a Beresta v našich divadlech. *Divadlo*, srpen - září 1953, roč. 4, č. 8 - 9, s. 797.

pojetí; neústrojnost jejího bystrého intelektu a apriorního politického přesvědčení je však z kritiky dobře patrná.

Druhý nejlepší styl prezentuje autor – amatér: nikoliv kritik, ale herec. Právě bystrý pozorovatelský talent Ladislava Peška obdařil jinak naivně entuziastickou reportáž ze SSSR dodnes čtivými popisy moskevským představení: „Čičikov sedí za jedním stolem (...) s čistounkýma, buclatýma ručičkama a celý je tak roztomilý, baculatý a přitom nebezpečný. Odbývá se dialog Čičikova s tajemníkem, kde vidíš každou myšlenku a podlizavost u Čičikova a úřední lhostejnost tajemníka, který je stále na odchodu a jen trošku oživne při přijímání úplatku“, nebo „Bezzubý. Sípavý hlas, až ženský. Župan záplatovaný, oblyskaný, kolem krku nějaký špinavý hadr. Očička kmitají zpod zarostlého obočí. V ruce hůl a za pasem klíče. Prostředí plné plísňe, prachu, pošmournosti. (...) Teprve až jsem se rozkoukal, viděl jsem před sebou celou tu tragedii člověka kdysi váženého, který se teď utápí v hamizdění a s velkou láskou si prohlíží hřebík, střep.“³²⁷

Kritiky Františka Černého se od ostatních také odlišují dovednějším líčením a úpravnou stylistikou. Výkon Františka Smolíka v roli Dubského v „Našich furiantech“ například popisuje: „Po jízdě s monarchy rozvzpomíná se děda na nebožku ženu. To již neletí slovo za slovem, jako při jízdě, hlas se ztiší, zastavuje a srdce i myšlenka jde do slov přes hrob milované ženy.“ Na rozdíl od textu Aleny Urbanové je však jeho hodnocení divadla velmi explicitně ideologické: jednotlivé rysy inscenace např. postupně poměřuje sadou pojmů socialistického realismu a ty zvýrazňuje kurzívou („Štěpánek vytvořil ve *Furiantech* bojovné, stranické představení pevné a úderné myšlenky“, „Naši furianti Národního divadla jsou realistickým představením“³²⁸atp.), také Černého uvažování o divadle je proto schematičtější.

Texty Sergeje Machonina a Jana Kopeckého se od ostatních mírně odlišují čtivostí a osobnějším tónem, avšak také ony prozrazují zjednodušené myšlení odvozené od socialistického realismu. Svou argumentační nejistotu skrývají o to dovedněji žurnalistickou zručností a efektní exaltovaností. S. Machonin v roce 1953 začíná

³²⁷ PEŠEK, L. Poznámky z Moskvy. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 708 a 709.

³²⁸ ČERNÝ, F. Nový úspěch činohry Národního divadla: Ladislav Stroupežnický: Naši furianti. *Divadlo*, listopad 1953, roč. 4, č. 11, s. 1060 a 1059.

pozvolna používat prostředky, které později vytvoří jeho jedinečný styl³²⁹ – budoucí vypjatou subjektivitu prozrazuje například úvod kritiky k Tylově „Lesní panně“ v Kolíně: „*Když jsme se po úspěšné premiéře „Lesní panny“ loučili s kolínskými a slíbili jim, že do „Divadla“ o jejich představení napíšeme, měli radost tak upřímnou a velkou, že jsme se až podivili. (...) Neboť, jak soudruzi shodně s trochou smutku i roztrpčení konstatovali, nikdo z kritiků v Praze si dosud nevšiml, že to z Prahy do Kolína netrvá rychlíkem o mnoho déle než z jedné konečné na druhou ve Velké Praze.*“

Kopecského styl se také vyznačuje silným osobním zaujetím. Přepjatý patos je sice příznačný pro všechny kritiky, ale Kopecského zápal se – snad právě kvůli stylistické šikovnosti – vymyká: „*Ztichlo hlediště a naslouchá větám známým. Ach ano, vždyť tak to říkal náš Tyl, otec divadla národa českého. (...) Ale tu na jevišti není Tyl. Jsme ve Varšavě a ústy dnešního umělce mluví k nám Vojtěch Boguslawski, otec divadla polského národa. Po půldruhém století hovoří z duše k dnešním divákům nové Polsky. Rozumí si s nimi. Rodný.*“³³⁰

³²⁹ POKORNÁ, T. Ideologie a myšlení: k Machoninovým textům o divadle. In: MACHONIN, S. Šance divadla. Praha: Divadelní ústav, 2005.

³³⁰ KOPECKÝ, J. Do Polska za divadlem: lístky z deníku. *Divadlo*, červen - červenec 1953, roč. 4, č. 6 - 7, s. 713.

ZÁVĚR

Divadelní kritika v časopise *Divadlo* sloužila v roce 1953 k usměrňování domácího divadla podle potřeb totalitního režimu komunistického typu stejně jako celý časopis. Přestože pět let po převratu už měsíčník vydávali jiní nakladatelé (ministerstvo školství, věd a umění³³¹ a nakladatelství Československý spisovatel), jeho funkce i úloha kritiky zůstává stejná. Časopis měl i nadále víceméně monopolní postavení, které získal v roce 1950 po zrušení ostatních celostátních divadelních časopisů. Ačkoliv již vycházely i časopisy *Československý loutkář* a *Sovětské divadlo*, měly podstatně menší význam, a *Divadlo* i nadále sdružovalo podstatnou část odborné časopisecké divadelní kritiky.

