

Oponentský posudek na diplomovou práci Dory Štérové Komorní divadlo 1950-1976

Diplomová práce Dory Štérové patří k těm, které si stanovily jako cíl podat souhrnnou informaci. Vyčerpávající zprávu, o něčem doposud opomíjeném a právě v souhrnu nezpracovaném. Jako taková klade nárok zejména na úplnost poskytnutých informací k danému tématu a jejich řazení z hlediska důležitosti. V obojím směru je, podle mého názoru, práce vyhovující. Důležité je, že se divadlo snaží vnímat v úzké spojitosti se společenskou a politickou situací, která je vždy pro umění za více či méně totalitních režimů neopominutelná. Pojednává o všech zaznamenaníhodných inscenacích uvedených v průběhu existence **Komorního divadla 1950 - 1976**. Činí tak ve vnitřním členění zdůrazňujícím roli hlavních režijních osobností, které profil divadla spolurčovaly: Miroslava Macháčka, Alfréda Radoka, Václava Hudečka, Ladislava Vymětala a Ivana Weisse, u obou dvou posledně jmenovaných případně odděleně pro období před a po srpnu 1968. Potud se nedá práci nic vytknout. Od této chvíle může sloužit jako ucelená informace, seznam podstatného a zdroj bibliografických údajů, které v této šíři nebyly dosud dostupné. V tomto smyslu tedy práce, podle mého názoru, splňuje požadavky kladené na práci diplomovou a proto ji mohu k obhajobě doporučit. Pokud bych ji však brala jako text perspektivně určený k širší publikaci, kterou by si studované téma zasloužilo, nemohu nezmínit některé problémy, které v sobě autorčin přístup nese:

Hlavní okruh problémů vyplývá z povahy pramenů a literatury, s kterými diplomantka pracovala a pracovat samozřejmě musela, neb jiné k dispozici nejsou. Základ činily knihy a rozhovory Marie Valterové s tvůrci divadla - tedy zejména dlouholetým ředitelem Komorního divadla Otou Ornestem, který byl v normalizaci podstatě zlikvidován stejně jako celé toto divadlo a herci a dalšími spolupracovníky, kteří u tohoto divadla prožili většinou svá lepší léta.. Veškeré memoáry ať přímé nebo inspirované otázkami mají tendence k dodatečné autostylizaci, a proto je k nim a priori třeba přistupovat s maximální kritičností. Snadno se podléhá sugestivní dramatizované dikci a jejich další citace v práci vědecké automaticky nabývají zdání objektivní pravdy. Toho se se autorka nedokázala vyvarovat

1/ Osobnost Oty Ornesta se ve světle těchto pramenů nutně jeví téměř veskrze kladně. Diplomantka sice konstatuje, že právě on byl v roce 1949 tím, kdo předepsal dramaturgickou skladbu všem poúnorovým divadlům, ale už od roku 1950 se rozhodne dokazovat, že on sám

ji pouze záměrně "takticky" obcházel (!). Ale to je pohled příliš optimistický, a řekla bych typicky polistopadově optimistický. Se všemi příšernými prosocialistickými výroky se vypořádá tak, že je nikdo nemohl myslet vážně a vše zpětně považovat za, jak se říkalo "útok zleva", kdy se pro jistotu psalo i "jedna a jedna jsou dvě, jak říkal soudruh Lenin", aby nám dovolili počítat. Pokud programy Komorního divadla obsahují to, co obsahují a co diplomantka naštěstí nijak neskrývá, nelze to rozhodně a jednoduše od počátku vykládat jako manévry taktické (str. 10, 17, 19, 21, 22, 23, 23, 24, 29, a d.) Protože říci pouze v závěru práce, že byl Ota Ornest rozporuplný (str. 98), je málo. To, že musel kvůli svým názorům nejen z divadelní scény odejít po srpnu 1968, ještě neznamená, že měl stejný pohled na věc již v letech padesátých. Máloplatné patřil k těm, jak přeci autorka nezastírá, kteří kulturní politiku po Únoru přímo určovali.* Nepřeskakujme to jako nepohodlné - budeme-li mluvit o mrtvých jen dobře, nikdy se nedokážeme poučit z chyb minulosti. To, že se o Komorním nespravedlivě nemluvilo neznamená, že mu teď máme vystavět pomník. Od toho nechť je tu právě memoárová literatura, kterou s vědomím jejích limitů tak rádi čteme.

