

POZNÁMKY K SITUACI NAŠEHO DIVADLA V ROCE 1972

Rok 1972 není běžným článkem časového vývoje a jeho již uskutečňovaných snah kulturněpolitických, ale do značné míry osudově závažným momentem vůle k nastoupení souzvučné cesty k řešení socialistické ekonomickopolitické a ideologickokulturní životní komplexnosti.

Je rokem dalšího zintenzívnění, prohloubení a humanistického zeživotnění státního řízení kulturní politiky, v níž divadlu — a právě u nás — náleží obzvláště významné místo.

Jestliže smysl našeho Národního divadla v rané a často i v pozdější době dosahoval a v mnohých situacích převyšoval pro náš lid i význam vídeňského parlamentu a jiných nejvyšších politických a správních institucí, tedy vždycky svým významem pro životní vůli národa, lidu. Jak v období naší národní regenerace obrozené epochy, tak v 19. století a z počátku tohoto století nese naše divadelnictví svébytné rysy souzvučnosti s lidově pokrokovými představami nejen v kulturním, ale i sociálně ekonomickém životě. I když postupně zostřováním třídních rozdílů a narůstáním sociálně politických rozporů naše oficiální divadelnictví se stávalo spíše duchovně společenskou silou kultury vedoucích buržoazních vrstev, na rozdíl od kulturních představ vrstev sociálně a hospodářsky závislých, projevovala se jako neodmyslitelný její průvodčič etická ohleduplnost a výrazová divadelní lidovost. Přestože buržoazní společenská problematika postupně naše divadelnictví ovládla, neumrtvily se lidové kořeny našeho divadelnictví. Ve srovnání se zahraniční divadelní produkcí rozvíjely se v charakteru českého divadelnictví — na rozdíl od jiného divadelnictví — také snahy o ideologickosociální problematiku ve smyslu sociálním a posléze i socialistickém.

Byť v různých pokrocích i zvratech vyhraňoval se tak bytostný sociální rys českého divadelnictví, nikoliv ovšem jako znak oficiální, ačkoli též jím byla často ovlivňována oficiální divadelní produkce. I při spojitosti, v některých směrech přímo závislosti našeho oficiálního divadelnictví na dramatické, režisérské a výtvarně scénografické produkci západoevropské a světové naše divadelnictví představovalo v neobvyklé míře harmonickou i disharmonickou, kulturní a ideologickou souzvučnost s hlavními událostmi společenského života, vzházející byť z různě motivovaných zájmů všech sociálních vrstev na divadle. Ochetnické divadlo bylo pak i v boji dělnické třídy o lepší životní podmínky význačným elementem sociálně

politického a ideologicky kulturního uvědomování právě tak, jak tomu bylo v době našeho obrození.

Divadlo bylo vždy a v nejrůznějších výrazových formách mluvčím, náповědí i manifestací celonárodních i dílčích, třídně sociálních, politických a duchovních tužeb.

Také státně politickému našemu osamostatnění v r. 1918 předcházelo divadelní bojovné údobí v letech první světové války, kdy české divadlo se postavilo všemi svými projevy — a historické dokumenty potvrzují, že při vysoké umělecké úrovni a často při ideologické transformaci klasických a zahraničních dramatických děl — do čela celospolečenských snah politických.

V tom směru vstoupilo také do služeb utváření vlastního duchovního klimatu první republiky, hledalo a také nalézalo v nejširším společenském zájmu — třebaže nutně a také záměrně schematizovaném — podmínky pro nové způsoby dramatické, herecké a inscenační tvorby. Při všech souvislostech se světovou tvorbou je smysl československého divadla utvářen rastrem konsonance i disonance našeho vlastního životního prostředí, jeho tehdejšího budování v nejrůznějších oblastech.