Postavení kritiky v *Divadle* bylo nestabilní – její rozsah kolísal, podléhal ad hoc politické objednávce – často ji vytěsňovaly aktuální události, obvykle oficiality k různým výročím atp. Přestože se časopis očividně snažil reflektovat domácí divadlo, aby je mohl usměrňovat, nedokázal kritice vymezit stálý prostor, což odráží celkovou ledabylost redakce a nekonceptnost ve vedení časopisu.

Kritiky psali až na výjimky divadelničtí funkcionáři působící ve stranických a státních orgánech, školství nebo „stavovských“ organizacích, takže prorežimní politická orientace textů byla zaručena, i kdyby neexistovala cenzura. Mnozí z nich byli dramatici (většinou také ve vedoucích funkcích), psaní pro *Divadlo* pro ně s největší pravděpodobností představovalo nenáročný přivýdělek. Nesystematická práce kritiků a jejich víceméně náhodný výběr (samozřejmě z množiny politicky přijatelných kandidátů) se podílely na nízké kvalitě kritik – stylistické i myšlenkové (viz dále). Zahraniční spolupracovníky redakce neměla, pouze nesystematicky přebírala některé kritiky ze zahraničního tisku východního bloku. Zpravidla se týkaly inscenací, které se vztahovaly k Československu (např. hry o Juliu Fučíkově). Jejich zařazením chtěla redakce navodit pocit vzájemnosti ke spojeneckým zemím sovětského bloku a zároveň povzbudit sebevědomí a patriotismus čtenářů.

Redakce se v kritice jednoznačně zaměřovala na domácí divadlo. Zahraniční inscenace tvořily pouze necelou pětinu všech hodnocených inscenací. Jejich výběr odrážel zahraniční politiku Československa - byl orientovaný na východní blok, zejména

³³¹ Od 31. ledna 1953 přetvořené v ministerstvo školství a osvěty.

na Sovětský svaz, a západní divadlo téměř opomíjel. Přestože o něm mohl referovat negativně, raději o něm nepsal (téměř) vůbec, zřejmě informace o něm pokládal za příliš nebezpečné pro stabilitu režimu. Vytěsnění západního divadla vedlo k izolaci časopisu i domácí odborné veřejnosti od vývoje světového divadla.

Takřka všechny recenzované zahraniční inscenace proto pocházely ze SSSR a zemí východního bloku. Výrazně převládaly sovětské inscenace, které vesměs domácí kritika kladla divadelníkům za vzor.

Výběr reflektovaných zahraničních inscenací byl náhodný a nesystematický, nedbal na jejich umělecký význam v domovské zemi, soustředil se především na možný propagandistický potenciál inscenace, tj. vybrané inscenace měly podpořit patriotismus čtenářů nebo sloužily jako vzor pro domácí divadelníky.

Jak už bylo řečeno, časopis se soustředil na kritickou reflexi domácího divadla, protože měl za úkol ho ovlivňovat podle aktuálních cílů kulturní politiky. Inscenace, které převyšovaly měřítka socialistického realismu (resp. jejich aktuální výklad), vytěsňoval, nebo o nich referoval s velkým zpožděním. V časopise proto nenajdeme ohlas nejdůležitějších inscenací let 1952 a 1953 (které mohly být vzhledem k uzávěrkám do ročníku 1953 zařazeny), jedná se o satiry „Pan Barnum přijímá“ Vratislava Blažka v divadle U Nováků a „Skandál v obrazárně“ Václava Jelínka uváděný v Armádním uměleckém divadle. *Divadlo* také zpravidla vytěsňovalo tvorbu relativně nonkonformních režisérů, kteří se snažili vykládat socialistický realismus méně dogmaticky, jako byli Alfréd Radok, Jaromír Pleskot, Bohuš Stejskal, Karel Jernek, Miroslav Macháček, Karel Novák, Milan Pásek nebo Jan Grossman. Pokud o jejich tvorbě referoval, vybíral si buď inscenace vrcholně angažovaných předloh, nebo hodnotil jejich práci negativně.

Návrat dramatiky Karla Čapka na domácí jeviště v podobě inscenace „Matky“ v Armádním uměleckém divadle reflektuje časopis s více než půlročním zpožděním, jako by vyčkával na oficiální reakce. Čapkovu hru interpretuje ideologicky, a proto ji vítá, stejně vykládá i inscenaci režiséra Františka Štěpánka.

Divadlo se v kritice celkově výrazně zaměřovalo na činohru, která coby nejméně stylizovaný a nejsrozumitelnější druh divadla nabízela nejefektivnější prostředky

pro manipulaci s diváky. Opera, loutkové divadlo, balet, zpěvohra a opereta měly marginální zastoupení.

Měřítka

Interpretace základních pojmů socialistického realismu II se od prvních púnorových let takřka neliší. Přibývají však měřítka jiná, odrážející oficiálně vyhlášený „boj proti schematismu“.

Ať už se kritéria nazývala jakkoliv, vždy od divadla vyžadovala, aby propagovalo vládnoucí režim. S tímto vědomím můžeme rozlišovat kritéria ideologická a umělecká.