2/ Na druhou stranu nehodlám nijak popírat, že lidsky Ota Ornest během svého působení v Komorním obstál. Schoval pod svými stranickými křídly lečjakou problematickou věc i osobnost, jeho pomoc Alfredu Radokovi je obdivuhodná, když jiní více či méně kovaní straníci dělali ve stejné době vše, aby byl zlikvidován. I když ani tady Ornestovy pohnutky k takové pomoci nemusely být jen ty nejvznešenější – jako řediteli mu šlo o úspěch divadla, navíc vlastní režijní ambice neměl naštěstí takové, aby mu Radok překážel a jistě mu dělal dobře i pocit moci, že on má tak dobré postavení a takovou sílu, že si obhájí i něco tak problematického, jako Radokovo angažmá. Bez diskuze jsou v takových situacích ovšem důležité výsledky a Ornest Radoka zachránil. Všechna čest. Schovávat se pod stranickými křídly byla jedna z možných strategií celé šedé zóny, strategie něčím typicky česká. Ornest navíc neobtěžoval své spolupracovníky s politikou, s nadřízenými orgány vše vyřizoval sám, další úlitby nepožadoval, v tom lze myslím vzpomínkám spolupracovníků víceméně věřit, a tím opravdu vytvářel oázu uprostřed všeho toho bujícího socialismu.

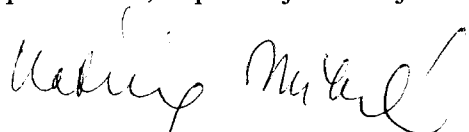
A je štěstí, že takových slušných komunistů bývalo poměrně dost. S Ornestem má z nich v tomto smyslu snad nejvíce společného dlouholetý šéf Divadla na Zábradlí Vladimír Vodička, pouze s tím malým – ovšem z hlediska zpětné rehabilitace velmi podstatným rozdílem, že se

* Jiří Frejka jej v jednom raději dnes nepřipomínaném dopise na rozloučenou před spácháním sebevraždy výslovně označil za jednoho ze svých likvidátorů (viz Knapík, J: V zajetí moci, Praha 2006, 1982).

"nezdiskreditoval" ani během srpna, a tak v rámci nově definovaného manipulačního prostoru mohl ředitelovat a ledacos pokrývat dál i během normalizace.

3/ Diplomantka si také málo uvědomuje limity většiny dobové kritické reflexe, s kterou při stručné rekonstrukci inscenací byla nucena pracovat. Podobně cituje ze zdrojů z padesátých, šedesátých i sedmdesátým let a přesto, že většinou uvádí, že ten který názor byl uveden tam a tam a tím a tím, bere psané téměř vždy za hlavní bernou minci. Pouhá jména kritiků rozhodně nestačí, aby se dalo uhadovat, z jakých ideologických východisek se právě psalo a to by bylo zejména pro reflexi z let padesátých a sedmdesátých zcela klíčové. Dobře je, že představila blíže alespoň soudruha Jelena z Rudého práva, hned tím alespoň jeho výroky dostala do jasného světla.

4/ Postrádala jsem ambicióznější pokus o zobecnění a charakteristiku Komorního divadla jako fenoménu. Píše sice, že rozhodující byla pokaždé dramaturgie a že se sem chodilo na herce, ale tato informace se rozpouští v ostatním textu. Přecejen by bylo žádoucí zvolit několik inscenací a pojednat a nich ještě podrobněji. Takto dochází k nemilým zkreslením (str. 50, 51) a nepodloženým absolutizacím, zvláště u děl, o kterých se toho ví víc. Nejvýraznější příkladem je několikrát opakované tvrzení, že Radokova *Hra o lásce a smrti* byla "*snad nejslavnější inscenací českého (a československého) divadla vůbec*" (str. 6, 31, 52), aniž by ovšem autorka uvedla, proč si to myslí. Slůvko "snad", které do věty vetkla, problém v odborném textu věru neřeší. Chtěla-li navíc charakterizovat Komorní divadlo jako komplexní jev nebylo úplně správné soustředit se pouze za umělecké vrcholy tohoto divadla a nepokusit se blíže charakterizovat jeho typické produkty. Třeba klidně i ty nejlepší, jako byla *Charlyeho teta* nebo *Vajíčko*, ale aby bylo spektrum úplné. Záznam *Vajíčka* podle této divadelní inscenace už navíc musela mít k dispozici alespoň na DVD, vydaném loni v edici Reflex, takže by se mohla dopustit i nějakého vlastního většího kritického odstupu. Polemiku s citovaným totiž bohužel v jinak faktograficky cenné práci postrádám nejvíce. To však není nezbytný požadavek pro úspěšnou diplomovou práci, a proto práci v podobě, jak byla předložena, doporučuji k obhajobě.



Mgr. Ing. Kateřina Míhlová, Ph.D.

září 2007