

Samizdatové sborníky O divadle

Oponentský posudek bakalářské práce Veroniky Maxové

Více než šedesátistránková práce Veroniky Maxové vykazuje, dokonce v mnohém směru lépe, než leckteré práce zavedených profesionálních historiků, dvě základní kvality: faktografickou erudici (práce s „textem“) a společenský přesah (práce s „kontextem“). Ač se bakalářská práce opírá o pečlivé studium základního pramenného materiálu, a je tedy předmětově i časově úzce specializovaná (autorka se zabývá pěti svazky samizdatových sborníků O divadle z let 1986 - 1989, jejich tematickou a ideovou koncepcí, zrodem, podobou, vývojem, skladbou i náplní jednotlivých rubrik, estetickými preferencemi redakce, způsoby redakční práce, jakož i formováním autorské základny, v níž se dobově signifikantně mísili autoři tzv. zakázaní s autory tzv. šedé zóny, což na poli divadla předjímalo historický průlom těchto dvou sfér v listopadové koncovce roku 1989), přesto podává zároveň zasvěcený výklad společenských, politických i morálních proměn tzv. normalizace, s důrazem na poslední fázi rozkladu komunistického systému. Na základě detailního a strukturovaného rozboru „vzorku“ jednoho samizdatového časopisu tak autorka zároveň vcelku přesně, výstižně a ideologicky nepředpojatě (výjimky zmíním později) reflektuje složitou politickou situaci, zkoumá postavení kritiky v nesvobodě i v době relativního „přestrojkového“ tání. Spolu s historií časopisu/sborníku O divadle podává nejen jeho prehistorii (jako trvalá inspirace slouží v roce 1970 zakázaný časopis Divadlo, poté zčásti i samizdatový Dialog, je tu však od roku 1976 i oficiální svazový časopis Scéna a od roku 1982 sborník Dramatické umění, později rovněž svazový Bulletin Aktivu mladých divadelníků, který byl podle lehce nadhodnoceného soudu autorky „jedním ze zárodků příští občanské společnosti“, s. 22), ale zkoumá i jeho specifické postavení mezi ostatními samizdaty a jeho vliv na následný vývoj a na vznik dalších kriticko-teatrologických periodik (za legitimního následovníka časopisu/sborníku O divadle považuje autorka výhradně, aniž to nějak věcněji dokládá, pokračovatele Bulletinu Aktivu mladých divadelníků - dvouměsíčník Svět a divadlo, ačkoli tu lze při bližším zkoumání vidět - jak v eticky diametrálně rozdílné výchozí pozici, tak zejména v myšlenkové a jazykové úrovni recenzí - dost propastné rozdíly).

Prvé dvě desítky stran věnuje Maxová převážně prehistorii a společenskému kontextu časopisu, konkrétně „Podobám divadelní kritiky v období 1970 - 1984“, a „Vlivu Přestavby na kulturní sféru v ČSSR a rozvoj samizdatových časopisů“. Tato část práce vykazuje relativně největší množství nepřesností, mezer a chyb. Popisuje ale i tak vcelku přesně podivné vakuum, kdy minimálně prvních 6 let po zákazu Divadla a DN vlastně neexistovala v Čechách žádná teatrologická platforma, srovnatelná s těmito významnými periodiky. (Tady mi ale schází být jen zmínka o teatrologických sbornících Scénografického ústavu „Prolegomena scénografické encyklopedie“, jež v prvých posrpnových letech alespoň částečně toto bezprecedentní teatrologické vakuum na odborné úrovni zaplňovaly; také „husákovská frakce KSČ“ si rozhodně „nepodmaňovala mediální a kulturní sféru“ hned „po srpnu 1968“, jak se píše na s. 10; nástup Husáka do čela strany byl záležitostí až roku 1969, a ono „podmanění“ trvalo, v oblasti divadla pak zejména, mnohem déle, téměř dva roky - ostatně i zmíněné Divadlo, jak sama autorka uvádí dále, bylo zakázáno až od dubna 1970; také Kabinet pro studium českého divadla, zmíněný na téže straně i později, se rozhodně nejmenoval „Kabinet pro výzkum českých dějin českého divadla“; když na následné straně píše autorka o další činnosti členů rozprášeného týmu časopisu Divadlo, a jejich publikacích v oficiálním tisku, u jediného Milana Lukeše přičiní omluvné a jaksi vyvíňující adjektivum „věcnými kritikami přispíval do Tvorby“). Když autorka na dalších stranách popisuje neblahý nástup „konzervativní komunistické garnitury“ i „v divadelní sféře“, řadí

