

ZDENĚK SRNA

ÚLOHA SOVĚTSKÉ DRAMATIKY V ÚSILÍ BRNĚNSKÝCH O POLITICKÉ DIVADLO

Vřelý a živý vztah kulturního prostředí českého Brna k ruskému a sovětskému umění byl už předmětem mnoha studií, článků i diplomových prací.¹ Snad je i známo, že společensky nejvýrazněji se ohrázel právě v divadle, především na jevištích nejstarší brněnské instituce svého druhu, v Národním, Zemském resp. Státním divadle — jak se její název dobou proměňoval. Je přirozené, že zájem ožíval nejsilněji, když uváděná dramatika přinášela aktuální podněty ve směru potřebného kvasu společenského vědomí a vzrušovala hladinu obecného citění a uvažování nebo přinášela nenahraditelné informace o prostředí, v němž vznikala, případně když tématem nebo specifickými uměleckými prostředky suplovala citelně chybějící tvorbu domácí.

V souvislosti s naším tématem je třeba si připomenout třicátá léta tohoto století, která právě ve zdejším Zemském divadle přinesla soustavně a (nejen v kontextu naší kultury, ale i mimo SSSR vůbec) zcela ojedinělé uvádění soudobého sovětského divadelního repertoáru. Vedle operních a baletních děl (mj. konala se zde světová premiéra Prokofjevova baletu *Romeo a Julie!*) nejpočetněji byla zastoupena činoherní dramatika. Za podpory pokrokové inteligence kolem Levé fronty a nemalé části stej-

¹ Řadu diplomních a disertačních prací na toto téma obsahuje *Seznam vybraných ročníkových, diplomních a disertačních prací s divadelněvědnou tematikou, obhájených na filozofické fakultě MU a UJEP v letech 1921—1981*. Sestavila R. Hájková. In: THALIA BRUNENSIS CENTENARIA. SPFFBU, 1984, č. 251, s. 189n. Dále např. Srna, Z.: *Erno — tradiční středisko ruské a sovětské dramaturgie*. In: Problematika současného sovětského dramatu a divadla. Red. J. Zýková. Soubor přednášek z divadelního semináře v Brně. Praha, ÚV SČSP, 1975, s. 59n. Srna, Z.: *Ruská a sovětská dramatika v devadesáti sezónách činohry Státního divadla v Brně*. In: Sborník JAMU k počtě F. Burianka. Praha, SPN 1979, s. 205n. Srna, Z.: *Sovětské divadlo jako inspirace*. In: Program SD v Brně, 44, 1972, č. 3 až 4.