Ideologická měřítka lze dále rozdělit na explicitní a skrytá. Výslovně ideologické kritérium představovala „ideovost“, ostatní ideologická měřítka byla označována často uměnovědnými názvy „realismus“, „formalismus“, „naturalismus“, „typičnost“, „pokrokovost“, „návaznost na tradici“, „národní charakter“, „lidovost“ a „kosmopolitismus“. Ačkoliv kritici vydávali tato měřítka za umělecká, ve skutečnosti místo o stylovou čistotu dbali o to, nakolik inscenace plní své ideologické úkoly.

Kritika čím dál víc po divadle vyžadovala i uměleckou kvalitu (resp. řemeslnost, protože skutečné umění by svou anti-schematičností ohrožovalo celou ideologii a režim). Proto se kritici soustředí především na atraktivitu divadelních představení, protože diváci odmítají sledovat nezáživné prvoplánové agitky. Kritika tedy prosazuje životnost, barvitost a emocionální působivost, a naopak zakazuje deklarativnost a tezovitost. Za vzor klade domácímu divadlu inscenaci Lavreněvova „Přelomu“ v Divadle československé armády režírovanou sovětským režisérem A. V. Sokolovem.

Ideologické poselství inscenací se také pokouší zdůraznit požadavkem rafinované záporné postavy, která nechá vyniknout – i nadále schematického - „socialistického hrdinu“. Snaha narušit schéma je tedy čistě účelová a povrchní. „Boj proti schematismu“ přináší jen mělkou revizi dosavadních norem, představuje pouze nejnutnější ústupek funcionářů, kteří si znovu chtějí získat diváky. Důsledná reforma socialistického realismu nebyla žádoucí a vlastně ani uskutečnitelná, protože tento směr byl schematický už svou podstatou.

Vztah k mimouměleckému kontextu inscenací

Kritici pokládali divadlo za významný společenský činitel, a proto ho chápali nejen v uměleckých souvislostech. Do hodnocení divadla se promítaly okolnosti vzniku inscenace – divadelní provoz a záměry tvůrců, a především politická situace. Kritici často odkazovali na autority domácího nebo sovětského totalitního režimu (zejména J. V. Stalina, K. Gottwalda, Z. Nejedlého a K. S. Stanislavského), zaštiťovali se jejich názory a vyjadřovali jim bezmeznou loajalitu. Do výkladu inscenací také běžně zapojovali aktuální politické dění, především proces s R. Slánským a jeho spolupracovníky. Politické cíle totalitního režimu následovali autoři kritik také ve vztahu k Sovětskému svazu a tamnímu divadlu, jež kladou za vzor, a k Západu a předúnorovému společenskému uspořádání, které očerňují.

Jazyk a styl

Kritici sdíleli jednoznačný, ideologicky definovaný, ideál inscenace, a proto se jejich měřítko takřka nelišilo, pokud ano, tak jen v nuancích. Jednoznačný požadavek ideologičnosti divadla jim dovozoval zaujmout vůči němu autoritativní postoj, který se v jazykovém plánu projevoval například častým užitím slovesa „muset“. Kritik zastával roli kontrolora i učitele – na jedné straně srovnával konkrétní inscenaci s ideálem, na straně druhé radil tvůrcům, jak se zlepšit a čeho se vyvarovat, a vychovával čtenáře v požadavcích na divadlo. Chápání divadelního diskursu jako „školy“ se ve slovníku kritiků projevilo častým užíváním slov „úkol“ a „chyba“. Druhou určující metaforou kritik je „boj“ – jazyk umělecké kritiky přejímá vojenskou terminologii dobové propagandy a považuje divadlo za „bojiště“, na němž je třeba „vybojovat“ „vítězství“, tj. tvořit účinnou divadelní propagandu.

Jazyk kritik také ukazuje, že jejich autoři považovali mnohé skutečnosti za samozřejmé, jak prozrazuje časté užití výrazů „není divu“, „není pochyb“ apod., které nezřídka nahrazují jasné pojmenování kauzálních vztahů mezi jevy nebo dokonce znamenají pravý opak („není pochyb“ ve skutečnosti znamená „je mnoho pochyb“ atd.). Jistota kritiků pramenila z nekritického přejímání socialistického realismu a komunistické ideologie, která byla založena na falešném zdání jediného správného výkladu světa.

Styl kritik je takřka stejný, jako by je psala jedna osoba. Vyznačuje se chudou slovní zásobou, přemírou klíše, stereotypní kompozicí, dětinským patosem a celkově povrchním myšlením.

Z historického pohledu se nabízejí dva důvody nízké kvality textů – celková trivializace literatury po převratu v roce 1948 a následné politické čistky, které znemožnily psát mnohým skutečně talentovaným autorům a dosadily na místa kritiků méně disponované osoby.

Významnou příčinou špatné úrovně kritických textů však byla samotná totalitní komunistická ideologie, založená na zjednodušeném a demagogickém myšlení. Kritici přesvědčení (aspoň naoko) o její správnosti tedy kvalitně ani psát nemohli.

