

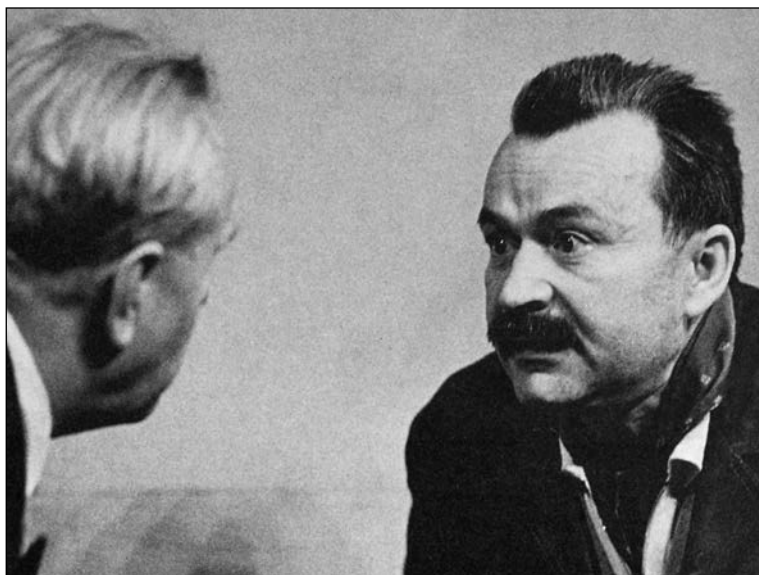
Souvislosti divadelního života

■ Zápas o rozšíření prostoru pro divadelní tvorbu

Rozporuplnost konce padesátých let se naplno projevila i ve sféře divadelní. V letech 1958–59 se zrodila většina z toho, co formovalo a určovalo české divadlo následujícího desetiletí, ať již ve sféře tradičních „kamenných“ divadel, nebo v oblasti nově se rodícího hnutí divadel malých forem. Ve stejné chvíli se však ani divadlu nemohly vyhnout pokusy komunistické strany, která se vzpamatovávala po otřesu způsobeném událostmi roku 1956, zabránit nastupující liberalizaci kultury.

Tomu měla sloužit mimo jiné série akcí a konferencí, na kterých protagonisté stranické kulturní politiky kritizovali tendence, které podle jejich názoru ohrožovaly „zdravý“ vývoj československého umění včetně divadla. Hlasy varující před dramaturgickými „chybami“, například před přílišnou preferencí nevhodné západní dramatiky a inscenačními „omyly“, se ozvaly v březnu 1958 na dramaturgické Konferenci Svazu československých dramatických umělců, ale také na prosincové Konferenci o činoherní kritice, na níž Jiří Hájek zaútočil na Grossmanovu interpretaci Bertolta Brechta, otištěnou v šestém čísle časopisu *Divadlo* v roce 1957. Obdobné útoky určily rovněž referát o poválečném vývoji divadla, který v dubnu 1960 na zasedání Ústředního výboru Svazu československých dramatických umělců přednesl herec a funkcionář Vítězslav Vejražka, i proslov Sergeje Machonina na celostátní Konferenci o umělecké kritice v únoru 1961, pořádané Výborem socialistické kultury.

Je příznačné, že společným motivem všech těchto vystoupení byly kritické odsudky činohry Národního divadla, její dramaturgie a jejích režisérů Alfréda Radoka a Otomara Krejči. Alfréd Radok, jehož divadelní experimenty byly konzervativními kritiky interpretovány jako odsouzený „formalismus“, musel z Národního divadla poprvé odejít v roce 1949 po roztržce s Jindřichem Honzlem. Znovu se vrátil v sezoně 1954–55 a v následných letech v něm vytvořil celou řadu pozoruhodných představení, například inscenaci *Osbornova Komika* (prem. 1957). V roce 1960 však znovu dostal výpověď, která tentokrát souvisela i s jeho činností v *Laterně magice*, experimentální formě inscenace, která kombinovala živé divadlo s filmem.



Alfréd Radok při zkoušce hry Švédské zápalky v Městských divadlech pražských, 1961

Laternu magiku vytvořili Radok, scénograf Josef Svoboda a další spolupracovníci pro Světovou výstavu v Bruselu v roce 1958, kde byla přijata jako mimořádná událost a jedna z hlavních atrakcí pavilonu, za něž Československo získalo Zlatou hvězdu. Po skončení výstavy bylo rozhodnuto inscenaci doplnit a převést do Prahy a pod Radokovým vedením ji začlenit do svazku Národního divadla. Nový program s názvem Variace byl však roku 1960 těsně před uvedením zakázán, Radok byl odvolán a Laterna magika převedena pod Československý státní film.



