

NAD METODOLOGICKÝMI PROBLÉMY DĚJIN BRNĚNSKÉHO DIVADLA

České divadelní dějepiscectví neprožívá v současnosti příliš příznivou periodu svého rozvoje, třebaže řada významných výročí spolu s připravovaným Rokem českého divadla by tomu mohla nasvědčovat. Po velmi pěkném, cílevědomém rozběhu začátku let padesátých, po zřízení Kabinetu pro studium českého divadla při Československé akademii věd v Praze a vytýčení základního úkolu, tj. realizaci velkých Dějin českého divadla, nastalo údobí konkrétní práce, která nese svoje ovoce, ale vlivem řady překážek vnější i vnitřní podoby zpomalila své tempo. Od některých, neméně naléhavých úkolů, jako je realizace Slovníku českého divadla, se v dohledné době upustilo, neboť překážky, které se stavějí do cesty uskutečnění tohoto složitého, avšak nanejvýš potřebného projektu, jsou asi nepřekonatelné. O nic lépe na tom nejsou ani divadelněhistorická centra mimo Prahu, neboť personální vybavení divadelních oddělení muzeí a dalších institucí stagnují, a většina sil je upřena na plnění průběžných úkolů kulturně politického působení, dokumentace atp. Připočteme-li k tomu i omezování a úbytek pracovníků s teatrologickým zaměřením na vysokoškolských pracovištích, zdála by se současná bilance opravdu neradostná, připočteme-li i absenci divadelně historické a teoretické revue v českých zemích, stejně tak jako dosti povážlivý nezájem nakladatelství, pověřených gescí divadelně teoretické a historické literatury. Jestliže přece jen tato situace není sice radostná a povzbuzující, ale není ani zcela beznadějná, pak je to zásluhou neustálého zápasu jednotlivých pracovišť, nadšení a vztahů jednotlivých malých kolektivů a jedinců, kterým se tu a tam daří v rámci různých institucí prosadit teatrologickou problematiku, vydat publikaci, sborník, skripta a pod. Varovnou skutečností je tu však fakt, že je v této sféře v nejvyšší míře omezen příliv nejmladší generace a tím také ztížen výběr talentů a jejich příprava, růst i zrání a s tím související směř-

řování k nejzávažnějším úkolům. Je samozřejmé, že v této situaci stoupá i význam všech těch, kteří z pozic jiné své odbornosti — jako je např. literární věda, filologie a literatury jednotlivých národních kultur, historie, sociologie i nejrůznějších uměnověd — obírají se problematikou hraničící s historií divadla a je třeba zapojovat je alespoň částí vědeckovýzkumné kapacity do divadelněvědných úkolů a poskytovat jim orientaci speciálně metodologického charakteru.

Směřující k problematice značně užší a vyhraněné, nemůžeme se zde zabývat obecnou povahou dějin divadla, které musejí zcela zákonitě vycházet z vlastní podstaty předmětu, tj. nejen z jedinečnosti divadelního artefaktu v jeho strukturální povaze, ale stejně tak i ze zvláštnosti ve společenských vazbách a vztazích, jež jsou charakteristické pro divadelní aktivitu v daných historických podmínkách. Ostatně metodologických statí, ať už z obecných tzv. světových dějin divadla (*Histoire du théâtre général*) nebo dějin národních, dějin jazykové oblasti nebo teritoria je v teatrologii opravdu jen málo, a není nepodstatné, že převážnou většinou vznikají až po ukončení díla. Příznačné jsou v tomto směru např. úvahy Heinze Kindermanna, které vznikly na okraj a po ukončení jeho pohledu na dějiny divadelní Evropy.