Když pak politickoeconomický vývoj po první světové válce i u nás ukazuje se jako systematické odbourávání a neuskutečňování sociálněpolitických vymožeností a slibů širokým vrstvám pracujících, vznikají z toho těžké sociálněpolitické rozpory. Postupně se vyjevuje vzdor buržoazní státněpolitické zatemňovací taktice fundamentální význam Velké říjnové socialistické revoluce. I do našeho běžného života vnikají reálnější představy jak sociálněpolitické, tak duchovně kulturní a humanistické obsažnosti sovětské revoluce. A přicházejí také poznatky o sovětské revoluční umělecké tvorbě, včetně divadelní. Do našeho divadelnictví tím spíše, že v české divadelní tvorbě v nejrůznějších aktivních i pasívních formách a takřka za všech vývojových údobí představuje aspekt lidovosti životně neodmyslitelný formální i obsahový, sociální problematice stále otevřený rys, a nikoli jenom nahodilý tón.

V sovětském divadelním konstruktivismu nastupuje na místě výtvarně psychického, ať již realistického nebo náznakového iluzionismu dějového, humanistická dynamika dialektiky převratně změnotvorných dějů sociálně změnotvorné životní vůle, která z fyzického nedostatku pomocných jevištních prostředků vytváří nečekaně emociální divadelní účín. Konkrétně řečeno, z nezákladnějších pomocných jevištních, pouhou jevištní statiku či kinetiku umožňujících praktikáblů vytváří emociální dějové elementy a vzrušující průvodce divadelního slova i gesta.

Tento sovětský jevištní a dramatický konstruktivismus dal základní podněty také československé divadelní avantgardě.

V údobí let 1920—1930 a dále vyhraňuje se naše divadelní avantgarda nejen jako umělecky opoziční, ale i ideologicky protestující, od buržoazních uměleckých konvencí oprošťující se divadlo, které nejenže v divadelním artefaktu nezaostává — i při svých omezených prostředcích — za velkými scénami oficiálními, ale v mnohém je objevně dokonce předstihuje. Nejdříve jen určitou část, později daleko širší a možno říci i nejširší vrstvy pracujícího lidu ovlivňuje toto avantgardní, zevními podmínkami omezené divadlo.

Dělnická divadla, Socialistická (Všelidová) scéna, divadlo Honzlovo, Bu-

rianovo a do jisté míry též Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha i některá další představují sice značně různorodou paletu našeho divadelnictví z dvacátých, třicátých i pozdějších let, ale jednotně zaměřenou k novým společenským, politickým a životně humanistickým cílům. Tím výrazněji, čím intenzivněji a životněji se tito divadelníci sbližovali se sovětskou revolucí a její myšlenkovou koncepcí, tj. s marxismem-leninismem.

V československé dramatické tvorbě v letech 1918—1930 a dále objevuje se řada nových dramatických děl pozoruhodné a dokonce světové úrovně, v režisérské tvorbě vrcholí osobitá a rychle se vynořující objevitelská pojetí divadelní dějovosti, vyrůstají herecké jevy neobvyklé lidské tvárnosti a tvárnosti. Také scénografie nastupuje až bouřlivě novátorskou cestu, a to jak ze západoevropských pokrokových podnětů, tak — stále patrněji — z revolučního divadelnictví sovětského.

Třebaže divadlo, sledující avantgardní, vyšší sociální a dokonce socialistický humanismus, bylo spíše okrajovým jevem celkového tehdejšího našeho divadelnictví, v menších prostorách psychická dynamika jevištního děje intimněji splývala se životním rytmem hlediště, myšlenkový smysl hry byl zde diváky vnímán rychleji a vzrušeněji. Toto divadlo bylo daleko dynamičtější, lidsky pravdivější a tím účinnější nežli představení v oficiálních, velkých divadlech, třebaže také umělecky řízených. Ale ani tomuo avantgardnímu divadelnictví nebyla cizí problematika přejímání kulturního dědictví formou divadla masového.

Avantgardní koncepce, konstituující se ve všech svých složkách na rozporné sociální skutečnosti a orientující se na budoucnost, přinesla našemu divadlu typicky nový rys, aktivnější životní dynamiku. Do pregnantnějších forem vyhraňuje se duchovní spjatost divadla s tužbami lidu a reálně se změnotvornou lidovou vůlí.