Josef Svoboda

Roku 1966 se Laterna magika stala součástí Státního divadelního studia, v roce 1973 byla pod vedením Josefa Svobody opět převedena pod Národní divadlo. Ojedinelým pokusem o využití techniky Laterny magiky pro uvedení dramatické předlohy byla Offenbachova opera Hoffmannovy povídky (prem. 1962, rež. Václav Kašlík), která se hrála více než třítisíckrát. Pro Světovou výstavu Expo 67 v Montrealu nastudovala Laterna magika program Revue z bedny (rež. Karel Brožek, Ladislav Rychman). Na její bruselský úspěch však navázal spíše interaktivní pořad Kinoautomat, připravený pro Expo 1967 v Montrealu (rež. Ján Roháč, Vladimír Svitáček, Radúz Činčera, moderátor Miroslav Horníček), který divákům dával možnost v klíčových okamžicích děje hlasováním zvolit mezi dvěma možnostmi příběhu.

Druhým terčem útoků těch, kteří neměli příliš pochopení pro ústup od ideologické podoby divadla, byl Otomar Krejča. Když byl tento herec v roce 1956 jmenován do funkce šéfa činohry, znamenalo to výrazný posun v koncepci i poetice Národního divadla. Jako režisér se Krejča záhy stal výraznou uměleckou autoritou, kterou s Alfrédem Radokem spojoval především provokativní důraz na morální otázky korelující s dobovou atmosférou i obecnou situací moderního člověka. Ve spolupráci s dramaturgy Otakarem Fenclem a Karlem Krausem obrátil pozornost divadla k současnosti a domácí dramatičce, byl však schopen aktuálně interpretovat i klasické texty typu Tylova Strakonického dudáka (prem. 1958) nebo Shakespearova Romea a Julie (prem. 1963). Zejména s Krausem vytvořil výraznou dvojici, která literární tvůrce provokovala k dramatické tvorbě a také je dosti zřetelně při psaní divadelních her ovlivňovala. Prvním výsledkem jejich aktivity byla inscenace Srpnové neděle Františka Hrubína (prem. 1958), v následujících letech pak tato „dílna“ inspirovala Františka Pavlíčka, Milana Kunderu a především Josefa Topola. Krejčovo-čechovovská koncepce analytického divadla mapujícího existenciální a společenské problémy prostřednictvím obrazu „všedního dne“ tak silně ovlivnila české drama první poloviny šedesátých let.

I přes umělecký a divácký úspěch, nebo přesněji právě pro něj, bylo působení Krejči a jeho spolupracovníků stále podrobováno kritice zvnějšku i ze samotného divadla. Na sporech s vedením i souborem Národního divadla se přitom podílely rovněž velké nároky, které Krejča kladl na herce a s tím související preference určitých hereckých osobností, která byla zbytkem rozsáhlého, víceméně nahodile sestaveného souboru vnímána jako elitářství. Když byli v roce 1961 – po zmiňované Konferenci o umělecké kritice – dramaturgové Kraus a Fencel odvoláni, Krejča na protest na funkci šéfa činohry rezignoval, nadále však v souboru působil, byť s nemalými potížemi a zprvu pouze jako herec. Například Topolovo drama Konec masopustu mohlo být v Národním divadle, pro něž bylo napsáno, hráno až více než rok poté, co jej režisér Krejča ve spolupráci s Jiřím Svobodou inscenoval v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (prem. 1963).

Divácký zájem i kontroverzní ohlas kritiky vyvolávaly rovněž inscenace dalších režisérů Národního divadla: Miroslava Macháčka (Carlo Goldoni: Poprask na laguně, prem. 1961; Sofokles: Oidipus vladař, prem. 1963; bratři Čapkovi: Ze života hmyzu, prem. 1965; Luigi Pirandello: Šest postav hledá autora, prem. 1966) a Jaromíra Pleskota (Arthur Miller: Smrt obchodního cestujícího; William Shakespeare: Hamlet, obojí prem. 1959). V opeře Národního divadla se propracovával k autonomní, výrazově bohaté jevištní stylizaci režisér, dirigent a operní experimentátor Václav Kašlík.