V našem případě jakousi širší výchozí bázi poskytl iniciativně uspořádaný seminář pracovišti olomoucké Univerzity Palackého v roce 1970. Za přizvání předních divadelních historiků z pracovišť v Praze, Brně i Ostravě řešila se tematika problematiky dějin divadla na Moravě a dějin divadla v Olomouci. Z tohoto setkání vzešlo mnoho podnětů, z nichž část se cílevědomě uskutečňuje. Ke škodě věci nepracuje Aktiv historiků českého divadla a práce v této oblasti není ani ve své celistvosti registrována natož vedena a usměrňována. Státní úkoly v této sféře vedou jen část práce v nejnovějším období, aniž by bylo v jejich silách více, než využívat dosavadní badatelské kapacity a přát si účast mladé generace. Tím prvním realizovaným podnětem olomouckého semináře byl sborník *O divadle na Moravě*, obsahující výběr příspěvků z pracovního semináře a některé konkrétní studie. Vzhledem k prvním svazkům *Dějin českého divadla* a proměňujícímu se chápání úlohy pražského centra české národní divadelní kultury a divadla v regionu, bylo tu mnoho pozornosti věnováno právě těmto vztahům. Byl to nejenom úvodní projev hlavního redaktora akademických *Dějin českého divadla* Františka Černého, v němž se ozvalo konstatování: „Přistoupíme-li à priori na stanovisko, že vývojovým ohniskem českého divadelnictví byla vždy Praha, uzavíráme si hned na počátku výzkumu cestu k poznání složitého jevu, kterým je česká divadelní kultura, jedna z nejstarších v Evropě.“ Aspekty dějin regionálního divadla zkoumá olomoucký literární historik Jiří Skalička, stejně tak jako brněnský teatrolog Karel Bundálek, objevují se v referátech Artura Závodského, Zdeňka Srny, jsou nastolovány i v konkrétních historiografických příspěvcích a článcích věnovaných dějinám divadla na Moravě a ve Slezsku.

Je pravda, že v českých podmínkách, kdy po dlouhou dobu historického vývoje bylo v hlavním městě soustřeďováno divadelní dění ve své vývojově nejprogresivnější podobě, regionální pohled pražský reprezentoval pohled na divadelní kulturu celého národa a nevznikaly tu problémy, s nimiž se vypořádávají divadelní kultury německá, polská, ostatně i ruská aj., problémy vývojové samostatnosti dvou či více divadelních center, osobitosti divadelního života jednotlivých měst. Pro polské dějiny divadla je charakteristická existence několika divadelních center, přičemž samotné varšavské divadelnictví není vždy představitelem toho nejlepšího a nejvýraznějšího. Polská divadelní kultura profituje z tvůrčí diskuse a výměny hodnot několika výrazných středisek, v nichž dokázali vytvářet prostor a materiální podmínky pro růst tvůrčích osobností jako v Lodži, Krakově nebo Wrocławu. Nejinak je tomu i v německy mluvících zemích, které v historickém vývoji vytvářely vlastně vyšší celek s řadou městských center, v nichž se rozvíjela divadelní svěbytnost a které střídavě přinášely své impulzy — ať už historicky Meiningen, nebo Mnichov, Berlín, Vídeň atd. Ostatně historiografie německá zná pokus o souhrnné dějiny divadla rozříděné podle jednotlivých měst (Wedingen, Geschichte der Theater Deutschlands), pokus, který by mohl být sice jakýmsi slovníkovým heslářem, ale ne dějinami divadelní kultury.

Česká divadelní historiografie je dnes ve stadiu, kdy si uvědomujeme, že celistvost českého divadelnictví je vytvářena ve vztahu regionu pražského i všech ostatních, že vývojové impulzy se rodí i mimo tzv. hlavní centra a jak se ukazuje, směrem k současnosti těchto příkladů přibývá. Stále víc si v našich podmínkách uvědomujeme demokratičnost rozvoje divadelní kultury, zvláště pak v historickém údobí posledním, v etapě procesu formování socialistického divadelnictví. Je jedním z pozitivních přínosů publikace Františka Černého, která se obírá pražským herectvím v posledních dvou stoletích. *Měnivá tvář divadla*, Praha 1978, že svým soustředěným — někdy i enumerativním pohledem ke jménům umělců, kteří působili na pražských jevištích, chtě nechtě přidává i mnoho otazníků nad jejich celkovým působením, kde vyrostli a co sebou do Prahy přinesli. Vždyť značná část jich skutečně přišla do Prahy už určitým způsobem formována, a pohyb osobností v této sféře kultury se u nás téměř výlučně děje směrem k pražskému centru.