ně smýšlející zdejší divadelní kritiky podařilo se levicově orientovaným divadelníkům prosadit do repertoáru oficiální instituce řízené tehdejšími úřady během jednoho desetiletí 30 her ruské provenience. Z toho více než třetina byla z pera současných sovětských autorů s aktuálními tématy ze života jejich společnosti. Hry jako *Strach* [sez. 1932—33] a *Kde vlaky nestaví* [sez. 1935—36] A. N. Afinogenova, *Kvadratura kruhu* [sez. 1929—30] a *Defraudanti* [sez. 1932—33] V. Katajeva, *Rejstřík dobrých skutků* [sez. 1933—34] J. Oleši, *Letadlo nad městem* [sez. 1933—34] B. A. Lavreňova, *Byt paní Zoe* [sez. 1934—35] M. A. Bulgakova, *Cizí dítě* [sez. 1934—35] V. Škvarkina, *Zkrocení Mister Robinsona* [sez. 1935—36] V. Kaverina, *Zázračný kov* [sez. 1935—36] V. Kiršona, *Hodinář a slepice* [sez. 1936—37] I. Kočerhy i *Jiříčka* [sez. 1936—37] a *Zlatý klíček* [sez. 1937—38] A. Tolstého přinášely v dramaticky většinou syrové podobě nový svěží pohled i novou myšlenkovou kvalitu. Odrážely se tak od namnoze řemeslně brilantních, ale myšlenkově sterilních „kasaštyků“, jimiž divadlo nejméně z třetiny svého repertoáru platilo daň diváckému trhu. Přijetí této „exotické“ dramatiky u našeho publika a kritiky, i při neskrývané kritičnosti k nedokonalostem dramatické techniky, bylo příznivé. Na uváděných sovětských hrách byla oceňována právě ona zjevná upřímnost, s níž se autoři — namnoze formou satiry či grotesky — vypořádávali s přežitky brzdícími na cestě k sociálně spravedlivější společnosti. Ruský a sovětský repertoár byl tehdy uváděn v rámci tzv. slovanské orientace brněnské dramaturgie, která — při všech svých omezeních — sehrávala významnou roli. Jestliže pokusy o zhodnocení meziválečné etapy brněnského divadla byly v padesátých letech deformovány odmítáním „divadelního formalismu české avantgardy“ a tím i Honzlova a E. F. Burianova působení, pozdější studie to napravily.² K plnému ocenění výjimečné a soustavné iniciativy brněnského prostředí při uvádění sovětské dramatiky [jejíž počátky lze spojovat právě s dobou působení obou levicových režisérů] v české divadelní historiografii přece jen zatím nedošlo. Zprvu tu bránil fakt, že mnozí z uváděných autorů se octli na indexu, neboť je postihly represe z konce 30. let v SSSR, a pak také jejich jména i tematika byly spojovány s přechodným a „podezřelým“ obdobím NEPu, které se dostalo do ideologické nemilosti. A přece právě kritický ráz uváděné dramatiky získával ve vztahu k dění v SSSR daleko větší sympatie a porozumění než reprezentačně chvalozpěvná a bezkonfliktní dramatika let pozdějších. Pravda, nebyly to texty z dílny sovětské divadelní avantgardy a bylo je možno interpretovat na zdejší scéně obvyklými postupy blízkými psychologickému realismu, a snad proto také dostaly některé z brněnských inscenací ponuřejší podobu, než jak se s jistým satirickým nadhledem tradovalo v Moskvě. Nicméně trvalá přítomnost soudobého sovětského dramatu v repertoáru tehdejší naší oficiální

² Obst, M. — Scherl, A.: *K dějinám české avantgardy*. Praha, 1962. Bundálek, K.: *Kapitoly z brněnské dramaturgie*. Praha-Brno 1967.

scény zaslouží pozornost. Přinejmenším stejnou, jaká je věnována ojedinělým uvedením revolučně patetické hry v tom či onom divadle té doby. Je tu třeba postihovat širší souvislosti ve spojení s repertoárem opery i baletu, s významnou prací překladatelskou, s celým klimatem kulturního zázemí. Už proto je podíl sovětské dramatiky v dramaturgii Zemského divadla v Brně v 30. letech významnou kapitolou ve vztahu naší a sovětské kultury a v neposlední řadě i pozoruhodnou součástí dějin českého divadla.³

V opojné atmosféře doby těsně po osvobození nebyly nové sovětské hry k dispozici a ty, které se tu hrály před válkou, jevily se tematicky příliš vzdálené a svým namnoze kritickým ostrím v daném okamžiku jako zcela nevhodné. Jako reprezentant sovětské dramatiky tu posloužil především Maxim Gorkij svým dílem před- i porevolučním a hrála se ruská klasika, která byla ve výborných překladech k dispozici z první republiky. V závěru 40. a téměř po celá 50. léta přinášela česká dramaturgie výběr ze sovětského repertoáru vzniklého především během války a poválečné oslavné či bezkonfliktní vlny. Přirozená touha poznávat sovětskou společnost a její problematiku i z divadelních her [nezapomeňme, že v ten čas stálo i u nás divadelní umění v popředí společenského zájmu a pozornosti] byla uspokojována z časově i tematicky omezené produkce s prvotním ideologizujícím cílem. Od Simonovových *Ruských lidí* [sez. 1945—46], hry, která byla po květnových dnech snad první k dispozici, Pogodinova *Kremelského orloje* [sez. 1947—48], *Moskevské povahy* A. Sofronova [sez. 1949—50] přes Kremljovovou *Pevnost na Volze* [sez. 1952—53], Čepurinovy *Stalingradce* [sez. 1953—54] až po monumentalizující Lavreňovův *Přelom*.⁴ Jím se v sezóně 1957—58 uzavírala nejen poslední fáze

