

A. ZÁVODSKÝ (BRNO)

KURT KONRAD — DIVADELNÍ KRITIK

Naši komunističtí novináři, literáti a spisovatelé v období mezi dvěma světovými válkami si plně uvědomovali velký společenský význam divadla, fakt, že divadelní umění působí na obecnost snad ze všech umění nejaplativněji, protože jeho artefakt se rodí v živém vzájemném styku umělců s diváky. Připomeňme si jenom divadelněkritickou činnost Marie Majerové, Julia Fučíka, Richarda Fleischnera, Bedřicha Václavka a několika dalších. Do této řady patří také Kurt Konrad, marxistický novinář, profesionální revolucionář, historik, estetik, literární kritik a divadelní kritik. I když divadelní kritiky představují v souhrnu literárního odkazu Kurta Konrada jenom malou část, nebyly, jak chceme ukázat jejich rozbořením, záležitostí okrajovou a mají v kontextu marxistické divadelní kritiky meziválečného období základní význam.¹⁾

1

Kurt Konrad (vlastním jménem Kurt Beer) se narodil 15. října 1908 v Třebíči. Pocházel z německé židovské rodiny majitele pily a obchodníka dřevem. Absolvoval německé klasičké gymnázium v Brně a pak studoval (v letech 1927—1933) na lékařské fakultě v Praze.

Kurt Konrad byl velice sečtělý. V německém originále prostudoval spisy Karla Marxe a Bedřicha Engelse. Mimo němčinu ovládal také francouzštinu, angličtinu a ruštinu. Konradovým oblíbeným autorem byl Romain Rolland. Jako osmnáctiletý mu Konrad napsal a dostal od něho odpověď. Kurt Konrad zevrubně poznal — mimo jiné — dílo Stendhalovo, Balzacovo, Gončarovovo, L. N. Tolstého, Čechovovo, Gorkého, z českých klasiků zajímal se především o K. H. Máchu.

Politicky uvědomil se Kurt Konrad velmi záhy. Stal se marxistou a patřil ve své době u nás k marxistům nejvzdělanějším. Roku 1928 vstoupil do Kostufry a do KSČ. Zúčastnil se práce v Modrých blúzách — divadelním

a recitačním to útvaru, který vznikl u nás roku 1926, přizpůsoboval pro české poměry sovětské zkušenosti a zaměřil svoje působení k dělnickému obecnstvu.

Počátky Konradovy novinářské činnosti spadají do roku 1930. Přispíval do Rudého práva, do Rudého večerníku, do Signálu, do Avantgardy, a zejména do Tvorby, v níž se stal posléze zástupcem redaktora Julia Fučíka a v době Fučíkova prvního zatčení Tvorbu vedl.

Jako novinář zabýval se Kurt Konrad ponejvíce aktuálními problémy politickými a ekonomickými.²⁾ Stál po boku našich nejvýznamnějších komunistických novinářů třicátých let — Julia Fučíka, Eduarda Urxe a Jana Švermy.

Čím více narůstalo nebezpečí fašismu u nás i ve světě, čím více nacismus přímo ohrožoval nezávislost Československé republiky, tím soustředěněji obíral se Kurt Konrad historií. Dal se dokonce zapsat na filozofickou fakultu. Když v červenci roku 1936 vypuklo ve Španělsku povstání proti vládě Lidové fronty, které přerostlo v občanskou válku, začal Konrad uveřejňovat v Tvorbě seriál statí o španělských revolucích — ten se pak stal základem knihy *Španělská revoluce*.³⁾ Rukopis knihy *Svoboda a zbraně*, připravený v letech 1937—1938 a probírající zápas husitů, jakobínů a povstání petrohradského proletariátu, za autorova života nevyšel.⁴⁾

Až do svého zatčení 1. března 1941 pracoval Kurt Konrad na tematice husitských válek. Potom prošel různými věznicemi. 25. září 1941 — v třiadvaceti letech — byl Kurt Konrad popraven. Na záložku kalhot napsal (s iniciálkami svého jména) tato slova: „Umírám čestně.“

2

Vysoce kultivovaný Kurt Konrad se obíral zprvu uměním a literaturou z politického aspektu, jako součástí třídního zápasu ve společnosti. Stále hlubší studium marxismu ho však poučilo, že je třeba odhalit specifičnost umění a všech jeho oblastí (literatury, divadla, filmu atd.). Od generační diskuse na přelomu dvacátých a třicátých let dostal se Konrad na půdu estetiky, literární kritiky a divadelní kritiky.

Jedním z prvních velkých počínů ve sféře marxistické estetiky⁵⁾ bylo Konradovo vystoupení v diskusi o praxi dělnického divadla roku 1933. Diskuse probíhala v Tvorbě a šlo v ní o problém, jak se v umění přibližovat ke skutečnosti, jakým způsobem skutečnost v uměleckém díle formovat. Konrad do diskuse zasáhl — po Emanuelu Famírovi, Františku Spitzerovi a E. F. Burianovi — článkem nazvaným *Ztvárněte skutečnost*. Položil si v něm dvě otázky: 1. Co je skutečnost? 2. Co znamená ztvárnění skutečnosti?