Avantgardní divadlo dvacátých, třicátých a pozdějších let bylo uměleckým a ideově humanistickým protestem proti buržoazní oficiální divadelní konvenčnosti. Přestože u nás po r. 1918 nedošlo k zásadním změnám společenského řádu, rozpadly se mnohé sociální a politické vazby. Měli jsme za sebou zkušenosti, hlavně mladá generace, z těžkého válečného utrpení, ale nikoli vysvětlení toho všeho. I do divadla vniká požadavek, aby přispělo k odhalování příčin ztajených ve složení společnosti a její struktuře. Na divadlo se kladl požadavek, aby bylo také vysvětlujícím a k nápravnému činu podněcujícím sociálním průvodcem, nikoli jen patetickým bardem nebo konejšitelem či obveselovatelem. V tomto směru avantgardní koncepce zdramatizovala naši divadelní kulturu, konkrétně řečeno divadelní obecnstvo.

Právě tak jako v Sovětském svazu, kde revoluce vyvolala i nové, ideologické, komplexní dramatické divadlo zbavené formálních buržoazních průvodných forem, kde divadlo bylo živým obrazem nevyčerpatelné a nesmírných metamorfóz schopné lidové energie v boji o lepší budoucnost, též u nás — ovšem nikoli v revolučně socialistických skutečnostech, nýbrž jen z klimatu duchovní opozice, a proto v měřítku neporovnatelně menším — zapůsobila a zprvu spíše jen formálně a verbálně sovětská divadelní koncepce. Formálním a verbálním znakem sovětského divadla dostalo se u nás — též na oficiálních scénách — daleko příznivějšího přijetí nežli podnětům ideologickým. A tak vedle skutečných avantgardních scén osvobozených obsahem i formou od buržoazní historické konvence probíhalo

na velkých scénách formální „osvobození“ scénografie. Divadla, jejichž skladiště byla přeplněna plátny, barvami, nepřeborným jevištním materiálem, s divadelníky, jimž sovětská revoluce byla „soumrakem Ruska“ a koncem kultury, pokoušela se také o jevištní dramatický prostor s použitím pouhých praktikáblů, viditelné instalace a provozních zařízení, a v „revoluční odvaze“ dokonce i holých zdí — — — Skutečný revoluční nedostatek prostředků k životu, revoluční dramatika a její životní dění zde nebyly, ale chtělo zde být alespoň formálně „pokrokové“ divadlo.

V tomto směru tedy komplexní divadelní avantgardnost v mnohých směrech plošněla. Skutečná komplexní divadelní avantgardnost se udržela jenom na několika scénách a v těžkých životech tvůrců. Pokroková angažovanost našeho avantgardního divadla představuje kulturně a ideologicky politickou sílu sociálního pokroku; v první republice to byla tvorba opoziční, bojující proti nespravedlivé skutečnosti.

Po osvobození z nacistické okupace, kdy jsme nastoupili cestu socialismu a kdy byly postupně uplatňovány hlavní teze marxisticko-leninského společenského uspořádání, kdy byly otevřeny dveře nejen zářivé, ale i dramatické problematice všespolečenského kulturního a duchovního vnímání, kdy i v divadelnictví zeživotněly nové tvůrčí podmínky, pokroková angažovanost divadla se v neúprosné vývojové logice změnila z tvorby jen opoziční v tvorbu opačnou, tj. budovatelskou skutečnost podporující.

Časoprostorové determináty mění pokrokový smysl umění. Únikové umění v kapitalismu je často pokrokovým protestem proti negativní sociální skutečnosti, má nesporně určitý pokrokový smysl. Naproti tomu tento smysl nemá jako protest při budování kladné sociální skutečnosti, jejíž eventuální nedostatky, obtíže i chyby mohou být humanisticky umenšovány právě tvůrčí spoluúčastí umění na komplexní budovatelské práci.

Socialistická angažovanost umění je stavební silou socialismu. V tom směru nutno vidět i angažovanost socialistického divadla.

Proto jak v Sovětském svazu, tak u nás vývoj divadla je silně poznamenán socialistickým budovatelským procesem, který přinesl dramatické, herecké i scénografické tvorbě překvapující množství humanistických, filosofických, psychologických úkolů a nesmírně těžký tvůrčí úkol zeživotnění všespolečenského vnímání. Nejen úspěchy, ale daleko výrazněji i dílčí neúspěchy a mlhavosti socialistického budování v různých jeho fázích, odrazily se jak v nových formách, tak v ideové obsažnosti divadelní dramatiky. Též u nás — jako předtím v Sovětském svazu — v lidových vrstvách uvolnila se tvůrčí budovatelská energie, touha po vyšším racionálním i duchovním poznání.