Kritika 1953 versus současná kritika

Srovnání měřítek divadelní kritiky podléhající stalinskému režimu s kritérii současné kritiky je neobyčejně inspirativní a ledacos vysvětluje. Oba typy kritiky se ani nemohou méně podobat – představují dva opačné extrémy. Zatímco „totalitní kritika“ autoritativně prosazuje pevně stanovený, jednoznačný ideál, současná postmoderní kritika se neshodne takřka na ničem, především ne na funkci divadla, o které měli její předchůdci v padesátých letech dokonale jasno (divadlo jako politická propaganda). Zatímco dnes co kritik, to názor (a v lepším případě i styl), tehdejší kritiky - až na výjimky – jako by napsal jediný člověk. Uniformita padesátých let odráží kolektivizační trend a celkový přístup k člověku jako jednotce kolektivu silně kontrastuje se současným vypjatým důrazem na individualitu – v umění, kritice i ve společnosti.

Oba typy kritiky se částečně shodují snad jen na nutnosti základních řemeslných kvalit divadla. Ale zatímco v padesátých letech se k nim kritici skrze dogmata postupně propracovávali, současná kritika (v závěsu za vývojem umění) na ně čím dál víc rezignuje, hledajíc nové a nové postupy a interpretace při ohledávání hranic a smyslu divadla i umění vůbec.

V padesátých letech snad můžeme nalézt také jeden z klíčů k hodnotové rozvolněnosti dnešní kritiky, její svobodomyšlnosti hraničící s oportunismem. Kromě postmoderní hodnotové relativizace, která se u nás naplno projevuje od sametové revoluce, se na ní jistě podílela i potřeba vymezit se proti jednotným, stupidním a o to

dogmatictěji prosazovaným měřítkům kritiky za totality. Je to dobře patrné na nejstarší generaci současných aktivních kritiků (zejména Milan Lukeš, Zdeněk Hořínek, méně Milan Uhde), kteří – sami vybaveni dokonalým řemeslem a nevšední erudicí – zastávají právě všechápající stanovisko, které na divadle takřka nic nepožaduje a spokojí se s intelektuálně bravurním výkladem díla (vlastně tak tíhnou ke zdánlivě překonané impresionistické kritice, jak ji charakterizuje Václav Černý³³²). Většina mladší kritiky je následuje.

Kritika ve vztahu k „tání“ v roce 1953

Přestože většina divadelních historiků považuje rok 1953 za přelomový, protože se pod vlivem divácké krize a úmrtí J. V. Stalina a K. Gottwalda začala divadelní sféra pozvolna liberalizovat (náznaky uvolnění nacházejí už v roce 1952), dokazuje analýza kritik časopisu *Divadlo* spíš opak. Po smrti vedoucích politiků se obsah časopisu ještě víc politizuje, protože zdůrazňuje nutnost pokračovat v jejich odkazu. Ani v kritikách se žádné uvolnění neprojevuje – nemění se složení autorů, výběr reflektovaných inscenací ani měřítko kritiků, natož jejich styl.

Časopis *Divadlo* coby stále ještě hlavní mediální nástroj režimu k ovládnutí divadelnictví (ač už vycházely i časopisy *Československý loutkář* a *Sovětské divadlo*) reagoval na politický otřes vyvolaný smrtí dosavadních vládců stejně jako pozůstalá politická garnitura. Bylo to jen logické, protože právě ona do časopisu psala. I nadále tak *Divadlo* sledovalo oficiální politické cíle, protože společenské uvolnění zdaleka nenabýlo takové intenzity, aby časopis mohl reagovat jinak.

Je paradoxem, že měsíčník dokázal velmi rychle *zpracovávat* politickou objednávku upevňující postavení režimu (okamžitě zařadil zprávu o Stalinově a Gottwaldově smrti, přestože k ní došlo dlouho po uzávěrce daného čísla), ale na opačný jev – společenské uvolnění - reagoval velmi pozvolna. A to i přesto, že liberalizace v podobě „Nového kurzu“ byla řízena shora stejně jako předchozí diktát. Není tedy zcela na místě argument, že časopis nemohl nové události zpracovat rychleji, protože ho omezovaly provozní podmínky (data uzávěrek, doba potřebná k napsání kritiky atp.).

³³² ČERNÝ, V. *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*. Brno: Blok, 1968.

Je velmi pravděpodobné, že pokud by redakce (poslušná vládní politiky) chtěla obsah časopisu rychle liberalizovat, tzn. vyhlásit nové kritické normy, stalo by se tak. Skutečnost však byla opačná.

Periodikum zřejmě odráželo počáteční záměr českých politiků (kteří právě demonstrovali svou sílu při krutých represích proti odpůrcům měnové reformy) setrvat při staré gottwaldovské politice a jejich neochotu realizovat „Nový kurz“. Moskva jim ho však nakonec vnutila.

Oficiálně byl „Nový kurz“ v kultuře vyhlášen v září 1953. Kritiku podzimních a zimních čísel časopisu však nijak neovlivnil. Stěží mohl: nová kulturní politika nedefinovala žádná nová přesná měřítká, podle kterých by měli kritici divadlo posuzovat a umělci tvořit. Úkol obohacovat divadelní repertoár, zvýšit emocionální účinek a prosazovat socialistickou kulturu na Západě³³³ nevyžadoval výraznou proměnu dosavadních kritérií.

Kritiky navíc stále psali víceméně titíž lidé, kteří byli zvyklí divadlo posuzovat podle socialisticko-realistického ideálu (jakkoli vágně vymezeného), takže odvykli tvůrčímu uvažování o divadle. Žádná nová měřítká tedy neměli „v zásobě“, a proto zřejmě vyčkávali, co nový vývoj přinese. Jejich bezradnost dokládá nejen analýza textů, ale také vzpomínky pamětníků (Alena Urbanová). Teoreticky tak vzrostl význam umělců, na nichž teď spočíval úkol najít nové cesty divadla, aby splňovalo aktuální politické požadavky. Kritici tedy na chvíli svěřili bič svých dogmatických požadavků a popustili umělcům uzdu, aby instinktivně našli lepší cestu. Nová měřítká teprve musela být utvořena.