Na první otázku odpověděl Konrad takto: „Skutečnost není jen to, co

smyslově vnímáme, nýbrž i to, co analýzou, rozbořením odkrýváme za smyslovými dojmy.“⁶⁾ „Proti naturalistické fotografii povrchní skutečnosti staví tedy socialistický, revoluční realismus odkrývání *podstaty skutečnosti*.“⁷⁾

Na druhou otázku, jak ztvárňovat skutečnost, Konrad odpovídá: „Socialistický, revoluční, proletářský realismus . . . určuje rozměr a směr umělecké deformace (lépe bychom řekli: transformace, A. Z.): právě poznáním *zákonem*; skutečnost realisticky ztvárněná je tedy *typická*, ale jest *umělecky* ztvárněná, jen pokud se tato typičnost ztvárňuje v živých bytostech, v živých plnokrevných lidech, a nikoliv v papírových černobílých karikaturách.“⁸⁾

Konrad se ve stati Ztvárněte skutečnost vyslovuje pro šíří různých uměleckých postupů při zobrazování skutečnosti. Práví: „ . . . dokud neopouštíme vodítko dialektického materialismu, nechává proletářský realismus veškerou svobodu umělecké deformaci, uměleckému ztvárnění.“

V polovině třicátých let si Kurt Konrad uvědomil, že je nutno nejenom rozlišit realismus od naturalismu, ale že je třeba jít dále: specifikovat, čím se umělecké poznání liší od poznání vědeckého, protože „beletrizování“ sil sociálního vývoje protiřečí umělecké typizaci života, jeho plnokrevnému zobrazení.

Kurt Konrad byl zastáncem pozitivní kritiky, která nejenom posuzuje, ale která přináší další podněty, eventuálně otázku nově řeší.

Takovéto pozitivní kritice podrobil Konrad strukturalismus.⁹⁾ Ve své stati *Svár obsahu a formy* zdůraznil, že „problém formy nelze zkoumati odděleně ani od problému obsahu, ani od společenské funkce básnického díla“.¹⁰⁾ Svoji analýzu provedl Konrad ve třech směrech: rozebíral sociologickou problematiku, přístup noetický a otázky estetické. I když přiznal strukturalismu Jana Mukařovského kladné výsledky při poznávání celku uměleckého díla a uměleckých postupů i prostředků, došel posléze k tomuto negativnímu závěru: „Vcelku tedy se nám strukturalismus jeví jako typická «ideologie», fetišistické nazírání, které za «věcmi», «fakty» nevidí lidskou činnost, která je vytvořila a tvoří jejich hnací sílu. Idealistická noetika a realistická «špatná totalita» tu splývají v jeden nerozlučný celek s formalistickou estetikou.“¹¹⁾ Konrad s odvoláním na dopis B. Engelse H. Starkenburgovi z 29. ledna 1894 konstatoval, že by bylo nedialektické „zapíratí určitou autonomii jednotlivých oblastí (řad, struktur), která tkví v zvláštnosti té oné řady; jistě je tu zpětné a vzájemné působení, vztahující se i na základnu, na ekonomii“.¹²⁾ Nicméně zdůraznil, že rozpor, který je ve strukturalismu mezi jeho noetickou základnou a opravdovým poznáním dialektiky obsahu a formy, se nedá z pozic strukturalismu překonat.

Problematika vztahu obsahu a formy zůstávala pak vedle problematiky vztahu díla ke skutečnosti a vedle otázky marxistických kritérií umění pro Kurta Konrada nejdůležitějším okruhem jeho zájmu.

Základním východiskem veškeré činnosti Kurta Konrada byla snaha přispět k proměně skutečnosti, formovat ji. Takto usiloval působit na umělce, ovlivnit proces růstu české literatury a českého divadla.

V roce 1934 konal se I. sjezd Svazu sovětských spisovatelů. Kurt Konrad využil myšlenek z hlavního referátu N. I. Bucharina a pokusil se přispět k utvoření české koncepce socialistického realismu.¹³⁾ Zdůraznil tyto myšlenky: socialistický realismus musí přetavit a syntetizovat dosavadní výsledky socialistické literatury, socialistický realismus dává možnost uplatnit se různým individuálním tvůrčím metodám umělců.

Kurt Konrad tvořil vedle Bedřicha Václavka osu rodící se umělecké skupiny Blok. Václavek Konradovy názory namnoze pak dále rozváděl a upřesňoval.

3

Po roce 1934 neměl už Kurt Konrad příležitost systematicky se obírat zkoumáním základních estetických problémů. Psal však literární kritiky a divadelní kritiky.

Úlohu kritika chápal jako posláni činitele, který zasahuje do uměleckého procesu, formuje ho a otevírá možnosti pro ztvárňování nových obsahů. Kritika považoval Konrad za „aktuálního dějepisce“ umění. V článku *O úkolech a funkcích uměleckého teoretika*,¹⁴⁾ v němž roku 1930 polemizoval s pojetím Vítězslava Nezvala, napsal: „Umělecká teorie, vzniklá jako vědomí umění, působí zpět na umění, usměrňujíc je a utvářejíc je.“ „V tomto smyslu se stává umělecký kritik, umělecký teoretik — uměleckým dějepiscem. Zkoumaje dialektický proces umění, odkrývá jeho hnací rozpory, zjišťuje všeobecný směr, který z těchto hnacích sil vyplývá. Není ani prostředníkem mezi básníkem a čtenářem, ani nestanoví pravidla pro metodickou výrobu umění: jest spíše uvědomujícím činitelem ve výrobním procesu umění.“¹⁵⁾ Vědecký kritik odhaluje společenskou působnost díla, jeho úzké sepětí s ostatní ideologickou činností. Působí v tom směru jak na umělce („Tím, že aktuální dějepisce umění [kritik] odkrývá spolu se společenským vznikem i třídní působnost uměleckého díla, naznačuje i třídní směr, ve kterém působí určité umělecké dílo, určité třídy či vrstvy. Tím, že umělci ujasňuje jeho postavení v třídním boji, podporuje vědomé zaujetí, stanoviska umělce, v třídním boji“),¹⁶⁾ tak na obecnstvo (kritikovým „úkolem jest tedy na příkladě jednotlivého díla uspišiti zaujetí třídního stanoviska «publika»“).¹⁷⁾