Čestné výjimky, kdy mladá generace přijede formovat svoje divadelní názory do regionu, jak tomu bylo např. u ostravského Divadla Petra Bezruče v začátku 60. let, jsou čestnými výjimkami, které ovšem končí hromadným přechodem do Prahy, v daném případě jako slovo další umělecké generace v Činoherním klubu. Z období před tím připomeňme hromadný přechod podstatné části olomouckého souboru pod vedením režiséra Nováka do pražského Burianova D 36. Je tedy přirozené, že kvalita divadelního života v oněch regionálních centrech má většinou své značné výkyvy, které lze omezit, ale ne zcela vyloučit.

Je přirozené, že postavení, kvalita i umělecká síla těchto regionálních celků se v české divadelní kultuře mění v historických podmínkách a dalo by se v jistém smyslu říci, že jejich význam směrem k současnosti vzrůstá. Třebaže postavení brněnského divadelnictví je v určitém směru výjimečné, i na něm je možno nacházet dichotomii vztahu centrum: region — jednou v postavení regionálního místa, jindy zase v postavení centra vůči divadlům v kraji. Jestliže divadlo do roku 1918 plnilo především úkoly z procesu zápasu za národní svébytnost, řadu let v období meziválečném ve snaze dohnat opožděný vývoj plnilo několik úloh naraz. Dějiny divadla nejsou dějinami jen jedné části, kterou tvoří jeviště, ale stejně tak i dějinami vztahu jeviště a hlediště, dějinami kultivace a výchovy obecnosti, dějinami zápasu o naplňování společenské úlohy a uměleckého usilování divadla. Skutečnost, že ono pokrokové avantgardní úsilí z přelomu dvacátých a třicátých let na brněnské scéně, jež nesli především J. Honzl, E. F. Burian, N. Balcarová a řada dalších, neuspělo ve své prvotní podobě, která se pak rozvinula v poměrech pražských, není zaviněno jen skutečností, že instituce Národního resp. Zemského divadla v Brně byla ovládnuta vládnoucí buržoazní třídou. Přes revoluční pokrokovost dělnictva brněnské oblasti nebylo tu dostatečného zázemí divadelně vzdělávaného, kultivovaného publika, které by vytvořilo podmínky pro existenci umělecky i politicky progresivní tvorby. Bylo tedy třeba volit jinou, postupnou cestu, na niž se vydali pokrovní divadelníci — Aleš Podhorský, Josef Skřivan a další. Uvádění sovětské tvorby, v počtu a úrovni u nás ojedinělé, třebaže přece jen vybírané v určitých dimenzích, patřilo mezi prostředky postupného procesu výchovy divadelního diváka a Podhorského a Škodova cesta proměňování popisného a psychologického realismu v kvalitativně jiný prvek — stejně tak.

Podstatným prvkem brněnského divadelnictví, který sehrál přes možné výhrady svou nemalou úlohu, byla existence divadelního školství od r. 1920. Jeho vliv se v plné míře projevil až koncem třicátých let. Další etapou je rozšíření divadelnictví po roce 1945, kdy mohly být předchozí plány naplňovány připravenými divadelníky. Blahodárný vliv nově založené vysoké školy pro divadelníky — divadelní fakulty JAMU — se projevil pak nejen v přílivu osobitých talentů nesoucích v sobě mentalitu etnických skupin Moravy — ty lze najít po celém českém divadelnictví a v Brně pak zvlášť, ale i v tom, že brněnské divadelní prostředí přece jen dostalo sílu přinášet vlastní tón do podoby české divadelní kultury. A to nejen v proměně tzv. tradičního divadla, která během 60. let znamenala rozvinutí divadelního názoru skládajícího se z prvků divadla české i sovětské avantgardy i tzv. totálního divadla, ale stejně tak i v oblasti tzv. divadla experimentálního, jak je koncem 60. a v 70. letech prezentovalo Divadlo na provázku, vzniknuvší z potřeby mladých divadelníků po absolutoriu JAMU. Stejně tak pod jejich vlivem a z potřeby mladých v Prostějově se objevuje Hanácké divadlo, které se v organizační struk-