Střety mezi zastánci tradičnějších a ideologičtějších podob umění a těmi, kteří se snažili o výpověď modernější, myšlenkově i tvarově experimentující,

probíhaly na přelomu padesátých a šedesátých let v celém českém divadle. Jejich nejzřetelnějším projevem byly zákazy her či inscenací. V roce 1961 tak byla v Národním divadle z ideových důvodů po pěti reprízách stažena inscenace Zápas s andělem Františka Pavlíčka (rež. Jaromír Pleskot), ve vinohradském Divadle československé armády před premiérou zakázána hra Pavla Kohouta Říkali mi soudruhu (rež. Jan Strejček) a ve Východočeském divadle v Pardubicích dokonce zakázána inscenace Mozartovy Kouzelné flétny v režii Ivana Glance a s výpravou Jana Zrzavého. O rok později byla například zakázána premiéra hry Ludvíka Kundery Nežert v brněnském Státním divadle.

Uvedení hry Vratislava Blažka Třetí přání v pražském Divadle komedie v červnu 1958 naopak naznačilo, že cenzurní dohled nad divadlem byl o něco menší než nad jinými, ostřeji sledovanými oblastmi umění. Hra totiž vznikla na základě filmu režiséru Jána Kadára a Elmara Klose, který byl okamžitě po výrobě roku 1958 zakázán; uveden mohl být až v roce 1963.

Terčem mnoha kritických i administrativních výpadů se stala divadla malých forem, zejména divadlo Semafor, které dráždilo nejen netradičním propojením divadla, poezie a obnovujících se populární hudby, ale i svou mimořádnou popularitou a na svou dobu nonkonformním přístupem k životu. Část kritiky divadla typu Semaforu tvrdě odmítala a napadala nejen pro „amatérismus“, ale především pro údajnou „malou společenskou angažovanost“ a nechuť „promlouvat k dnešku“. (Předmětem ideologického odsudku se tak stala i věta „Nehas, co tě nepálí“ z písne Malé kotě Jiřího Suchého.) Útoky proti Semaforu vyvrcholily po premiéře hry Taková ztráta krve v říjnu 1960: Suchý a Šlitr byli za tuto „detektivku s hudbou“ kritizováni pro údajné nezodpovědné nadřzování chuligánům a „nepatrné vědomí společenské odpovědnosti“. Odsudek z pera Sergeje Machonina stihl v prosincovém Rudém právu také inscenaci Zuzana je zase sama doma (prem. 1961).

Nespokojenost odpovědných se Semaforem vedla v roce 1961 k jeho vystrnadění z prostor Ve Smečkách a k putování po řadě různých pražských sálů. Semafor však nepřízeň úřadů postupně překonal a roku 1962 získal stálé působiště v pasáži Alfa. Od divácky úspěšné inscenace Jonáš a tingl-tangl (prem. 1962) pak jeho poetiku začala respektovat kritika a také státní administrativa.

Případ Semaforu ukázal, že podobné mocenské zásahy a zákroky jednak neměly razanci, jakou mívaly na počátku padesátých let, jednak velmi rychle zastarávaly a v dynamicky se proměňující atmosféře záhy vystupovala jejich neudržitelnost a nesmyslnost. Neznamenaly proto absolutní zákaz tvorby, ale většinou jen umělcův přechod do jiného divadla či odložení inscenace na jiné období. Pavlíčkova zakázaná hra Zápas s andělem byla znovu uvedena v roce 1963, Kunderův Nežert v roce 1967; problematická političnost hry Říkali mi soudruhu zanedlouho zestárla natolik, že nepochybně autor sám již neměl zájem hru uvést po přílišnou konformnost k režimu.

Radok po odchodu z Národního divadla přešel do Městských divadel pražských, do Národního divadla se znovu vrátil v roce 1966. Ve stejném roce pak v Laterně magie režíroval inscenaci Variace 66, jejíž ústřední část tvořilo Otvírání studánek Miloslava Bureše a Bohuslava Martinů (prem. 1966, rež. s Jiřím Srnцем).

Krejča se naopak při hledání prostoru pro svobodnou tvorbu rozhodl Národní divadlo opustit, přičemž v roce 1965 byly společenské podmínky již takové, že mohl spolu s Karlem Krausem a „svými“ herci založit Divadlo za branou, v němž měl možnost své vize víceméně naplno realizovat.