³ Nelze říci, že by ve čtvrtém svazku akademických Dějin českého divadla nebyla zmínka o sovětském repertoáru v činohře Zemského divadla. Je to však třeba vidět v širších souvislostech než jen jako akt Jiříkovského benevolence při rozšíření tzv. slovanského programu slovanské dramaturgie (*Dějiny českého divadla IV*. Praha, CSAV, 1983, s. 257). Je třeba vážit účast sovětského repertoáru ve zdejší dramaturgii operní i baletní, širší vliv zdejšího kulturního prostředí, Levé fronty, pokrokové inteligence i progresivní části kritiky atd.

⁴ Hledáte-li údaje o ruských a sovětských autorech či dílech uvedených u nás v přístupných slovnících spisovatelů (kam přirozeně patří i dramatici), nemalou část vůbec nenajdete. Dá-li se to pochopit u slovníků sovětských, koncipovaných z hlediska významu pro vývoj této kultury, je třeba to považovat za nedostatek u slovníků sestavovaných českými rusisty pro potřeby českého prostředí. Ti by měli zařazovat také jména, příp. díla ruské a sovětské provenience, byť z hlediska sovětské rusistiky málo významná či zcela bezvýznamná, která byla u nás vydána, resp. uvedena na jevišti, tj. představovala v našem vědomí ruskou a sovětskou kulturu. Stejně tak by měla být opuštěna literárněvědná zásada uvádět jen tituly vydané tiskem. Bylo-li drama přeloženo a uvedeno na scéně, bylo regulérně zveřejněno, tj. seznámil se s ním neomezovaný okruh osob, někdy i větší než u publikací malého nákladu, bylo recenzováno a jeho překlad je v archívech divadel či divadelních agentur k dispozici. Z hlediska vzájemného kulturního vlivu si inscenovaný překlad dramatu zaslouží být uváděn v jednotlivých autorských heslech. Z edice Slovníky spisovatelů u Odeonu se k této potřebné praxi obrací jen některá hesla v prvních svazcích (např. u A. Strindberga).

působení Aleše Podhorského na této scéně, ale zároveň i poválečná etapa jednotného interpretačního výrazu podle úzce dogmaticky vykládaného učení K. S. Stanislavského a s ní zároveň i ona zjednodušeně ideologizující dramaturgie. Dálo se tak v souhlase s progresivními vývojovými tendencemi v celém našem divadelnictví i ve společenské životě. Týkalo se to přirozeně i výběru sovětských her, třebaže ani v následujících údobích se z těch či oněch důvodů dramaturgie nevyvarovala nasazení hry, která vyšla z této atmosféry a v jiném klimatu už nedošla ohlasu (například Pogodinova *Třetí patetická* v sez. 1982—83 se 7 reprízami aj.). Je pravda, že Gorkého hry sovětského období (*Jegor Bulyčov*, sez. 1953—54, druhá verze *Vassy Železnovové*, sez. 1945—46) byly skutečným ideověuměleckým přínosem a některé uváděné hry měly pak svůj ohlas pro téma nám blízké a v domácí dramatičce absentující, vzpomeňme Burjakovského *Lidé, bděte* [sez. 1951—52], výjimečně pak pro svou politickou aktuálnost jako Štejnův *Kádrový případ* (sez. 1955—56), kde autor vyslovil myšlenky, které ještě dlouho poté nenašly cestu do naší dramatiky. Nicméně skutečný přínos uměleckých hodnot a vzrušujících myšlenek převážné části uváděné sovětské dramatiky neodpovídal (a svědčí o tom i ohlas u publika) ani velikosti podílu na repertoáru, ani umělecké potřebě českého divadla, které se více či méně dobrovolně vzdávalo své avantgardní minulosti a zápasilo s požadavky autoritativně chápaného socialistického realismu. Tato situace přirozeně souvisela bezprostředně se sovětským postojem k vlastní avantgardě, této progresivní části svého divadelnictví, ale jako výmluvná ilustrace našich postojů poslouží snad i zmínka o tom, že v diskusích čs. divadelníků [a nešlo jen o brněnské] bylo r. 1949 hostující představení Mladé gardy Ochlopkovy Moskevské státní činohry pro pohyb rudé vlajky na scéně označováno jako formalistické.