Na počátku své kritické činnosti nevyhnul se Konrad někdy schematické aplikaci marxistických tezí. Jemnému rozboru díla a vyšetřování vztahu autora ke skutečnosti, které mají být předpokladem ideového a estetického soudu, Konrad se postupem času učil a v některých případech tohoto cíle téměř dosáhl.

Jako literární kritik psal Kurt Konrad o Švejkovi Jaroslava Haška a protiválečném románu Karla Konráda Rozchod, o Včeličkově Policejní

hodině, o Haviřské baladě Marie Majerové a o jiných dílech českých autorů; z cizích spisovatelů věnoval Konrad pozornost André Malrauxovi (Lidský úděl), Uptonu Sinclairovi (No pasaran), André Gidovi (Nedokončené vyznání) atd.

Obzvláštní láska Kurta Konrada patřila d i v a d l u. Konradův zájem upoutávala představení dělnických divadelníků, Burianova divadla D a Osvo-
bozeného divadla. Konrad znal pražský divadelní život ve všech jeho hlavních proudech a problémech. Ale oficiálním scénám věnoval pozornost jen výjimečně (psal např. jenom o jedné inscenaci Národního divadla — o Čapkově hře Matka).

Jako žurnalista, pišící do Rudého práva, Rudého večerníku, Haló novin a do Tvorbry, měl Konrad k dispozici nepoměrně méně místa, nežli kolik ho měli kritikové buržoazních listů (např. Jindřich Vodák v Českém slově). Nemohl tedy sledovat pražské divadelnictví jako kronikář dne, ale musil hodnotit věci jenom nejvýznamnější, a to ještě s citlivým smyslem pro význam posuzovaného artefaktu. Ale tak jako Julius Fučík dovedl i Kurt Konrad spolehlivě rozeznat hodnoty, věnovat jim příslušnou míru pozornosti a zamiřit recenzi — alespoň občas — k soudu zobečňujícímu.

První Konradovy divadelní kritiky se týkají proletářského divadla — vystoupení dělnických divadelníků DDOČ (Svazu dělnických divadelních ochotníků českých).

21. listopadu 1923 posuzoval Konrad revui a baletní pantomimu Dohnat a předechnat, předvedenou v pražské Lucerně k 15. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Konrad viděl už předtím Večer březnových revolucí, který však byl umělecky roztráštěný. Za půl roku udělal DDOČ (hlavně jeho pražský kraj) velký krok kupředu; překonává uměleckou strnulost, vytvořil pestrý a dynamický večer. Konrad vyzvedává spolupráci levých umělců profesionálů (Miry Holzbachové, Václava Vydry) s dělnickými ochotníky. Napsal: „Právě v takové kritické a kolektivní spolupráci, která zužitkuje pro proletářskou kulturní frontu technické vymoženosti měšťácké kultury tím, že je kriticky přehodnocuje, že je mění a přizpůsobuje proletářskému obsahu — právě v tomto úspěchu tkví důležité poučení pro budoucnost: upevnit tuto spolupráci, rozšířit ji na jiné umělce a učiniti ji tak plodnou, jakou je dnes již hudební spolupráce K. Boje.“¹⁸⁾ Podle Konrada přesvědčil večer DDOČ o tom, že proletariát je schopen užít umění jako zbraně. Konrad vyzvedává nutnost vysoké kvality těchto projevů. „... dnes již stojí vyšší, těžší, komplikovanější otázka, že proletářské umění je jen tehdy *dobrou* zbraní, je-li dobré, je-li bohaté.“¹⁹⁾ Zaujímaje takové stanovisko, odhodlává se Konrad upozornit na slabé stránky, které záležely především v nesouladu pokrokového politického zaměření s nikoli vždy dostačujícím uměleckým tvarem. Konrad je náročný zejména na nejlepší proletářský umělecký kolektiv — na skupinu El-Carovu. Nabádá jej, aby „byl více smělý v příbrání nových prvků jak v scénickém, prostorovém rozvinutí, tak i v kontrastování rytmodeklamací, tj. v poměru řečníka — hlasatele k sboru...“²⁰⁾

Základního významu je Konradova recenze o Marxově a Leninově večeru,²⁴⁾ uspořádaném koncem března roku 1933 v Lucerně. Konrad v ní upozorňuje na to, že historie dělnického divadla v posledních čtyřech letech je historií syntézy čtyř pramenů dělnického divadla: činnosti Modrých blůz, nového pojetí dělnického divadla, jak je proboujel František Spitzer svým důrazem na jeho bojovnost a odpor proti sentimentalitě, dále projevů El-Carovy skupiny, vyrostlé z prostředí Federace proletářské tělovýchovy, i nejnovějšího uplatnění hudby a tance.

Jako člověk, který ví, že divadelní umění se vytváří ze styku divadelníků a obecnstva, všimá si Konrad také obecnství a radostně konstatuje, že ho na dělnických večerech přibývá, takže Lucerna musila být pro přeplnění sálu policejně uzavřena.