■ Proměny divadelní sítě

Na sklonku padesátých let a v letech šedesátých byla síť českých „kamenných“ divadel relativně stabilizovaná a procházela pouze dílčími korekturami a drobnou redukcí, v jejímž rámci bylo zrušeno například divadlo v Trutnově (1958) a Státní zájezdové divadlo (1961). Základním úkolem přitom nadále zůstávalo zpřístupnit divadlo co nejširším vrstvám. Základní obrysy sítě potvrdil zákon z roku 1957, který právo zřizovat divadla přidělil především jednotlivým stupňům státní správy a kladl důraz na územní rozložení divadel, která mnohdy již svými názvy přiznávala vazbu na stát, jednotlivé kraje, oblasti, okresy či města. To potvrzovalo i převedení Divadla československé armády pod správu města Prahy; původní název (zbavený adjektiva Ústřední) ovšem zůstal jako čestný a teprve roku 1966 byl nahrazen neutrálním Divadlo na Vinohradech.

Vedle této prostorové sítě „kamenných“ divadel však existovala rovněž příležitostná a zájezdová divadelní představení, zaštiťovaná různými kulturními institucemi či osvětovými besedami. Většinou šlo o víceméně komerční estrády, nicméně tato forma umožňovala i vznik některých netradičních inscenací, vycházejících ze spontánní potřeby vyjádřit se nekonvenční divadelní formou. Dokladem je legendární zájezdové představení Tvrdák aneb Albert, Julius a tma, v němž jeho autor Miroslav Horníček hrál spolu s Milošem Kopeckým pod záštitou ostravského Parku kultury a oddechu Ostrava (čas. Divadlo 1962, č. 10).

Ukázkou administrativního zřízení „kamenného“ divadla může být MĚSTSKÉ DIVADLO v PŘÍBRAMI, jehož vznik souvisel s preferovanou koncepcí obecních domů kultury jako polyfunkčních společenských a výchovných center. Pravidelnou součástí těchto center býval také sál, který umožňoval prezentovat zájezdové divadelní a hudební produkce a případně i působení stálého souboru. (Tak tomu bylo v případě ostravského DIVADLA PETRA BEZRUČE, které se v roce 1961 přestěhovalo do vítkovické budovy Domu kultury, nebo JIHOČESKÉHO DIVADLA působícího v místním Domě kultury od roku 1967.) V Příbrami, hornickém městě bouřlivě se rozvíjejícím v důsledku politicky preferované těžby uranu, byl takovýto Dům kultury slavnostně otevřen 7. listopadu 1959 k výročí VŘSR (Velká


říjnová socialistická revoluce) a dobová publicistika jej oslavovala jako největší kulturní centrum ve střední Evropě. Jeho součástí byl mimo jiné sál pro 600 diváků, komorní scéna a loutkové divadlo. Soubor pro toto divadlo, v první fázi vedený režisérem Antonínem Dvořákem, vznikl propojením souborů hořovického a benešovského divadla. Dvě tradiční scény tak byly při redukci divadelní sítě nahrazeny divadlem, které se nezrodilo z tvůrčího impulzu ani z místní potřeby, což se promítlo i do víceméně trvalých návštěvnických, hospodářských i uměleckých problémů divadla.

Více než administrativní experimenty podobu divadelní sítě ovlivnily a zájem divadelního publika získaly spontánní, často původně amatérské aktivity přerůstající postupně v hnutí divadel malých forem a divadel poezie. Ta začala obsazovat nevyužívané starší divadelní sály, případně provozovala svá představení v prostorách původně nedivadelních, ve vinárnách či sklepeních.

Rozhodujícím obdobím pro vznik hnutí divadel malých forem byl konec padesátých let. Na počátku roku 1958 Ivan Vyskočil a Jiří Suchý v pražské vinárně REDUTA uvedli první text-appeal a nově vzniklé divadlo ROKOKO oživilo na Václavském náměstí sál s bohatou kabaretní tradicí. Když v říjnu téhož roku Vyskočil a Suchý hrou Kdyby tisíc klarinetů otevřeli DIVADLO NA ZÁBRADLÍ (založené ve spolupráci s režisérkou Helenou Philippovou a klavíristou a skladatelem Vladimírem Vodičkou), byl pro divadlo objeven sálek Jednoty katolických tovaryšů na Anenském náměstí. Dalšími významnými znovunalezenými prostory bylo divadélko v suterénu Ženských domovů v ulici Ve Smečkách, v němž Jiří Suchý a Jiří Šlitr v říjnu 1959 uvedli hru Člověk z pudy jako první premiéru divadla SEMAFOR a sál bývalého Nového divadla v pasáži Alfa, kam se Semafor na více než třicet let nastěhoval v roce 1962.