tuře dostává pod správu Státního divadla v Brně. Proces centra a regionu se tu objevuje a v další vazbě. K ní ostatně patří všechna tři divadla v okresních městech jihomoravského kraje. Jestliže v šedesátých letech si nejmó výrazněji počínalo Divadlo pracujících v Gottwaldově, kde postavením nové, moderní divadelní budovy dostal dosavadní soubor nové možnosti a velmi rychle se umělecky formoval, pak začátkem 70. let nastala opravdu mimořádná situace. Brno jako divadelní centrum umístilo v regionálních souborech dvě umělecky výrazné režisérské osobnosti a jak v gottwaldovském Divadle pracujících, kam přešel jako ředitel a režisér Miloš Slavík, jako režisér pak Alois Hajda, tak ve Slováckém divadle, kde po desetiletí působil Miloš Hynšt, došlo zcela zřetelně ke zvýšení umělecké kvality, k výraznému posunu v kvalitě práce. Vezmeme-li k tomu ještě výrazné výsledky některých dalších scén v regionu Ostravy, Chebu, určité známky i v Šumperku a jinde, není div, že bylo možno koncem 70. let slyšet úvahy v předchozí historii českého divadla naprosto nemyslitelné, ba absurdní, že je třeba skoncovat s neustálým tvrzením, že veškerý umělecký pohyb v našem divadle je zásluhou pražského divadelnictví. Uvádím to spíše jako ilustraci krajnosti, jež provázela skutečnost vzestupu mimopražského divadelnictví a určitou stagnaci divadla v Praze, než jako důkaz objektivní skutečnosti.

Historiografická problematika brněnského divadelnictví tkví také v proměně kvantitativní, již přinesla socialistická společnost po roce 1945. Pod pojmem brněnské divadlo se před tímto datem rozumělo Národní, resp. Zemské divadlo hrající na třech scénách se dvěma, třemi, a posléze čtyřmi soubory — činohrou, operou, zpěvohrou a baletem — dále pak určité časově poměrně krátkodobé pokusy o tzv. komorní činohru, pak experimentální Studio, o druhou činohru v Brně. Po roce 1948, který byl v organizační rovině podstatným mezníkem, vedle Krajské oblastní scény později Divadla bratří Mrštíků, v níž se proměnilo Svobodné divadlo, vzniklo ještě jako krátkodobý neúspěšný pokus Studio Státního divadla, profesionální Divadlo pro děti a mládež Julia Fučíka a profesionální loutkové divadlo Radost; k nim se připojilo Satirické divadlo Večerní Brno, a posléze Divadlo na provázku jako scéna experimentální a mládežnická — s vlastním dětským studiem. Naskytá se otázka, jak je to s oním stým výročím profesionálního českého divadla v Brně. Je to záležitost jenom Státního divadla nebo brněnského divadelnictví? Odpověď na to nebude příliš složitá. Je faktem, že institucionálním nástupcem udržujícím strukturu právní kontinuity Českého národního divadla v Brně je Státní divadlo v Brně. Avšak uvědomíme-li si potřeby, touhy a sny brněnských českých divadelníků, pak nebude sporu, že podle smyslu nástupci tradic pokrokových tendencí brněnského divadelnictví jsou všechny divadelní organismy, jimiž žije současné divadlo v Brně.