V umění proboujel Konrad důsledně stanovisko dialektické jednoty obsahu a formy. Nestačí revoluční obsah, neodpovídá-li mu náležitá forma. Konrad důrazně připomíná: „Od nových obsahů, příkře postavených proti starému formalismu a staré sentimentalitě, dospělo proletářské divadlo dnes již k řešení druhého, vyššího, mnohem obtížnějšího úkolu: k vypracování nových forem, které odpovídají novému revolučnímu obsahu, umožňují jeho plné rozvinutí a hlavně: jeho plné ztvárnění.“²²⁾ Cenzura žene proletářské divadelníky k látkám historickým, protože traktování současných poměrů zakazuje. Ale proletářské divadlo se už naučilo mluvit přes historii k aktuálním problémům dneška.

Kurt Konrad dělá to, co má dělat každý socialistický kritik: svými radami spolupracuje se souborem, o němž píše. Cítí se s ním na jedné lodi. V případě Marxova a Lenina večera podává řadu rad, jak pořad napříště zlepšit, přičemž mu jde především o to, aby revoluční myšlenky byly vyjádřeny adekvátní formou. Vytyká zdlouhavost a rozvlácnost některých výstupů. Nakonec nabádá revoluční spisovatele, aby věnovali dělnickým divadlům pozornost, aby pro ně psali.

V srpnu roku 1936 konalo se v pražském Varietě představení souboru, který vznikl z nejlepších herců dělnických amatérských skupin. V režii Františka Spitzera byli hráni Gorkého *Měšťáci*. Kurt Konrad nasadil přísná kritéria,²³⁾ přesvědčen, že nejlepší výkony těchto dělnických ochotníků snesou srovnání s výkony rutinovaných herců Národního divadla a Vinohradského divadla, jak o tom svědčil výkon Antonína Kurše v Těterevovi, Boženy Naskové v Taťjaně a J. V. Kelnera v Perčichinovi.

Kurt Konrad si dobře uvědomoval, že divadelní inscenace je víc nežli reprodukce dramatikova textu, a proto radil dělnickým ochotníkům, aby se neizolovali od současného stavu divadla, aby prohlubovali svoji hereckou kulturu a aby se učili režijní práci u E. F. Buriana, neboť se mu mistrně podařilo vystihnout atmosféru v Gorkého Jegoru Bulyčovovi, a to „prostředky, které se v kruzích DDOČ velmi nemístně odbývají pohrdavým názvem formalismu.“²⁴⁾

Konrad viděl správně vztah amatérského proletářského divadla k bur-

žoznému divadlu profesionálnímu. Zdůraznil: „Není třeba tu znovu se vraceti k samozřejmosti, že využití jevištní techniky, technických vymožeností měšťáckého divadla nelze zavrhovati z nějakého proletářského asketismu.“²⁵⁾ Přitom však Konrad nabádá dělnické divadelníky, aby se „vyhnuli příliš přímočarému napodobování známých herců, tak jako představitel Kožucha, který se ne zcela dostačujícími prostředky pokusil o vydrovské podání.“²⁶⁾

Po zrodu *D-34* (na podzim roku 1933) začal Kurt Konrad sledovat vývoj této scény, jejíž kolektiv i režijní umění E. F. Buriana si zamiloval. Konradova divadelněkritická činnost vstoupila tím do své druhé fáze — kritik našel totiž v „Děčku“ bohatý zdroj myšlenkových podnětů a navázal s ním tvůrčí spolupracovnícký vztah. Konradovy recenze Burianových inscenací do značné míry brání činnost tohoto divadla před nepochopením z různých stran.

Poprvé psal Kurt Konrad o Burianově „Děčku“ 12. října 1934, když divadlo uvedlo voicebandovou a baletní kantátu *Píseň písní* (v úpravě Maxe Broda).

Konrad prokázal touto recenzí vpravdě poučený přístup kritika, který dovede rozhrnout jemné předivo inscenačních postupů a dobere se hlubokého soudu o podstatě inscenace. V nastudování *Písně písní* rozpoznal, že E. F. Burian řeší sociální protiklad mezi králem Šalamounem a libanonskými pastýři synchronizací významů, přičemž „základním prvkem této synchronizace je zdvojení děje ve slovní a pohybový výraz“. Konrad vysoko ocenil, jak dovedl E. F. Burian v souhře podat aktuální a historický prvek inscenace. Bystře odmítl námitky, že Burian nedbá předlohy. Konrad si uvědomil, že v látce poplatné historii je třeba odhalit „onu sociální zákonitost, která je platná i dnes“.²⁷⁾ Nehrajeme přece Molièrovu komedii nebo Shakespearovu tragédii jako nějaké literárněhistorické představení svědčící o divadle a smýšlení klasiků, ale natáčíme jejich hry jako mnohostěn tou stěnou, která míří k naší současnosti. Klasikové odpovídají na otázky, které jim položil dnešní inscenátor.

Kurt Konrad si povšimnul, že soubor *D-34* si nevytvořil nějaký ustrnulý styl, ale že zkouší a rozvíjí vždy nové možnosti.

Když hodnotil Konrad inscenaci Brechtovy—Weilovy *Žebrácké opery*, citlivě postřehl, že E. F. Burian komentuje *Žebráckou* operu jednak songy flašinetáře, jednak přestavbou scén na otevřeném jevišti, čehož Burian využil k ironickému rozrušování naturalistických divadelních postupů a k rozbití sentimentality. Vysoce oceňuje politický význam inscenace *Žebrácké opery* v době fašistického náporu, konstatuje Konrad, že inscenace mohla takto promluvit jenom díky tomu, že byla výsostným uměleckým činem.