³³³ ŠORMOVÁ, E. Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948 – 1956). In: JUST, V. (editor). Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 46.

SUMMARY

Theatre criticism in the magazine “Divadlo” (“The Theatre“) in 1953

Radka Kunderová

This master thesis deals with a so far not explored area – a detailed analysis of the Czech theatre review criticism under the totalitarian communistic regime. The criticism in the magazine “Divadlo” (1949 – 1970), the main theatre periodical in the fifties (from 1957 together with “Divadelní noviny” (“The Theatre Newspaper”)) has been chosen as a sample. The analysis focuses on the year 1953 when the Soviet dictator J. V. Stalin and the Czech president Klement Gottwald died and that is why this year is generally identified with the first liberalization in Czechoslovakia as well as in the other Sovietized states. The aim of the master thesis was not only to precisely describe the reviews, but also to find out, whether they changed after these fundamental events in the political and social development.

The essay consists of two basic parts: the first one handles the historical context, both the social and in the area of theatre, resumes the history of the magazine “Divadlo” and shortly describes the theory and history of social realism until 1953. The second part focuses on the detailed qualitative analysis of the texts.

The chapters about history show briefly the character of the theatre sphere which hinged on the policy of the state and the Communist Party. The magazine “Divadlo” was created one year after the coup d’état in February 1948, when the Communist Party of Czechoslovakia overtook the power. Shortly after that, the organization of theatre life was transformed in order to serve the intentions of the leading party. Theatre became one of the main tools of propaganda, it should have been the “school of the nation”. The totalitarian regime also reorganized theatre periodicals. In 1950, all the existing magazines except “Divadlo” were canceled and all interest was concentrated on this one which was led by prominent theatre artists of the regime such as Miroslav Kouřil and Jindřich Honzl.

The analysis of criticism has been performed from two points of view. First, the texts have been observed from the historical perspective – the authors of the articles

and the magazine's preferences in its choice of performances have been explored. The second approach studies the texts themselves being primarily isolated from the historical context: the values of the critics, the approach to the extra-artistic context of performances, language and style of the critiques are examined.

The author of the master thesis has realized there is no significant difference in the reviews before and after Stalin's and Gottwald's death, which supports the opinion of the historians who date the liberalization to the later years.

It has also been noticed that the authors of the criticism were mostly leaders of the communistic theatre sphere, a lot of them also playwrights. The magazine had no correspondents abroad, sometimes it only overtook the texts published in the periodicals of the USSR or the states in the Soviet sphere of influence. Above all, the magazine reviewed domestic performances, those from abroad were reflected only rarely and their selection was more or less accidental. It informed mostly about the theatre in the USSR or the allied states, there are only two unimportant exceptions reporting about western theatre which is evaluated highly ideologically.

The choice of domestic performances also followed the official cultural policy: it concentrated on performances of new Czech or Slovak plays, on the redefined classic heritage and the plays from the USSR and the people's democracies. When there appeared some domestic performance which overreached the standards of social realism, the magazine ignored it or wrote about it with a significant delay. That is why we almost cannot find any evidence of the most important performances of this period which represented first signals of liberalization, the satiric performances "Pan Barnum přijímá" ("Mr. Barnum recruits") by Vratislav Blažek performed in the theatre "U Nováků" and "Skandál v obrazárně" ("A Scandal in the Gallery") by Václav Jelínek played in "Armádní umělecké divadlo" ("Army artistic theatre"). "Divadlo" also leaved out most of performances of the relatively nonconformist directors working in the regional theatres, such as Jaromír Pleskot, Bohuš Stejskal, Karel Jernek, Miroslav Macháček, Karel Novák, Milan Pásek, Jan Grossman or Alfréd Radok who was directing in "Vesnické divadlo" ("Village Theatre").

The analysis of the values of the critiques has showed that the standards had been divided into the ideological and the artistic ones. The ideological standards, such as

“being ideological”, “naturalism”, “realism”, “national character” etc., more or less openly wanted theatre to be a kind of propaganda. The artistic standards wished the performances to be more attractive as in 1953 they were too simply propagandistic and boring and the theatres were empty. So the importance of these artistic, timeless theatre qualities grew and this indicated an effort of social realism to come closer to reality in order to produce a better propaganda in the theatre.

Critics thought theatre to be an important social element, that is why they comprehended it not only in artistic circumstances. They took into account theatre functioning and intentions of the creators, but above all, the political situation. Often, gurus of the communistic regime were quoted or paraphrased (mostly J. V. Stalin, K. Gottwald, Z. Nejedlý, K. S. Stanislavsky). Critics also interpreted performances in connection with actual political events, usually with the process of Rudolf Slánský and his collaborators. Authors also followed the cultural policy in their attitude to the Soviet Union which they admired and postulated as an ideal and to the West and the Czech society before February 1948 – they defamed it.