mezi temné „vůdčí postavy“, které aktualizovaly „schémata socialistického realismu i jeho útočnou rétoriku z padesátých let“, již prosazovaly „především skrze klíčová periodika vydávaná ÚV KSČ v deníku Rudé právo a týdeníku Tvorba“ právem Jiřího Hájka a Vítezslava Ržounka, ale do stejného pytle těchto „vůdčích postav“ hází i Vladimíra Procházku, na nějž citované charakteristiky - zejména ta o „útočné rétorice padesátých let“ věru neplatí. (Tady platí spíše pravý opak, a to jak pro Procházkovu publicistiku, tak i pro jeho činnost dlouholetého posrpnového ředitele divadelního Kabinetu, který zde „kryl“ i vyloučené straníky a řadu jinak politicky problematických nestraníků i projektů). Při zmínce o Tvorbě mi schází další pokus o vyplnění zmíněného vakua - pravidelné periodikum v podobě přílohy, zvané Divadelní Tvorba. A stranicky tuhé počátky oficiálního časopisu Scéna (od roku 1976) nelze vyložit bez jedné z fantomatických postav počátků normalizace, bývalého zběhlého teologa, později stalinistického fanatika, divadelního kritika, básníka a agenta Josefa Jelena (psal též pod jménem Otava). Když už jsme u Scény - uvedení citátu z recenze J.P.Kříže „*Kdo odpojil havarijný systém*“ o sovětské hře o černobylské havárii jako odstrašujícího příkladu stalinisticky dogmatického pólu autorů Scény konce osmdesátých let („články typu Divadlo Josifa Stalina“) je velmi matoucí a vůči recenzentovi - ať už si o něm myslíme cokoli - nespravedlivé: Kříž rozhodně nepatřil ke stalinistickým fanatikům, byl naopak recenzentem, který v té době beze zbytku naplňoval autorčin opačný pól („hlásaly se zde banality glasnosti, vypovídající o změnách naší politické situace, směřující k určité oblevě“). Daleko větší mezera v rekapitulaci předpřestrojkové éry normalizace však spočívá ve vynechání pravidelného periodika, které i formátem záměrně připomínalo zakázané Divadlo - brněnského časopisu PROGRAM SD Brno. Tam - po zániku samizdatového Dialogu v roce 1980 (a dokonce tato náhle otevřená možnost byla pravděpodobně i jednou z příčin tohoto zániku!) - mohli relativně svobodně psát kritické recenze o „pražských premiérách pro brňáky“ všichni kmenoví autoři Dialogu - V.Königsmarkem počínaje a Janem Pömerlem, Evou Stehlíkovou, Evou Šormovou a Vladimírem Justem konče (v případě Dialogu bychom neměli zapomínat, tak jak to činí autorka, ani na důležité „iniciační“ jméno herce a publicisty Jaroslava Someše; a dodejme, že Dialog byl „apolitický“, což bylo údajně důvodem benevolence policejních orgánů (s.19) zhruba stejně, jako sborník/časopis O divadle). Na rozdíl od počestného brněnského PROGRAMU bych velmi polemizoval s tvrzením autorky, že to byly oficiální svazové sborníky Dramatické umění (vydávané od roku 1982), které „byly graficky i obsahově inspirovány podobou časopisu Divadlo v šedesátých letech“. Jak čtvercovým formátem, tak zejména konjunkturálním obsahem, opatrně se svou ostentativní „odborností“ vyhýbajícím v mantinelech svazové a stranické politiky všem kriticky ožehavým tématům, jsou pro mne tyto sborníky (jakkoli graficky komfortně upravené zejména v překladových částech přinášející v perestrojkových časech leccos užitečného) pravým opakem školy otevřeného a subverzního kritického myšlení o současnosti, jímž bylo a dodnes je Divadlo šedesátých let.