Snad právě v těchto kontextech zasluhuje pozornosti další vývojová etapa Mahenovy činohry, probíhající pod vlivem kulturněpolitického trendu, jak byl nastolen po XX. sjezdu KSSS. Když se ukazovalo, že místo jednotné podoby umělecké práce je třeba v divadle vytýčit spíše zásadu samostatnosti tvůrčí podoby každého jednotlivého souboru, odstoupil dosavadní šéf činohry Aleš Podhorský (1. 9. 1958) a od 1. 1. 1959 se ujal vedení Miloš Hynšt. Už před jeho nástupem, v podzimním mezidobí, se objevily na repertoáru činohry dvě sovětské meziválečné hry. Uvedení Pogodinových *Aristokratů* a Škvarkinova *Obyčejného děvčete* [sez. 1958—59] bylo impulzivním signálem snahy rozšířit pohled na sovětskou dramaturgiu. Ještě než byl vyhlášen první doplněk umělecko-politického a tvůrčího programu Mahenovy činohry, který zásadně ovlivnili Hynštovi noví spolupracovníci — dramaturg Bořivoj Srba a šéfrežisér Evžen Sokolovský (červenec 1960) — objevila se na repertoáru (bez valného uměleckého úspěchu i ohlasu) psychologická hra čechovovského ladění, Arbutovova *V hodině dvanácté* (prosinec 1959). V první podobě programového prohlášení nového šéfa nacházíme obecnější formulace o socialistickém realismu, o antinaturalistickém realismu nepopírajícím iluzi, o přednostní

orientaci na komunistické autory a o generačním problému se vším tím spojeném. Zmíněný doplněk, obražející už krystalizaci generační a názorové spřízněnosti tvůrců, dává dosavadním obecnostem konkrétně zacílenou podobu politického divadla. Šlo o manifestačně krajní polohu divadelního názoru, který vlastně po dvě desetiletí u nás nenašel půdu a který se Brněnští pokoušeli v konkrétní umělecké podobě demonstrovat jako východisko své představy socialistického divadla: antiiluzivní, racionálně působící divadlo, které má diváky burcovat, nutit k přemýšlení, k aktivitě. Základními jeho prameny jsou domácí avantgarda v čele s poetikou E. F. Buriana, sovětská divadelní avantgarda tvořící s revolučním nadšením 20. let, myšlenky z Rollandova odkazu v Divadle lidu a především inspirace z odkazu Bertolta Brechta. I když vezmeme v úvahu poněkud uvolňující se klima doby Chruščovova vedení, byl to program rozhodně nekonformní, a to jak v oblasti divadelní poetiky, tak v oblasti dramaturgie. Měl totiž svůj zvláštní paradox: v době obecně pocítovaného ulehčení a odklonu od dosavadní dogmaticky politizující propagandy na jevišti směrem k umění (u nás je ztělesňovali O. Krejča, A. Radok aj., v SSSR připomeňme jména O. Tabakov, J. Ljubimov, O. Jefremov aj.) zvolili Brněnští programově vzory v oblasti poetiky sice dotud potlačované — tj. českou i sovětskou avantgardu, tvrdě odsuzované pro buržoazní formalismus, jakož i B. Brechta, k němuž se ještě tehdy stavěla právě kulturní sféra téměř celého socialistického bloku s ideologickou krátkozrakostí velmi rezervovaně a nedůvěřivě —, ale zvolili si zároveň jejich politicky proklamativní, revolučně optimistickou i nadšeně a s hlediska dalšího vývoje vlastně i poněkud naivní, otevřenou notu. Byl to nepochybně návrat k revolučním pramenům — Rollandem počínaje — a byl v něm obsažen protest proti tolika odhaleným a odhalovaným deformacím pozdějšího vývoje socialismu. Jakkoli počáteční učebnicový historismus dramaturgie a také zprvu i dost úzce vymezený myšlenkový a tematický prostor patřily k omezujícím faktorům, podobně jako inscenační sklon k zjednodušování, k expresi i k vnějšímu zesilování výrazových prostředků, přece jen se právě v této době stala Mahenova činohra místem, kde polarizovala jedna ze soudobých vývojových tendencí tehdejšího českého divadla. Přes jisté potíže s návštěvností dokázala si brněnská scéna získat pevný kádr svých diváků, kteří sledovali její úsilí s nadšením hodným sportovních fanoušků.