Ukázaly se však také jisté těžkosti v bystření celospolečenského vnímání. Bylo nutno v divadelní tvorbě hlouběji konstituovat divadelní politiku, tj. divadelní dramaturgii souzvučně plánovat s dynamikou budovatelského sociálního procesu, umělecké formy neustále konfrontovat se skutečnou představitelstvem lidu. Proto přichází údobí uměleckého socialistického realismu, který je údobím největších budovatelských úkolů, ale současně i psychických obtíží lidových mas. Ve všech oblastech umění dochází k nutnosti duchovního podchycení lidové masy jejím vlastním tradičním vnímáním.

Tímto způsobem byla úspěšně zvýšena morální síla sovětského lidu, mluvilo se dokonce o „mobilizačním účínu“ uměleckých děl vzniklých

z této koncepce. Její hlavní teze „socialistický obsah — tradiční lidová forma“, tedy známý uvěnovědný rozpor, byla zde komplexně tvůrčím (politicky, sociálně, kulturně a ekonomicky) způsobem dialekticky využita k posílení sovětského budování ve chvílích jeho ekonomicky i humanisticky těžkých obtíží. Je to údobí bezvýhradné socialistické angažovanosti umění a zcela ve smyslu marxisticko-leninského pojetí sociální funkce umění.

Přirozeně podle intelektuálně pojatých stanovisek a podle idealistického buržoazního názoru je to nežádoucí deformace uměleckého vývoje, ačkoli obdobný formální postup buržoazie sama uplatňovala při svém nástupu k moci.

I naše československé divadelnictví prošlo tímto dočasným procesem, a nikoliv bezúspěšně. Jak dramatickými pracemi, tak inscenačně dosáhlo značného ohlasu u lidu, neztrácejíc zcela spojitost s pokrokovým divadelnictvím světovým.

Marxisticko-leninská kritika ozřejmuje také sovětskou divadelní tvorbu jako jev existenční životní nutnosti, všespolečenské nepostradatelnosti, tedy nikoli jenom z vymezených hledisek jednostranně odborných a uměleckých.

V tom směru utváří se nový obsah pojmu „celospolečenský zájem“ jako vztah celku, skupin i jednotlivce. Konečně v těchto polohách leží také realita socialistické divadelní angažovanosti.

Právě v divadle — možno říci ihned po politice — stěžejně změnotvorným elementem ukazují se tvůrčí aspekty marxisticko-leninského světového názoru. Socialistické, marxisticko-leninsky pojaté divadlo není jenom dynamikou jevištních jevů, tužeb, vztahů a činů, ale smyslově podněcující konfrontací toho všeho se skutečností, která ovládá hlediště. „Splyvání jeviště s hledištěm“, známá snaha divadelního pokroku své doby, ukazuje se z dialektického stanoviska spíše jako intelektualistický formalismus, který humanisticky změnotvorný smysl divadla umrtvuje. Naopak svébytné, ale rozdílné zákonitosti jeviště a hlediště představují konfrontaci vize se skutečností a humanistický smysl divadla graduji.

Právě v údobí budování nového společenského řádu — což je nezvratitelně stěžejní rys naší československé současnosti, a nikoliv jen v jedné generaci — je nutno stále mít na mysli tento trvalý fakt.

Marxismus-leninismus představuje humanistickou sílu všechny a jakékoli rozpory překonávat nikoli psychickými konstrukcemi a představami, ale elementárními a nutně dialekticky utajenými prvky rozporné skutečnosti. S touto skutečností souvisí také problematika socialistického celospolečenského vnímání, v níž nelze vycházet jen z individuálně intelektuální citlivosti, ale z poloh objektivní pravdivosti.