Plným právem psal Konrad nadšeně o Burianově inscenaci *Vojny*. Vždyť šlo o jednu z Burianových ideově nejvyhrocenějších a esteticky nejpůsobivějších kreací. Kurt Konrad o ní praví v závěru své recenze: „Že E. F. Burian ve své «baletní a voicebandové montáži na slova lidové písně» vyrval

svět lidové písně z rukou těch, kdož s ním prováděli nekalé čachry, že scénickou, dramatickou, pohybovou gradací z nich vytěžil všechny životní kontrasty a rozpory, že tuto gradaci zamířil na protiklad třídní a na téma války — to je jeho zásluhou téměř historickou.“²⁸⁾

Také při posouzení inscenace Haškova Švejka dovedl Konrad uhodit hřebík na hlavičku. Poznal, že D-35 osvobodilo Haškova Švejka od onoho starého pivního nátěru, jak byl zpravidla dosud podáván, že zapojilo postavu Švejka mezi lidi pražských ulic i vojáků na frontě, že Švejk vítězí nad válečnou mašinerií a tupostí byrokracie nesmlouvavou lidskostí a upřímností.

Když uváděl E. F. Burian v D-37 Klicperovu komedii Každý něco pro vlast, označil to Konrad za pokračování na cestě „dobývání kulturního dědictví pro dnešní dobu“. Sleduje pak způsob, jak to Burian dělá. Kromě přepisu archaismů Burian text nepatrně zkrátil, vyškrtal dobové, dnes už nesrozumitelné narážky, přidal však písně a pro inscenaci přibral balet. Burianovi se podařilo ukázat Klicperu jako autora podivuhodně veselého a bojovného.

Za zvláště krásný považuji Konradův rozbor Burianova režijního díla v inscenaci Evžena Oněgina. Konrad vyzvedl, že režisérovi se zdařilo podat Oněgina aktuálního, že inscenace je vlastně scénická symfonie, která využívá voicebandu, hudby, tance, filmu. Poslyšme, jak jasnozřivě poznal Konrad funkci filmu uplatněného v Burianově inscenaci. Napsal o něm: „Ve filmovém detailu, nikdy nepřístupném «starému» divadlu, vystihuje E. F. B. charakteristiku postav, která jinak je přístupná jen velmi poučeným znalecům básnického díla.“²⁹⁾

S plným nadšením přijal Kurt Konrad inscenaci Villonových básní v představení Paříž hraje prim, jak je uvedlo D-38. Kritik vyzdvihl, že nastudování je manifestem proti barbarství v současnosti a přitom je to dílo, v němž se uplatnil režisér-hudebník scénickou tvorbou bohatě instrumentovanou.

Soustavně sledoval Kurt Konrad problematiku *zobrazení typu* v divadle D. Zevrubně se typem obíral v recenzi inscenace Jegora Buljčova. Způsob, jak herec konkrétně, živě a plasticky zobrazil typ, byl Konradovi měřítkem při zhodnocení jeho výkonu.

Divadlo D miloval Kurt Konrad proto, že mu bylo sympatické stylem své práce, básnivostí složek uplatněných v inscenaci, kázní celého souboru. K poslední této vlastnosti Konrad napsal: „Kázeň je vůbec jedna z nejvýznačnějších vlastností tohoto hereckého kolektivu — kázeň ovšem zcela v socialistickém pojetí, kázeň, která neutlačuje osobnost a uvolňuje cestu společnému napětí všech sil k jednomu cíli.“³⁰⁾

Na sklonku roku 1936 navštívil sovětský režisér Vsevolod Mejerchold D-37 a besedoval s jeho členy. Setkání bylo neveřejné, leč Konrad se ho zúčastnil. I tento fakt svědčí o tom, že styky kritika s Burianovým divadlem byly velmi přátelské. Průběh Mejercholdovy návštěvy a obsah jeho slov zachytil potom Kurt Konrad v podrobné Besedě s V. Mejercholdem, v níž

zasvěceně uchoval názory tohoto geniálního divadelníka na činnost režiséra a na jeho práci s hercem.

Přestože Burianovo Děčko i E. F. Burian byli Kurtu Konradovi scénou a režisérem nejmilejším, neztratil Konrad ani vzhledem k nim svoji kritičnost. Dovedl pozvednout svůj odmítavý hlas, když Burian uvedl roku 1937 Hamleta III., když zařadil roku 1937 do repertoáru své scény sice vtipnou, ale ideově plytkou Žákovu veselohru Škola základ života, a otevřeně poukázal na to, že E. F. Burian se v této době ocitá v krizi, kterou nemůže překonat tím, jestliže kritický hlas olomouckého režiséra Oldřicha Stibora chce zahlušit podáním žaloby.