Programově se hlásila tato dramaturgie k „tradicím mladého sovětského divadla, které usilovalo zaangažovat na politických problémech své doby co nejširší vrstvy lidových diváků, k tradici reprezentované jmény Majakovskij, Lunačarskij, Višněvskij, Mejerchold, Ochlopkov“. Obracela se tak k prameni po dlouhá léta přehlíženému, paušálně odsuzovanému a u nás v praxi socialistického divadla doposud nezužitkovanému. Na počet není těchto inscenací mnoho: během 60. let bylo uvedeno pět děl skutečné sovětské klasiky, z toho tři v československých premiérách. Šlo o Majakovského *Mysterii buffu* (první čs. uvedení v sez. 1959—60) a *Hor-*

kou lázeň [sez. 1961—62], Višněvského *První jízdní* [čs. premiéra v sez. 1960—61] a *Optimistickou tragédií* [sez. 1964—65] a Lunačarského *Olivera Cromwella* (čs. premiéra 1967—68). Je tu třeba zároveň dodat, že původní soudobá sovětská dramatika směřovala v tomto čase převážně k niternému psychologismu osobních problémů jednotlivého občana, což přirozeně souviselo s tolik potřebnou snahou překonávat bezkonfliktní období lakování na růžovo typu Kubánských kozáků či Rytíře Zlaté hvězdy. Teprve až další údobí 70. let umožnilo výběr z té divadelní poetiky, které dávali Brněnští přednost a k níž se vraceli především sovětská divadelníci [Ljubimov, Gorin, Saja atp.].