Důležité bylo, že nalezené sály zůstávaly na divadelní mapě Prahy i po odchodu jejich původních „objevitelů“ a přitahovaly další obdobné aktivity. Příkladem může být divadlo

/PREMIÉRA VE SMEČKÁCH 30. 10. 1959/



KULTURNÍ STŘEDISKO ONV V PRAZE 2
UMĚLECKÝ KOLEKTIV

SEMAFOR

DIVADLO SEDMI MALÝCH FOREM

uvádí hudební komedii

ČLOVĚK Z PUDY

Napsal: Jiří Suchý Výprava: Zbyněk Hložek, J. Jirá
Hudbu složil: Jiří Šlitr Výtvarná spolupráce: Běla Novotná
Technická spolupráce: B. Paleček, A. Kozlínský, V. Hrabáček, F. Vitásek
Režie: Václav Lohniský, Jiří Němeček a Jiří Vrba

HRAJÍ:

Petr	Karel Brodek
Martina	Marie Fošková, Pavlína Filipovská
Antonín Sommer, spisovatel	M. Hornáček, M. Kopecký, F. Filipovský
Hedvika	Renata Tůmová, Xaněra Schatzlová
Malý lord	Jiří Suchý
Přemysl	Karel Sládeč
Nezmysl	Václav Matuška
Vjmysl	Rostislav Černý
Nemysl	Pavel Linhart

Hraje hudební soubor SEMAFOR pod vedením Ferdinanda Hevíka

ČLOVĚK Z PUDY

Napsal: Jiří Suchý	HRAJÍ:
Hudbu složil: Jiří Šlitr	Petr - Ivan Dvořák, Martina - Pavlína
Výprava:	Filipovská, Antonín Sommer, spisovatel,
Z. Bloch a J. Jirá	- zas. um. Fr. Filipovský, Miroslav Hor-
Výtvarná spolupráce:	niček, Hedvika - Renata Tůmová, Malý
B. Novotná	lord - Rostislav Černý, Přemysl - Wal-
Režie:	demar Matuška, Nezmysl - Zdeněk
Jiří Němeček	Braunschläger, Vjmysl - Václav Stekl,
a Jiří Vrba	Nemysl - Pavel Linhart

● Hraje: Orchestro divadla Semafor

Program představení divadla Semafor, 1959

PARAVAN, které pod vedením satirika J. R. Picka rozvíjelo poetiku text-appealu nejprve v Redutě (od podzimu 1958) a později v sále Ve Smečkách (1962–65). Nedlouho před svým administrativním zánikem pak tyto prostory poskytlo rodičímu se Činohernímu klubu, pro něž se pak staly domovskými.

Profesionalizace takovýchto divadel působila v systému divadelní sítě jako jistá anomálie, kterou bylo nutné právně a úředně vyřešit. Divadlo Na Zábradlí získalo roku 1959 samostatnost pod patronací města Prahy, pro řízení dalších malých pražských profesionálních divadel pak bylo vytvořeno *Státní divadelní studio* (1962–80). Tato instituce byla koncipována jako administrativní centrum, které bylo schopné nejen statutárně zastřešit divadla již existující, ale také se pružně otevírat novým iniciativám. V rámci Státního divadelního studia tak mohly kratší či delší dobu působit i soubory tak netradiční, jako byl taneční soubor **BALET PRAHA** (1964–70, založeno choreografy Lubošem Ogunem a Pavlem Šmokem a tanečním kritikem Vladimírem Vašutem) či experimentální zájezdová scéna Zuzany Kočové **MARINGOTKA** (1964–73, z toho 1966–71 scéna Státního souboru písní a tanců). V sezoně 1963–64 Státní divadelní studio zřídilo soubor s názvem Klub Reduta, jehož posláním mělo být poskytování existenční základny pro organizačně velmi drobné soubory. Jejím prostřednictvím produkovalo v šedesátých letech například **NEDIVADLO IVANA VYSKOČILA** (od 1964), **DIVADLO JÁRY CIMRMANA** (od 1967), **PANTOMIMU ALFREDA JARRYHO** (1966–72), založenou Ctiborem Turbou a Borisem Hybnerem, experimentální studio studentů a absolventů **DAMU VEDENÉ DIVADLO** (1969–72), **LYRU PRAGENSIS** (od 1967) a další. Podporovalo ale i aktivity hudební, a to nejen ve vlastních prostorách, ale například i v Malostranské besedě.