There are several significant features in the language of the reviews. The use of the verb “must” indicates the existence of a strict ideal of all theatre performances. The critics were absolutely sure about this only possible model and asserted it in an imperative way. Their role was both a supervisor, who compared each particular production with the ideal, and a teacher who advised the artist how to make it better and taught the audience what they should demand. The significant metaphors used were “school” nad “fight” which reflected the political situation in Czechoslovakia. A typical feature also is taking many ideas for granted – critics do not hesitate about the basic questions of theatre – i. e. what is its function? how to evaluate its quality? They supposed a general implicit agreement which is typical for the “speech of the communistic power”³³⁴. This comes from the illusion of certainty which was included in the communistic ideology itself.

The style of the critics is uniform, the texts seem to be written by one person. In general, it is of a bad quality being filled with clichés, an empty pathos and superficial

³³⁴ FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998.

thinking. Probable reasons of this low standard are the general trivialization of literature after February 1948 and the following purges which did not allow many gifted critics to publish and, on the other hand, let the less talented authors write.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

Prameny

Časopis *Divadlo*, ročník 4, 1953.

Divadelní zákon. In: *Divadelní žatva 1948: sborník dokumentů o novém československém divadle*. Praha: Umění lidu, 1948, s. 9 – 17.

NEJEDLÝ, Z. *O realismu pravém a nepravém*. In: PŘIBÁŇ, M. (editor). *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 /1948 – 1958/: antologie k Dějinám české literatury 1945 – 1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 217 – 224.

Obsah Divadelní revue 1989 – 2004. Dostupný ve Studovně časopisů knihovny Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze.

POKORNÝ, J. *Činoherní dramaturgie: usnesení a projevy*. Praha: Umění lidu, 1949.

Průvodce po archivu Zdeňka Nejedlého. Praha: Academia, 1976.

Slovník literární teorie. Praha: Československý spisovatel, 1984.

ŠTOLL, L. *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii (úryvek)*. In: PŘIBÁŇ, M. (editor). *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 /1948 – 1958/: antologie k Dějinám české literatury 1945 – 1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 262 – 5.

WOLLMAN, F. *Socialistický realismus jako kulturní epocha a styl umělecký*. In: PŘIBÁŇ, M. (editor). *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 /1948 – 1958/: antologie k Dějinám české literatury 1945 – 1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002.

Základy nové práce československého divadla: sborník dokumentů bratislavské konference divadelních a dramaturgických rad a divadelních propagačních komisí. Praha: Divadelní ústředna nákladem Umění lidu, 1949.

ŽDANOV, A. A. *O umění*. Praha: Orbis, 1950.

Literatura

AMBROS, V. Černobílý fantom minulosti. *Divadelní revue*, 2002, roč. 13, č. 4, s. 58 - 59.

AMBROS, V. Model ante portas aneb ubohý „Chudáček“. *Divadelní revue*, 1994, roč. 5, č. 3, s. 29 - 43.

- ARENDOVÁ, H. *Část třetí - Totalitarismus*. In: *Původ totalitarismu I – III*. Praha: OIKOYMENH, 1996, s. 427 – 645.
- BROUSEK, A. *O poezii českého stalinismu bez pověr a iluzí*. In: *Podivuhodní kouzelníci: čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945 – 1955*. Purley: Rozmluvy, 1987.
- ČERNÝ, V. *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*. Brno: Blok, 1968.
- ČERNÝ, J. 1952 (České divadlo a společnost v roce 1952). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 2, s. 3 - 24.
- ČERNÝ, J. 1953 (České divadlo a společnost v roce 1953). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4, s. 9 - 24.
- ČERNÝ, J. 1954 (České divadlo a společnost v roce 1954). *Divadelní revue*, 2002, roč. 13, č. 2, s. 3 - 21.
- ČERNÝ, J. *Domnělé metamorfózy socialistického realismu* (Veronika Ambros: Pavel Kohout und die Matamorphosen des sozialistischen Realismus, Peter Lang, New York – Berlin 1993). *Divadelní revue*, 1994, roč. 5, č. 3, s. 53 - 56.
- Československé dějiny v datech*. Praha: Svoboda, 1986.
- Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- DOKOUPIL, B. (editor): *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945 – 2000*. Brno: Votobia, 2002.
- FIDELIUS, P. *Kritické eseje*. Praha: Torst, 2000.
- FIDELIUS, P. *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998.
- GULDBERG, J. *Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period*. In: GÜNTHER, H. (editor). *The Culture of the Stalin Period*. The Macmillan Press, 1990, s. 149 – 177.
- GÜNTHER, H. Totalitní stát jako umělecká syntéza. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 4, s. 106 – 118.
- GROSSMAN, J. *O krizi v české literatuře*. In: PŘIBÁŇ, M. (editor). *Z dějin českého myšlení o literatuře 2, 1948 – 1958: antologie k dějinám české literatury 1945 – 1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 316 – 127.
- GROSSMAN, J. *O socialistickém realismu*. In: *Texty o divadle, první část*, Praha: Pražská scéna, 1999, s. 47 – 48.

HERMAN, J. Divadlo na dvě stě procent! *Divadelní noviny*, roč. 14, č. 20, 29. 11. 2005, s. 10.

HERMAN, J. Od Theatergraphu k socialistickému realismu aneb Od experimentu k srozumitelnosti. *Divadelní revue*, 1998, roč. 9, č. 1, s. 24 - 30.

HERMAN, J. Kapitoly z české dramatiky po roce 1945 – VI. Sorela. *Amatérská scéna*, 1991, roč. 28, č. 10, s. 10 – 12.