Je zřejmé, že socialistická metamorfóza divadla a jeho veškeré tvorby je také nejniternější metamorfózou vědomí a svědomí jeho tvůrců. Nikoli kaleidoskopické smyslové harašení, volné vrstvení vidin, představ a obrazů životních jevů, přetváření formálnosti a verbalismu, ale skutečný humanistický smysl a utváření celospolečenského aktivního vědomí a svědomí je — jako ve všech oblastech socialistického umění — také stěžejním tvůrčím smyslem socialistického divadla, a tím více v době socialistického budování. V tomto zaměření pochopí tvůrci socialistického divadla také filosofickou a psychologickou problematiku socialistického celospolečen-

ského vnímání. Pro takový úkol nestačí režisérovi ani dramaturgovi jenom snaha po formálně ústrojném a logicky v tom směru postaveném divadelním díle. I socialistické divadlo jakožto součást celospolečenské kultury musí být onou obraznou, ideologickou a možno říci i citovou korouhví společenského vědomí a svědomí, korouhví bezprostředního a skutečného života. Musí být tím, čím se v různých dobách a prostředcích vynikající divadelní zjevy ve svém prostředí projeví, do něho zasahovaly a o jeho růst se zasloužily: být dobovému společenskému napětí, společenskému řízení a sjednocování světlem, nápovědí, posilou.

Naše divadlo prošlo různými fázemi, jsouc silně ovlivňováno změnotvorným společenským děním. Hlavně po r. 1945. V budování socialismu došlo u nás vedle stěžejně kladných hodnot celospolečenských také k různým, ať již správním nebo sociálněpolitickým nedomyšlenostem či chybám. Nikoli však v marxisticko-leninské koncepci socialismu, nýbrž jen v jeho uskutečňování. Ve správné snaze učinit i divadlo tvůrčím spolupracovníkem celospolečenského budování bylo ovšem i naše divadelnictví v některých směrech a skutečnostech nikoli kladně poznamenáno odrazem některých chyb naší společenské přestavby. Jisté nesprávnosti v humanistickém řízení kulturního života a tvorby se odrážely v různé míře jak v ideologické, tak v umělecké a divadelní koncepci. Vedle nesporně kladných výsledků naše divadelnictví, spjaté se socialistickým budováním a jeho humanistickými problémy, nevykristalizovávalo vždycky v hodnoty a díla zcela životně přesvědčivá ať již z důvodů formálních či obsahových. Ani díla se živou aktuální socialistickou problematikou se neubránila verbálnímu formalismu na úkor životního humanismu v polohách jak biologických, tak duchovních. Nesprávné zásahy do kulturní politiky vedly k tomu, že právě ve hrách přirozeně vzrušujícího socialistického obsahu a zaměření umrtvovala přesvědčivou humanistickou bezprostřednost značná teozovitost.

Všechny nedostatky v ekonomickopolitickém budování a řízení kulturní politiky umožnily, aby z kapitalistického světa pronikaly k nám v nejrůznějších formách a podnětech reakční názory.

Vyrovňavajíc se s těmito rozpornými vlivy, prokázala naše divadelní tvorba na jedné straně vysokou tvůrčí úroveň — ve scénografii dokonce dosahuje světové pověsti, ale na straně druhé se diametrálně vzdálila své celospolečenské úloze v budování socialistické společnosti.

V letech 1968—1969 dostoupil zmíněný infiltrační proces reálně, ideologicky a dokonce politicky maxima. I to málo, čeho jsme dosud dosáhli na cestě celospolečenského kulturního vnímání, bylo rozrušeno záměrně propagovanou humanisticky zvratnou a anarchickou emociálností, typickou pro disharmonii kapitalistické společnosti. Některými divadelními, filmovými a televizními pracovníky byla utvářena nová „tvůrčí i reprodukční avantgarda“ nejvolnější uměleckosti, tj. oprostěné od jakékoli společenské ideologie.

Tento socialisticky zvratný proces zasáhl i naše divadlo. Leč konflikt avanturních divadelních představ s poznatky životními skončil vítězstvím — skutečnosti.