K významnému rozšíření Studia došlo v roce 1965, kdy do sebe pojalo **ČINOHERNÍ KLUB**, založený Ladislavem Smočkem a Jaroslavem Vostrým, a také **DIVADLO ZA BRANOU** režiséra Otomara Krejčí a dramaturga Karla Krause, které prostory bývalého kina v podzemí paláce Adria na rohu Jungmannova náměstí sdílelo společně s Laternou magikou.

Jedním z nejnavštěvovanějších hudebně-literárních a divadelních středisek nejmladší generace se stal **DIVADELNÍ KLUB OLYMPIK**, působící od roku 1962 ve Spálené ulici a v letech 1966–72 v sále loutkového divadla Sluníčko v tehdejší Dětském domě. Olympik spojoval mluvené slovo s koncerty tehdy neoficiálního rock-and-rollu (v roce 1963 při něm vznikla i beatová skupina Olympic). Literárně dramatickou linii Olympiku představovaly zejména text-appealy humoristické dvojice Miloslav Šimek a Jiří Grossmann. Ti však roku 1967 přešli do Semaforu, kde vytvořili vlastní osobitou skupinu.

Specifickým rysem divadel malých forem byla jejich orientace na více druhů scénických umění, snaha o propojení činoherní, hudební i pohybové výpovědi.

Nejpopulárnější z těchto divadel, zejména Semafor a Rokoko, se tak aktivně podílely na procesu konstituování obnovující se populární hudby, který vedl od snah kombinovat

pokusy o dramatickou tvorbu s prezentací pěveckých hvězd (Evy Pilarové, Waldemara Matušky, Karla Gotta, Václava Neckáře, Heleny Vondráčkové, Marty Kubišové ad.) až ke vzniku souborů vysloveně pěveckých. Takovým byl pokus o divadlo APOLLO (1965–68), jež vzniklo z iniciativy textaře a scenáristy Jiřího Štáidla a stálo především na pěveckých hvězdách v čele s Karlem Gottem, Karlem Hálou, Yvonne Přenosilovou a dalšími. Těžištěm jeho činnosti byla mimopražská zájezdová představení (pořady Apollo parade a Apollo představuje). Soubor se však pokusil realizovat i Štáidlova komponovaná pásma, v nichž populární písně spojoval jednoduchý děj (*Pout pro dva*, čas. Repertoár malé scény 1966, č. 1; prem. 16. 11. 1965; *Nešpory*, prem. 1966, aj.). V roce 1968, v okamžiku, kdy bylo možné plné organizační osamostatnění pěveckých produkcí, divadlo zaniklo.

Pantomimická tvorba byla rozvíjena zejména v Divadle Na Zábřadlí, kde již od počátku působila pantomimická skupina, jež navazovala na evropskou romantickou taneční pantomimu 19. století a inspirovala se i soudobou tvorbou francouzských mimů. Pod vedením Ladislava Fialky znovuoživila tento polozapomenutý divadelní žánr a získala mu na počátku šedesátých let značnou popularitu (Pantomima Na Zábřadlí, prem. 1959; Etudy, prem. 1960; Cesta, prem. 1962; Blázni, prem. 1965; Knoflík, prem. 1968). V průběhu šedesátých let v českém divadle vznikly i další pantomimické skupiny, vývoj pantomimy se však, v určité opozici k Fialkovu tanečnímu pojetí, postupně obrátil směrem ke groteskní pantomimě založené na fyzickém herectví. V roce 1966 založili Ctibor Turba a Boris Hybner Pantomimu Alfreda Jarryho, která se později profesionalizovala dvoudílnou celovečerní inscenací spojenou ústředním tématem protestu proti násilí a militarismu Harakiri (prem. Umělecká beseda 1968).