HERMAN, J. Kapitoly z české dramatiky po roce 1945 – VII. Postsorela. *Amatérská scéna*, 1991, roč. 28, č. 12, s. 10 – 11.

HORÍNEK, Z. Kritický paradox. *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 4., s. 3 – 8.

HYVNAR, J. Stanislavského ‚systém‘ jako zbraň a škola. *Disk*, 2003, roč. 2, č. 5, s. 41 – 48.

JAMEK, V. *O patřičnosti v jazyce*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1998.

JANOUSEK, P. České drama 1945 - 1948. *Divadelní revue*, 2000, roč. 11, č. 4, s. 14 – 30.

JANÁČEK, P. Léta padesátá, kulturní politika a česká literatura.[recenze na knihu Jiřího Knapíka *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948 – 1956*, Praha: Libri, 2004]. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 4, s. 119 – 128.

JANÁČEK, P. Socialistický realismus: co s ním?: kořeny a proměny ideologického umění. *A2*, roč. 3, č. 22, 30. 5. 2007, s. 1, 16-17.

JANOUSEK, P. *Geneze norem (Poetika výrobního dramatu)*. In: *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky, H&H, 1993, s. 72 - 142.

JANOUSEK, P. Ztracená literární historie, aneb Hledání Levelu 2. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 1, s. 29 – 63.

JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995.

KAPLAN, K. *Kronika komunistického Československa: doba tání 1953 – 1956*. Brno: Barrister & Principal, 2005.

KAPLAN, K., TOMÁŠEK, D. *O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994.

KLEMPERER, V. *Jazyk Třetí říše – LTI: poznámky filologovy*. Praha: H&H, 2003.

- KNAPÍK, J. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002.
- KNAPÍK, J. Měnová reforma z roku 1953 a česká divadla. (Neznámý dokument Státního výboru pro věci umění). *Divadelní revue*, 2006, roč. 17, č. 3, s. 88 – 101.
- KNAPÍK, J. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948 – 1950*. Praha: Libri, 2004.
- KNAPÍK, J. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948 – 1956*. Praha: Libri, 2006.
- KOUBA, K. Průvodce po krajinách sorely: vše, co jste chtěli znát o budovatelském románu. *A2*, roč. 3, č. 22, 30. 5. 2007, s. 6.
- KRÁL, J. *Dramatik Vašek Káňa: vzestup a pád*. Praha, 2005. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, katedra divadelní vědy.
- KUNDEROVÁ, R. *Časopis Divadlo v letech 1949 – 1960*. Praha, 2006. Diplomová práce na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, Institutu komunikačních studií a žurnalistiky, katedra mediálních studií.
- KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945 - 1956*. Praha: Torst, 1998.
- LAISKE, M. *Divadelní periodika v Čechách a na Moravě 1772 – 1963*. Praha: Divadelní ústav, 1967.
- LEHÁR, J., STICH, A., JANÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.
- MACURA, V. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992.
- OSVALDOVÁ, B., HALADA, J. (editoři). *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. Praha: Libri, 1999.
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVKA, M. *Kádry rozhodují vše!: kádrová politika KSČ z hlediska teorie elit (Prvních pět let komunistické vlády)*. Brno: Nakladatelství Prius pro Ústav pro soudobé dějiny AV ČR v Praze, 2003.
- PAVLOVSKÝ, P. (editor). *Základní pojmy divadla, Teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004.

PETIŠKOVÁ, T. *Československý socialistický realismus 1948 – 1958*. [katalog ke stejnojmenné výstavě v Galerii Rudolfinum v Praze, 7. 11. 2002 – 9. 2. 2003]. Praha: Gallery, 2002.

POKORNÁ, T. *Ideologie a myšlení: k Machoninovým textům o divadle*. In: MACHONIN, S. *Šance divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2005.

PÖMERL, J. *České divadlo na rozcestí*. In: JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 19 – 33.

jap [PÖMERL, J.]. Poslání divadla v poúnorové československé společnosti (Příspěvek k dějinám českého divadla v letech 1948 – 1953). *Dialog* [samizdat], 1978, č. 8, s. 1 – 15.

PROCHÁZKA, V. (editor). *Národní divadlo a jeho předchůdci*. Praha: Academia, 1988.

PŘIKRYLOVÁ, M., KNOPP, F.: *Bibliografie časopisu Divadlo 1949 – 1970*. Praha: Divadelní ústav, 1998.

REIFOVÁ, I. (editor). *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004.

Slovník literární teorie. Praha: Československý spisovatel, 1984.

STEHLÍKOVÁ, E. Otázky toho, kdo nepamatuje (ad. j. Černý: 1951). *Divadelní revue*, 2001, roč. 12, č. 1, s. 52 - 54.

ŠÁMAL, P. *Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let*. In: PŘIBÁŇ, M. (editor). *Z dějin českého myšlení o literatuře 2, 1948 – 1958: antologie k dějinám české literatury 1945 – 1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 583 – 609.

ŠÁMAL, P. Jak se stát socialistickým realistou: proměny textu pro roce 1948. *A2*, roč. 3, č. 22, 30. 5. 2007, s. 8.

ŠÁMAL, P. *Socrealistický kánon: bilance a inspirace současné rusistiky*. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 4, s. 96 – 105.

ŠORMOVÁ, E. *Divadlo 1949 – 1970, Osud a cesta jednoho časopisu*. In: PŘIKRYLOVÁ, M., KNOPP, F.: *Bibliografie časopisu Divadlo 1949 – 1970*. Praha: Divadelní ústav, 1998, s. 5 – 8.