Při četbě dalších partií práce, pečlivě přibližujících jednotlivé ročníky, rubriky, klíčová témata i nejvýznamnější autory sborníků O divadle (zejména Karla Krause a Sergeje Machonina) už jsem byl jako kritický oponent v podstatě bez práce. Našel jsem všeho všudy jedinou hrubku a několik drobných překlepů, na s. 57 v „rámcí“ jednoho odstavce je na 4 řádcích třikrát a na stránce 4x namnoženo spojení „v rámci“, a na stránkách 21 a 33 dva protimluvy („aktivistický“, vzápětí „neaktivistický“ Bulletin; Helena Weberová je jednou pod pseudonymem Marie Vrbová, podruhé Věra Svobodová). Snad bych jen přivítal, kdyby autorka čtenáři nezatajila věčné meritum klíčového „ostrého střetu“ Otomara Krejčí a Zbyňka Hejdy, s nímž vedl rozhovor Sergej Machonin (s. 28); a kdyby 2x neopakovala v podstatě tytéž teze z Krausovy programové polemiky se studiovými divadly a s pojmem „autorské herectví“ (s. 36 a 44 - 48), a zejména, kdyby se - což jinde našťástí nečiní - aktivisticky nestavěla na jednu, totiž Krausovu, stranu věčného sporu mezi „divadlem

dramatu“ a „divadlem autorským“ či - řečeno s Lehmannem - divadlem „přítomnosti.“ Maxová jde tak daleko, že potvrzuje i Krausův názor, že tzv. autorské divadlo (kdy osoba herce či performerů je důležitější než dramatická postava) je pouhým nenormálním plodem normalizace - ač další vývoj jak našeho, tak evropského divadla, jež s nějakou normalizací nemá nic společného, mluví o opaku. Kraus podle Maxové kriticky prozíravě „poukázal na zužující se perspektivu, k níž vedou principy tzv. autorského divadla“ a „v mnohých praktických aspektech se ukazuje, že měl pravdu. Již po roce 1989 přední scény studiových divadel prožívají krizi...“ (s.44) Nevidí, že když už mluvíme o krizi, pak ji daleko spíše dočasně „prožívalo“ Krausovo-Krejčovo „dramatické“ Divadlo za branou II. a III. (což neznamená, že mělo být svévolně podruhé zrušeno) a že vývoj ve světě i u nás (ať už v Huse na provázku, v divadle Léblůvě, Morávkově, Drábkově nebo v jevištních kabaretech Nebeského či Borney) šel přesně opačným směrem, než jak autorka spolu s Krausem předpovídala. Což opět neznamená, že celý ten spor (který nevedl nad malými divadly jen Kraus, ale mnohem razantněji i Machonin) neměl svůj hluboký, stále se obnovující a inspirující smysl, neboť šel Krausovou zásluhou od adorace jevu k podstatě, a že dodnes, opět mj. i Krausovou zásluhou, nám klade oboustranně nezodpovězené a trvale nezodpověditelné otázky. Jako ostatně celý sborník/časopis O divadle...

Všechny mé drobné kritické „hnidy“ či názorové nesouhlasy nemohou zakrýt základní skvělý dojem z práce, kterou hodnotím jednoznačně jako „výbornou“.

Prof.PhDr.Vladimír Just