V letech 1960–65 v Divadle Na Zábřadlí s pantomimickou skupinou spoluúčinkovala také skupina ČERNÉHO DIVADLA Jiřího Srnce. Uvedla v té době nový a překvapivý typ divadla, postavený na pohybově emotivní, lyrické jevištní metafoře, v představeních Trochu (prem. 1960), To jsou věci (prem. 1960 v divadle Loutka; 1961 nové nastudování v Divadle Na Zábřadlí), Metafory (prem. 1963). Od roku 1964 působil soubor Černého divadla převážně v zahraničí, přičemž dále rozvíjel typ představení složeného z krátkých pointovaných scének a pracujícího s všeobecně srozumitelnými nonverbálními prostředky (Pod vrásky, prem. 1965; Pruhovaný sen, prem. 1967; Jarmark rukou, prem. 1969). Černodivadelní technikou pracovala i skupina ČERNÉHO DIVADLA Hany a Josefa Lamkových, která v pražské Alhambře uvedla revuální pořady sestavené z drobných pantomimických výstupů (parodická revue Jána Roháče a Miloše Formana Bukola aneb Vrahem je pachatel, prem. 1961, aj.). Roku 1963 se soubor rozpadl: v Alhambře zůstala část herců vedených Jiřím Středou a pod jménem ČERNÝ TYJÁTR zde dále uváděli zábavné revuální pořady. Skupina Hany a Josefa Lamkových přijala název ČERNÁ SCÉNA a stala se součástí Státního divadelního studia (roku 1963 nastudovali hru To nemá cenu, kombinující mluvené party s pantomimou, v roce 1964 se pantomimickou inscenací Beze slov obrátili k technice animace scénických objektů).

Alternativní cestou se vydali rovněž divadelníci v tradičních žánrech, vedle Ogounova a Šmokova Baletu Praha tak vznikla i brněnská opera MINIOPERA (1969).

Jako specifický typ divadelních produkcí se v mnoha městech konstituovala divadla poezie. Vlna jejich zakládání, započatá ve druhé polovině padesátých let, pokračovala s neztenčenou intenzitou i v následném desetiletí. Mezi soubory orientujícími se na tradiční recitaci se přitom postupně prosazovala nová generace, která uplatňovala komornější, rafinovanější a efektnější inscenační postupy a kladla větší důraz na vnitřní provázanost jednotlivých básnických textů. V mnohem větší míře si také k interpretaci a inscenování vybírala díla dosud opomíjených, „neschválených“ autorů.

S touto kvalitativně novou koncepcí přišlo jako první **DIVADLO X**, založené v roce 1958 v Brně Radimem Vašinkou a Zdeňkem Turbou-Čecháčkem. Jeho tvůrci demonstrovali své pojetí divadla poezie především v montáži *Inzerát na skřivánka* (ed. Milan Uhde, prem. 1961), v níž byly básnické texty Miroslava Holuba, Ludvíka Kundery, Miloše Macourka a Josefa Kainara využity jako prostředek aktuální společenské analýzy a kritiky a rovnocenně se prolínaly se satirou, písničkou a pantomimou. Vašinka v uplatňování techniky jevištní montáže a stylizovaného rytmického a intonačního projevu pokračoval i později: ať již v rámci morálně a politicky apelativního **TAKZVANÉHO DIVADLA POEZIE**, jehož vznik v rámci Vysokoškolského uměleckého souboru inicioval v Praze v lednu 1963 a které v roce 1964 zvítězilo na festivalu divadel poezie Wolkrův Prostějov (s Vašinkovou inscenací poezie Oldřicha Wenzla *A já tak dlouho budu psát verše, dokud zralé hrušky s chutí jísti budu*), nebo později v pražském divadle **ORFEUS** (od 1968).

Umělecky průbojnou scénou bylo také litvínovské **DOCELA MALÉ DIVADLO** v době, kdy je vedl režisér, herec a recitátor Miroslav Kovářík v letech 1962–67 v Litvínově. K jeho nejvýznamnějším inscenacím patřil pořad *Bon jour, amour* (prem. 1963), pásma z poezie Lawrence Ferlinghettiho (*To bolí bejt zavražděná*, prem. 1964) a Gregory Corsa (*GC Recitál*, prem. 1965) a *Zoo story* (prem. 1965), inspirovaná dramatem Edwarda Albeeho.