ŠORMOVÁ, E. *Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948 – 1956)*. In: JUST, V. (editor). *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 34 – 48.

ŠORMOVÁ, E., BLECHA, J. *Kdo je kdo v české teatrologii*. Praha: Teatrologická společnost, Divadelní ústav, 1997.

BLECHA, J., HUČÍN, O. *Kdo je kdo v české teatrologii II*. Praha: Teatrologická společnost, Divadelní ústav, 1997.

VODIČKA, L. *Drama bouřlivě se rozvíjejícího sociálního „milieu“?*. In: *Otázky divadla a filmu: Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy univerzity*. Sv. Q 2. Brno: Masarykova univerzita, 1999, s. 157 – 172.

VODIČKA, L. Dramatická fikce a historická skutečnost (Nositelé řádu a Vysoké letní nebe Miloslava Stehlíka). *Divadelní revue*, 1999, roč. 10, č. 3, s. 35 - 45.

VODIČKA, L. *Socialistický realismus a české drama*. In: *Divadlo a jeho výzkum na konci 20. století*. [sborník z I. symposia studentů oboru teatrologie] Brno: Ústav divadelní a filmové vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1998, s. 56 – 64.

VENCLOVÁ, R. Padesátými lety s Jindřichem Černým: rozhovor s předním českým divadelním historikem. *Druhý břeh* [časopis Švandova divadla v Praze], 2003, roč. 1, č. 2, s. 11 – 14.

ZANDOVÁ, G. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1949 – 1953*. Brno: Host, 2002.

Internet:

www.sorela.cz – webové centrum výzkumu literatury a umění československého socialistického realismu

www.totalita.cz

PŘÍLOHA

Seznam archivních fondů, v nichž se s největší pravděpodobností nenacházejí zápisy Divadelní a dramaturgické rady z let 1952 - 1953

Knihovna Institutu umění – Divadelního ústavu

Národní archiv

NA, Archiv ÚV KSČ, fond 19/7.

NA, Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945 – 1955, fond 1261/2/18 (archivní pomůcka č. 1559).

NA, Úřad předsednictva vlády – běžná spisovna – ÚPV-B 1945 – 1959, fond 315/1 (archivní pomůcka č. 1079).

NA, Úřad předsednictva vlády – tajná spisovna – ÚPV-T (1917, 1936, 1945 – 1959, 1962), fond 315/2 (archivní pomůcka č. 1087).

NA, Ministerstvo informací 1945 – 1953, fond 861 (archivní pomůcka č. 787).

NA, Ministerstvo informací – dodatky 1945 – 1953, fond 861/0/1 (archivní pomůcka č. 1450).

NA, Klement Gottwald, fond 1261/0/34 (archivní pomůcka č. 1540).

NA, Ministerstvo kultury 1953 – 1956, fond 867 (archivní pomůcka č. 1451, a,b).

NA, Václav Kopecký 1897 – 1961, fond KSČ ÚV 100/45, č. fondu: 1261/0/36 (archivní pomůcka č. 1519).

NA, Gustav Bareš 1949 – 1952, fond KSČ ÚV 07/2, č. fondu: 1261/0/26 (archivní pomůcka č. 1513).

NA, Antonín Zápotocký 1884 – 1957, fond 56 (archivní pomůcka č. 1429).

NA, Antonín Zápotocký, fond 1261/0/35, zn. fondu KSČ – ÚV – 100/35 (archivní pomůcka č. 1542).

NA, nezpracovaný fond Československý svaz dramatických umělců.

NA, registratura fondu Archiv Národního divadla.

NA, nezpracovaný fond Ministerstva školství a kultury.

NA, Ministerstvo školství a kultury – kolegia ministra.

Masarykův ústav - Archiv Akademie věd České republiky (MSÚ – A AV ČR)

MSÚ – A AV ČR, Fond Zdeněk Nejedlý.

(MSÚ – A AV ČR, Fond Zdeněk Nejedlý – Veřejná činnost, Programy vlády a komisí, návrhy zákonů a normativních úprav - reprezentační záležitosti (státní ceny, pohřby aj.) – materiály sboru povereníků ve věcech školských a kulturních 1945 – 1960, karton č. 48, inventární č. 228 – *materiál s tímto inventárním číslem nelze v MÚ A AV ČR dohledat – podle vyjádření tamního pracovníka PhDr. Jana Chodějovského je nutné ho považovat za ztracený.*

Kromě dílčího inventáře veřejné činnosti Zdeňka Nejedlého jsem prošla s negativním výsledkem tyto kartony:

MSÚ – A AV ČR, Fond Zdeněk Nejedlý – Veřejná činnost, Divadlo, divadelní zákon, personální věci 1945 – 1953, karton č. 50, inventární č. 239.

MSÚ – A AV ČR, Fond Zdeněk Nejedlý – Veřejná činnost, složka II. Národní shromáždění a Zdeněk Nejedlý, karton 48, inventární č. 229.

MSÚ – A AV ČR, Fond Zdeněk Nejedlý – Veřejná činnost, složka III. Zd. Nejedlý jako poslanec, karton 48, inventární č. 230.

MSÚ – A AV ČR, Fond Zdeněk Nejedlý – Veřejná činnost, oddělení Divadlo II, (Korespondence 1950 – 1962), karton č. 41.)