V recenzi večera Villonových básní nazvaného Paříž hraje prim konstatoval Konrad roku 1938 radostně, že „D-38 našlo sebe“ a svým velkým uměním manifestuje proti barbarství.³¹⁾

Druhým divadlem, k němuž měl Kurt Konrad blízko také generačně, bylo *Osvobozené divadlo* Voskovce a Wericha. Ale ani jim „nefandil“ Konrad nekriticky. Odmítl jejich silvestrovské představení roku 1934, když hráli poprvé satirické pásmo *Vždy s úsměvem*, které pak reprízovali pro vojsko. Při této příležitosti prokázal Konrad, že si dobře uvědomuje, jak divadelní artefakt, jeho charakter a podoba, je určován sociálním, věkovým a vzdělanostním složením obecnstva. Při *Nebi na zemi* upozornil Konrad roku 1936, že „hra se ustavičně pohybuje mezi roztančeným Offenbachem a Velkou operetou — a mnohdy povážlivě blízko Velké operetě“, i když její základní ideový směr byl stanoven správně.³²⁾ Ale když se *Osvobozené divadlo* jednoznačně postavilo na jaře roku 1938 inscenací hry *Pěst na oko* proti poraženectví, volá Konrad nadšeně: „U nás se to všelijak krčí a tutlá v těchto napjatých dnech — tu však, v *Pěsti na oko*, zazněl kurážný hlas svobody a hlas svrchovaně svobodný.“³³⁾

Poměrně málokdy psal Kurt Konrad o ostatních divadlech. Ale též v těchto sporadických případech promluvil jeho soud nově, objevně.

Tak např. dovedl Konrad rozeznat, že Oldřich Nový hraje starou operetu *Mamselle Nitouche* novým způsobem a že dal inscenaci náladu a švih, že tedy vytváří úctyhodný typ hudebního divadla.³⁴⁾

Za vynikající považují Konradův dramaturgický rozbor Čapkovy hry *Matka*, poprvé uvedené v únoru roku 1938 ve Stavovském divadle. Konrad tu nepodlehł obecnému okouzlení nad humanistickým zaměřením Čapkovy hry a dovedl i nepravdivost a zvetšlost její politické koncepce. Jako příklad protifašistické hry v plném smyslu slova připomněl Brechtovo drama *Pušky paní Carrarové*. Cituji Konrada doslova: „A proto je v *Matce* pro něho (Karla Čapka, A. Z.) občanská válka podnikem, v němž se navzájem nesmyslně zabíjejí ztřeštění, ale upřímní idealisté, jako fašista Kornel, a ztřeštění, ale krvežízniví komunisté, jako Petr. A toto je *nepravdivá* alternativa Čapkova: boj za svobodu a boj za vlast je dnes (tj. na jaře roku 1938, A. Z.)

jedno — a puška z matčiny ruky patří Petrovi dávno před nejmladším synem Tonyem.“³⁵⁾

Kurt Konrad zevrubně rozebral v Čapkově hře tři dějová pásma (konflikt mužské a ženské povahy, zrušení předělu mezi našim světem a záhrobím, úsilí hry o demokratickou propagandu). Souhlasím s Konradovým odsouzením politické tendence Čapkovy dramatu; při dnešním uvádění musí být Čapkovy Matka dramaturgicky upravena. Myslím však, že Konradův soud vyznívá příliš jednoznačně negativně, když pisatel konstatuje, že „ani diskrétní režie Dostálova, ani veliký výkon L. Dostálové nedovedou zachránit «věčný konflikt» ohrožený rutinářstvím a utopený v pokřivené alternativě dneška.“³⁶⁾

4

Podíváme-li se na divadelní kritiky Kurta Konrada z historického odstu-
pu, můžeme konstatovat:

Kurt Konrad měl téměř všechny rysy, které vyznačují velkého divadel-
ního kritika. Viděl umělecké dílo jako dialektickou jednotu obsahu a formy
a nebyl ochoten tolerovat slabou formu ani v tom případě, když dílo, v na-
šem případě divadelní inscenace, mělo progresivní ideové zaměření. Konrad
nazíral na divadelní umění jako na souznění jeviště (dramatika, režiséra, di-
vadelníků) a obecnstva. Jen tam, kde došlo k jednotě obou těchto stran,
může, jak byl přesvědčen, vzniknout apelativně silný, burcující a umělecky
přesvědčivě divadelní artefakt.

Kurt Konrad si získal velkou zásluhu svým bojem proti jevištnímu na-
turalismu. Chtěl, aby umění — a divadlo především — vyjadřovalo pokro-
kový obsah výsostnou, přiměřenou formou. Proto stále zdůrazňoval kvalitu
uměleckého díla. Aby jí naše divadlo, i dělnické, dosáhlo, vedl je k úsilí
o formové výboje, varoval před neoprávněným strachem z formalismu.

V třicátých letech, kdy psal své divadelní kritiky, Konrad bezpečně roz-
poznal, kde se uskutečňuje ideově a umělecky pokrokové divadlo.

Ve svých divadelních recenzích a referátech věnoval Konrad především
pozornost dramatu jako myšlenkové a umělecké hodnotě, z divadelních slo-
žek ostatních pak zejména režii — jak to poznáváme při rozborech režii
E. F. Buriana. V popise hereckých kreací byl Konrad zpravidla málo kon-
krétní a plastický.

Připomeneme-li si, že divadelní kritiky psal muž čtyřiaadvacetiletý až
třicetiletý, musíme smeknout klobouk před jejich jasnozřivostí, myšlenkovou
zralostí a statečností. Vedle divadelních kritik Julia Fučíka byly to u nás —
pozorností k myšlence inscenace a k jejímu uměleckému tvaru — patrně kri-
tiky nejfundovanější. Přes svoji nepočetnost a jistou torzovitost řadí se
Konradovy divadelní kritiky k významnému odkazu naší marxistické estetiky
a divadelní kritiky.