Majakovského *Mystéria buffa* byla r. 1960 úvodním úderem tympanu nově nastupujícího programu Mahenovy činohry. Vzbudila sice rozpaky v poradním orgánu provozovatele, zda je to vůbec vhodný titul, ale inscenace upoutala pozornost celého našeho divadelnictví. V tomto pravděpodobně prvním zahraničním profesionálním uvedení poskytl Evžen Sokolovský velkolepou podívanou plnou komediantské fantazie, přímé politické proklamace i agitace a zapálený soubor strhl při mnohých představeních svým nakažlivým elánem publikum tak, že vstoje zpívalo spolu Internacionálu! Po řadě otřesů z deformací a represí padesátých let byl tento bezmezný optimismus prvního vykročení Nečistých ke svobodě pro mnohé balzámem na zklamání, které začalo podryvat někdejší budovatelský elán velkých i blízkých perspektiv.⁵ Škoda, že v řadě dalších inscenací — a patřila mezi ně i Višněvského *První jízdní* (sez. 1960—61) v prvním čs. uvedení za režie Miloše Hynšta — začali i sympatizující diváci pociťovat, že se stávají žáky divadelní učebnice velkých revolučních historických dějů, kde se osud jednotlivců ztrácí. A to měl režisér jako hlavního aktéra Josefa Karlíka, který dokázal naplňovat jeviště člověčinou a sama režisérova práce přinesla náznak zásadního směřování zvolené divadelní poetiky. Poněkud lehkomyšlně byla promarněna příležitost posílit základní směr satirickým ostřím jiné Majakovského hry (*Horká lázeň* v sez. 1961—62). Čerstvý absolvent režie Evžen Němec nedokázal víc než zajistit profesionální podobu textu bez výkladu a žádoucí poetiky. Druhá Višněvského hra *Optimistická tragédie* [sez. 1964—65] byla uvedena už v proměňující se atmosféře, kdy nastolování leninských norem se zdálo být definitivní a principy antiiluzivního divadla i sovětské avantgardy se už vžívaly jako běžná součást uměleckých postupů v širší divadelní praxi. Hynštovo ztvárnění bylo přijato s respektem, třebaže právě onen revoluční patos, který chtěl režisér postihnout s brechtovskou strohostí, nedosáhl osvobozujícího účinku katarze, a tak přes výborný výkon Vlasty Fialové v roli Komisařky se mnohé z vnitřního rozměru hry nedostalo přes rampu k publiku.

⁵ O této inscenaci psal i Miroslav Mikulášek: *Mystérie-buffa V. Majakovského a její první uvedení mimo SSSR*. In.: Thalia Brunensis centenaria. Redigoval Z. Srna. SPFFBU, 1984, č. 251, s. 135n.

Poslední z připomínaných her, Lunačarského tragédie *Oliver Cromwell*, objevila se na začátku sezóny 1967—68, v době, která spěchala dohnat zanedbané poznání uměleckého vývoje Evropy a hrála se v sousedství nejen A. Artauda, J. Genêta, ale i Aristofana, Šudraky a také F. Šrámka. Mahenova Činohra se přihlásila i v této vzrušené době ke zdrojům inspirace svých uměleckoideových východisek. První české nastudování v režii Aloise Hajdy bylo sondou, jíž si naše divadelní kultura připomněla jednu z největších osobností začátků sovětské kultury, ale zároveň se i vyrovnávala s dílem, které patří k rodivší se sovětské dramatice. Za osobitého přispění vynikajícího herectví Josefa Karlíka představení zdůraznilo autorovu záměrnou paralelu, z níž vychází historické poučení současnosti, a divák po půlstoletí ji vnímal prismatickým zrcadlem svých zkušeností. Třebaže se tomuto počínání nedostalo takové pozornosti jako někdejšímu začátku s *Mysterií buffou*, sama předloha neskýtala tolik vděčné příležitosti, šlo o skutečný kulturní čin. Inscenace se udržela na repertoáru nepřetržitě až do začátku sezóny 1969—70 a byla připomínkou těch nejsvětlejších tradic Velké říjnové revoluce.