Na našich divadelních pracovnících nyní záleží, aby svým svědomím a umem učinili divadlo opět oním životně nepostradatelným průvodcem socialistického budování a života, průvodcem skutečného, pravdivě a ni-

koli improvizovaně chaoticky pojímaného společenského dění, aby osvětlovali též procesy společenské i ekonomické a z toho plynoucí dramatická humanistických vztahů. Aby divadlo bylo dechem i rytmem skutečného života a v tom smyslu nepostradatelné. Ostatně v mnoha chvílích našeho socialistického budování se ukázalo, že svými uměleckými projevy slavnostně i kriticky, společensky i intimně tuto funkci plnit dovedlo.

A chce-li takovéto poslání divadlo plnit, tedy — a právě ono — musí se takřikajíc z plna srdce i rozumu ztotožnit s fyzickými i duchovními jevy skutečnosti, jak ji představuje náš celospolečenský vývoj, vedený zájmy pracujícího člověka, dělnické třídy. To jsou sociálně i kulturně politické determinanty socialistické umělecké tvorby a tím i divadla.

Složitost této problematiky často odrazovala mnohé tvůrce, kteří tyto sociální a politické determinanty v jejich komplexních metamorfózních skutečnostech nechápali, ano i odsuzovali. Uchylovali se k humanisticky cynickým únikům do absolutní umělecké tvorby, absolutního divadla, v němž dialektika smyslu a nesmyslu byla učiněna hlavní dynamikou divadla. Obdobné úkazy se projevíly ve filmu, televizi, rozhlasu i ostatním umění, tj. v literatuře, výtvarnictví atd.

Jestliže jisté ozdravení se uskutečňovalo návratem k adaptacím klasiky, dokonce klasiky avantgardního divadelnictví třicátých a dřívějších let, není to ještě tvůrčím procesem nové cesty k socialistické tvorbě, která musí právě dnes vycházet v prvé řadě ze socialistických realit současnosti.

Z uvedeného je možno usoudit, že přestože je zde řada kladných divadelních projevů, prodělává naše divadelnictví jistou rekonvalescenční krizi. Nikoli uměleckou, ale spíše ideologickou, spjatou nikoli s uměním, ale s vnitřním přesvědčením, vědomím a svědomím. Nejistoty a světonázorové mlhavosti právě u divadelních tvůrců (dramaturgů, režisérů, scénografů apod.) se projevují daleko výrazněji nežli v ostatních uměleckých oblastech — vzhledem k živě biologickým aspektům existence divadelního artefaktu.

Vyrovnění se s touto skutečností ukáže i reálnou cestu našemu socialistickému divadelnictví, které nadále představuje v nemalé míře i světové výdobytky divadelní tvorby (herecké, režisérské i scénografické), ale nad to nové formy divadelního projevu vzhledem k vyšší komplexnosti celospolečenského vnímání, gradujícího vnímání individuální. V tom je bezpochyby tvůrčí realita i perspektiva našeho divadla.

Socialistickou divadelní lidovost nemůžeme si dnes v životních realitách uskutečňování socialismu myslet jen v minulých představách a formách masového divadla, ale dialekticky také naopak. Právě na scénách pro menší počet diváků nutnou ideovou a dramatickou abstraktností jevištního prostoru lze snáze a účinněji ovlivnit reálnou životnost diváků. Proto i takzvané „malé divadelní formy“ — a právě ony, budou-li se organicky a ideologicky odpovědně utvářet při scénách velkých — mohou účinným způsobem přispět tvůrčími podněty k překonání krize našeho divadelnictví. Prozatím však skutečný stav ukazuje, že nejmělečtější z těchto menších scén byly ideologicky nejlabilnější.

Jestliže jsem řekl, že krize našeho divadla je ideologická, naznačil jsem tím také, že se nedá při jejím řešení vycházet jenom z vlastní tvorby a díla, ale především z člověka a jeho životního vědomí, svědomí, pře-

svědčení. Zde je tvůrčí úkol socialistických divadelních škol a všech institucí zabývajících se divadlem.

Jestliže přesto všechno, co jsem kriticky uvedl o našem divadelnictví v r. 1972, vidím naše divadlo jako jeden z nejsvětlejších jevů naší kultury a života, nechce to být nějakou smířlivou apoteózou; naše divadlo při všech svých úspěších i nezdarech zůstává nosným pilířem životní vůle našeho lidu.