POZNÁMKY

¹⁾ Divadelněkritickou činností Kurta Konrada obíral se Milan Blahynka ve sborníku Počátky české marxistické kritiky (Divadelní ústav, Praha 1965), 232—250. Tamtéž (na str. 405—410) otiskl seznam článků Kurta Konrada o divadle. Divadelní kritiky Kurta Konrada jsou přetištěny v knize Kurt Konrad, *Ztvárněte skutečnost* (Praha, Československý spisovatel, 1963). Tento výbor uspořádal Jiří Brabec (napsal k němu úvodní studii a vysvětlivky) spolu se Z. K. Slabým, který uveřejnil bibliografickou poznámku. Pokud budu citovat z Konradových článků, vycházím pravidlem z textu knihy *Ztvárněte skutečnost*.

²⁾ Výbor z těchto článků (za léta 1930—1938) vydalo r. 1951 nakladatelství Svoboda pod názvem *Na prahu války*.

³⁾ Knihu vydala na jaře r. 1937 Lidová kultura.

⁴⁾ Vydalo jej r. 1949 nakladatelství Naše vojsko ve spolupráci s Vojenským muzeem.

⁵⁾ Kurta Konrada estetika ocenil Květoslav Chvatík ve své knize *Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky* (Praha 1962) a v hutném portrétu *Literární teoretik Kurt Konrad* (Literární noviny, r. X, č. 38, 23. září 1961, 3).

⁶⁾ *Ztvárněte skutečnost* v knize *Ztvárněte skutečnost*, 240.

⁷⁾ Tamtéž, 241.

⁸⁾ Tamtéž, 242.

⁹⁾ Srov. Konradovu studii *Svár obsahu a formy. Marxistické poznámky o novém formalismu* (Středisko IV, č. 2, červenec—srpen 1934), dnes v knize *Ztvárněte skutečnost*, a pokračování této stati *Ještě jednou svár obsahu a formy* (Středisko IV, č. 3, září 1934), dnes v knize *Ztvárněte skutečnost*.

¹⁰⁾ *Ztvárněte skutečnost*, 65.

¹¹⁾ Tamtéž, 73.

¹²⁾ Tamtéž, 71.

¹³⁾ V článku *Nezval o socialistickém realismu a surrealismu* (Rudé právo 2. listopadu 1934) a hlavně svým referátem *O socialistickém realismu* na diskusi, kterou uspořádala Levá fronta 14. listopadu 1934 a který pak byl otištěn v rozšířeném znění (in: *Socialistický realismus*, Knihovna Levé fronty sv. 9, Praha 1935).

¹⁴⁾ Článek byl uveřejněn v časopise Signál, r. III, č. 32, 2. května 1930.

¹⁵⁾ *Ztvárněte skutečnost*, 42.

¹⁶⁾ Tamtéž, 42.

¹⁷⁾ Tamtéž, 43.

¹⁸⁾ *Dóhnat a předejnat DDOČ v Lucerně*. In: *Ztvárněte skutečnost*, 232.

¹⁹⁾ Tamtéž, 233.

²⁰⁾ Tamtéž, 234.

²¹⁾ *Marx — Leninův večer v Lucerně*. Tvorba VIII, č. 13, 30. březen 1933. Dnes v knize *Ztvárněte skutečnost*.

²²⁾ *Ztvárněte skutečnost*, 235.

²³⁾ V článku *Gorkého Měšťáci*. Tvorba r. IX, č. 35, 28. srpna 1936. Dnes in: *Ztvárněte skutečnost*, 244—247.

- ²⁴⁾ *Ztvárněte skutečnost*, 246—247.
- ²⁵⁾ *Tamtéž*, 242—243.
- ²⁶⁾ Kurt Konrad v recenzi *Železného potoka*. *Tvorba* r. XI, č. 49, 4. prosince 1936. Citováno z knihy *Ztvárněte skutečnost*, 249.
- ²⁷⁾ Burianova *Piseň písní*. In: *Ztvárněte skutečnost*. První citát ze str. 251, druhý citát ze str. 252.
- ²⁸⁾ *Vojna v Divadle D-35*. *Tvorba* r. X, č. 5. 31. ledna 1935. Citováno z knihy *Ztvárněte skutečnost*, str. 259.
- ²⁹⁾ *Evžen Oněgin v D-37*. *Tvorba* r. XII, č. 7, 12. února 1937. Citováno z knihy *Ztvárněte skutečnost*, 275.
- ³⁰⁾ *Ztvárněte skutečnost*, 255.
- ³¹⁾ *D-38 našlo sebe*. In: *Ztvárněte skutečnost*, 290.
- ³²⁾ *Nebe na zemi v Osvobozeném*. *Tvorba* r. XI, č. 41, 9. října 1936. Citováno z knihy *Ztvárněte skutečnost*, 302—303.
- ³³⁾ *Pěst na oko — Nadšená premiéra u Osvobozených*. *Haló noviny* 9. dubna 1938. Citováno z knihy *Ztvárněte skutečnost*, 304—305.
- ³⁴⁾ *Mamselle Nitouche*, *Haló noviny* 22. ledna 1938, 4.
- ³⁵⁾ *Čapková Matka a ta skutečná*. *Haló noviny* 16. února 1938, 3.
- ³⁶⁾ Citováno z knihy *Ztvárněte skutečnost*, 299.