Vklad hodnot klasické sovětské avantgardy není tedy v repertoáru Mahenovy činohry v 60. letech na počet rozsáhlý, ale tvoří základní jistoty zdejší divadelní poetiky. Ta přetrvává ve vědomí a v paměti souboru do dalších desetiletí. Navázala-li v 70. letech na ni Ljubimova dramatičtva Reedových *Desíti dnů, které otřáslý světem* (sez. 1970—71), bylo to možné tím, že šlo i o divadelnost vycházející a rozvíjející základy divadelní avantgardy. Jiná je pak skutečnost, že Brněňští tu trestuhodně propásli příležitost k mimořádnému představení, neboť v Brně tehdy přítomnému Ljubimovovi neposkytli možnost režijní spolupráce. Ještě v sedmdesátých letech se dostávají na jeviště Mahenovy činohry současné sovětské hry související s trendem doznívající poetiky, např. hry Gorinovy (*Thyl Ulen-spiegel*, sez. 1977—78, *Pravda Barona Prášila*, sez. 1978—79), Sajova (*Jeho Excelence býk Klemens*, sez. 1978—79), a především pak první československé uvedení Šatrovovy hry *Modří koně na rudé trávě* (sez. 1979—80). V režii sovětského režiséra G. Drozdova s mimořádným výkonem Josefa Karlíka v roli Lenina přinášela hra první zřetelný závan připravující se revoluční přestavby. Škoda, že 80. léta jsou už pak neuvěřitelně chudá na současnou sovětskou hru, a po Volodinových *Dvou šípech* [sez. 1983—84] — pomíneme-li už zmíněný neúspěch s Pogodinovou *Třetí patetickou* [sez. 1982—83] — je tu jen nedocenená dramatičtva Ajtmatovova *Dne delšího než století* z pera a za režie Zdeňka Kalochy [sez. 1984—85], česká divadelní podoba televizního scénáře G. Gorina a E. Rjazanova *Příběh o šlechtěném husarovi a sličné komediantce* [sez. 1985—86, hra rozhodně významnější než někdejší čs. premiéra hry E. Rjazanova a E. Braginského *Kolegové* ze sez. 1971—72] a vlastně do konce r. 1988 poslední hra *Most A. Čchaidzeho* [sez. 1986—87]. Třebaže celé naše divadelnictví se chová k současné sovětské dramatické produkci značně opatrně, jsou soubory, jejichž dramaturgie příliš neváhá (např.

Divadlo bratří Mrštíků s původní sovětskou dramaturgií Dumbadzeho *Zákonů věčnosti*, 1986—87, a V. Gubareva *Sarkofág*, sez. 1987—88). Je škoda, že už vzhledem k vlastní tradici právě Mahenova činohra k nim zatím nepatří.

РОЛЬ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В ПРОГРАММЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА В БРНО

Пристальное внимание культурных кругов чешского Брно к русскому и советскому искусству стало предметом ряда статей и дипломных работ. Данная работа касается театральной сферы. Автор пытается отметить роль советского репертуара в Государственном театре им. Магена в Брно, в его программе так наз. политического театра. Этот репертуар кристаллизовался с 1960 г. и до сегодняшнего дня сказывается на идейно-художественном профиле театра. Автор стремится в новом аспекте постичь значение постановки советских пьес в 30-е годы. В эти годы из 30 поставленных произведений русских авторов целая треть была советских драматургов (напр. Афиногенов, Булгаков, Олеша, Киршон, Шкваркин, А. Толстой и др.). В то время реализовалось и единственное в своем роде представление советского оперного и балетного репертуара (мировая премьера балета Прокофьева „Ромео и Джульетта“).

Если в послевоенный период ставили почти исключительно советские пьесы, возникшие в течение войны и послевоенный период пресловутой бесконфликтности, и только немногие были действительно значительные, то начало 60-х годов характеризуется новой концепцией. Программа драматического театра им. Магена опирается — рядом с чешским авангардом и творчеством Брехта — также на советский театральный авангард, связанный с именами Мейерхольда и Охлопкова, а из драматургов — Маяковского, Вишневского и Луначарского. В период, который стремится скорее к внутреннему психологизму (у нас О. Крейча и А. Радок), это было возвращение к революционным источникам с протестом против деформациям развития социализма. Внимания заслуживает, например, первое заграничное представление „Мистерии-буфф“ (1959—60), чехословацкие премьеры „Первой конной“ Вишневского (1960—61), „Оливера Кромвеля“ Луначарского (1967—68) и др.

В семидесятые годы на эту линию навязываются „Десять дней, которые потрясли мир“ Рида в интерпретации Любимова, пьесы Горина и прежде всего чехословацкая премьера пьесы Шатрова „Синие кони на красной траве“ (1979—80).