KURT KONRAD ALS THEATERKRITIKER

Die Theaterkritiken Kurt Konrads (1908—1941), des marxistischen Journalisten, professionellen Revolutionärs, Historikers und Kritikers, stellen im Gesamt seines literarischen Nachlasses nur einen kleinen Teil dar. Trotzdem haben sie aber im Kontext der marxistischen Kritik in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen eine grundlegende Bedeutung.

Der hochkultivierte Kurt Konrad beschäftigte sich vorerst mit der Kunst und mit der Literatur vom politischen Aspekt her als einem Teil des Klassenkampfes innerhalb der Gesellschaft. Das immer tiefer greifende Studium des Marxismus belehrte ihn jedoch, daß die Spezifität der Kunst und aller ihrer Teilgebiete (Literatur, Theater, Film usw.) zuerst gründlich erfaßt und aufgedeckt werden müsse. Nach der Diskussion über die Probleme der Generation um die Wende der zwanziger und dreißiger Jahre betrat Konrad den Boden der Ästhetik, der literarischen und theatralischen Kritik.

Von grundlegender Bedeutung ist Konrads Aufsatz *Ztvárněte skutečnost — Gestaltet die Wirklichkeit* (aus dem Jahre 1933). Hier legte sich der Autor zwei Fragen vor: Was ist Wirklichkeit? Was bedeutet Formung der Wirklichkeit? Er beantwortet sie im folgenden Sinne: Wirklichkeit ist nicht das, was wir mit den Sinnen wahrnehmen, sondern das, was wir mittels der Analyse hinter den Wahrnehmungen aufdecken, bis wir das Wesen der Wirklichkeit ergründet haben. Die Wirklichkeit muß in typischen Bildern, in lebendigen Vollblutmenschen hervorgehoben werden. In der Hälfte der dreißiger Jahre wurde sich Konrad darüber klar, daß der Realismus nicht nur vom Naturalismus zu unterscheiden ist, sondern daß es notwendig erscheint, speziell und eigens anzuführen, wodurch sich das künstlerische Erkennen vom wissenschaftlichen unterscheidet.

Als Ästhetiker unterwarf Kurt Konrad die wissenschaftliche Schule des Strukturalismus einer Kritik (in den Aufsätzen: *Svár obsahu a formy* und *Ještě jednou svár obsahu a formy — Streit zwischen dem Inhalt und der Form* und *Nochmals Streit zwischen dem Inhalt und der Form* — 1934). Er hatte dargetan, daß der im Strukturalismus bestehende Zwiespalt zwischen seiner noetischen Grundlage und zwischen dem wirklichen Erkennen der Dialektik des Inhalts und der Form sich keineswegs aus der Position des Strukturalismus überwinden läßt.

Im Jahre 1934 hielt Kurt Konrad ein Referat *Über den sozialistischen Realismus*, in dem er namentlich folgende Gedanken hervorhob: der sozialistische Realismus muß die bisherigen Ergebnisse und Erfolge der sozialistischen Literatur gänzlich umformen und synthetisieren; der sozialistische Realismus bietet den verschiedenen individuellen schöpferischen Methoden der Künstler die Möglichkeit zur Geltung zu kommen und sich durchzusetzen.

Die Aufgabe eines Kunstkritikers faßte Kurt Konrad auf als Sendung einer bewirkenden Kraft, die in den künstlerischen Prozeß eingreift, ihn formt und Möglichkeiten für die Gestaltung neuer Inhalte erschließt.

Außer der Literatur war Kurt Konrad mit besonderer Liebe dem Theater zugeneigt. Sein Interesse fesselten die Vorstellungen der Arbeiter-Theaterleute, das Theater von E. F. Burian (D) und das Befreite Theater. Nur

ausnahmsweise widmete er seine Aufmerksamkeit den offiziellen Theatern (nur einmal referierte er über eine Inszenierung im Nationaltheater — über K. Čapeks Schauspiel Die Mutter).

Kurt Konrad besaß fast sämtliche Charakterzüge, die einen großen Theaterkritiker kennzeichnen. Er betrachtete das Kunstwerk als dialektische Einheit des Inhalts und der Form und war nicht gewillt, eine schwache Form auch in dem Falle zu tolerieren, wo die Theaterinszenierung eine progressive ideelle Einstellung aufwies. Konrad betrachtete die Theaterkunst als einen Zusammenklang der Bühne (Dramatiker, Regisseur, Schauspieler) und des Publikums.

In den dreißiger Jahren, als Konrad seine Kritiken für die Zeitungen *Rudé právo*, *Rudý večerník*, *Haló noviny* und für die Zeitschrift *Tvorba* schrieb, hatte er zielbewußt erkannt, wo das ideell und künstlerisch fortschrittliche Theater realisiert wird. Ungemein hoch schätzte und liebte er das Theater von E. F. Burian.

In seinen Besprechungen von Theateraufführungen und in seinen Referaten widmete Konrad vor allem erhöhte Aufmerksamkeit dem Drama, dessen gedanklichen und künstlerischen Werten, von den Theaterkomponenten insbesondere der Regie, wie wir dies aus seinen Analysen der Regie von E. F. Burian ersehen können. Dagegen war Konrad in der Beschreibung der schauspielerischen Kreationen in der Regel wenig konkret und plastisch.

Trotz ihrer nicht großen Anzahl und trotz eines gewissen bruchstückweisen Zustands reihen sich diese Theaterkritiken Kurt Konrads — neben den Theaterkritiken von Julius Fučík — zu dem bedeutenden Nachlaß unserer marxistischen Ästhetik und Theaterkritik.