Dne 22. července 1965 zahájila na pražské Národní třídě činnost scéna uměleckého přednesu **VIOLA**. Představení *Komu patří jazz* kombinovalo jazzové skladby Luďka Hulana s verši Lawrence Ferlinghettiho, Gregory Corsa, Andreje Vozněsenského, Jiřího Šotoly a Vladimíry Čerepkové (scénář Jiří Ostermann a Ivan Diviš). Soubor Violy zpočátku tvořili členové Poetického kabaretu, záhy však v jednotlivých pořadech začali účinkovat také další herci pražských divadel. Během prvního roku byl ve *Viole* uveden mimo jiné pořad *Klaunyjáda da múr* („neorganicky sestavený“ z poezie Williama Shakespeara, Elizabeth Browningové a Vladimíry Čerepkové) a pásmo beatnické poezie Allen Ginsberg.

Výraznější tvář vtiskl *Viole* scenárista a režisér Vladimír Justl uvedením Holanovy básnické skladby *Noc s Hamletem* (prem. 1963), náročným recitátorským experimentem usilujícím o poetickou jednotu i jednotu slova a hudby. Roku 1965 převzal Justl umělecké vedení *Violy* a její dramaturgii orientoval

Vladimíra Čerepková:

x x x

Sedíme se Zorou v kostele a nemodlíme se
je tady lepší než venku i když taky zima
mám namrzlou ruku a v automatu jsme snědli polívku
Zora se tváří jak samotná Penenka Marie
ale stejně neví co počít

Na pivo už nemáme tak si vyčítám tu polívku
to mohlo být pivo

V kostele kudyby topili
bylo by zde hned více lidí
každý by se k Ježíškovi víc modlil
tecť babiček těcn dědečků
toho veselého starýho národa
automat je podobný kostelu
chodí tam podobný lidi

Strojepis básně
Vladimíry
Čerepkové

[TROCHU JÁ]

*Co o mně víte? prý jsem jak slabikář,
ale dítě mě neposlouchá,
nejradši píšu v hospodě, nejradši sedím
s obyčejnými lidmi, dítě mám se šoférem,
jednou mi řek:
— Ty druhý, jsou neobyčejný snad?*

Ahoj.

[VÝPOVĚĎ]

*Musím se přiznat,
že je mi cosi známo o přeletcích vrabců
přes vaše výsostná území.*

*Musím doznat,
že z vašeho hlediska
pořádek musí být —
i kdyby čert nám ho byl dlužen!*

*Musím se vzdát;
s politováním musím mtnout ty oblasti,
kde jepice pění své
navěčnéčasy — —*

*Dosud nestojí žádná stráž
na hranicích omezenosti
a omezování druhých —*



Foto: R. Huk

INKA MACHULKOVÁ

JIRÍ
SLAVÍČEK

Když jsem byl malý, učili mne číst na básničkách a dětských říkacích. Pak mi jednou večer ve městě ukázali vážného, smutného pána s velkým plnovousem a ruklil — to je básník. Od té doby jsem byl dlouho přesvědčen, že básníci žijí jenom v noci; jinde se přece nemohou se svými slovy potkávat. Postupem času jsem byl vyveden z tohoto i mnoha dalších omylů, vím už, že mohu básníka potkat i ve dne. Ale přece jen jsem tro-

Medailon Inky Machulkové v časopisu My 65 1965, č. 7

na široké spektrum české a světové poezie a na uvádění dosud opomíjených autorů. V inscenační praxi kladl důraz především na sugestivní, avšak kultivovaný a vytříbený herecký projev, umocňující myšlenkové a tvarové kvality díla. Na pódium uvedl i některé netradiční formy: autorská čtení, jednoaktové hry či dramatizované prózy (Monolog Samuela Becketta, prem. 1965; Gogolovy Bláznovy zápisky, prem. 1967).

Ve své činnosti zaměřené na hudební a literárně-hudební pořady pokračovalo i pražské **DIVADLO HUDBY**. V šedesátých letech se jeho repertoár rozšířil z klasické a lidové hudby na hudbu experimentální, jazz, šanson a big beat, literární část nabídl mimo jiné řadu večerů poezie, v nichž byli kromě klasiků českého a světového básnictví zastoupeni i současní či dosud opomíjení autoři (cyklus Soud paměti, prem. 1962, uvádějící dílo Dylana Thomase, Allena Ginsberga a Jacquese Préverta; pásmo z poezie Andreje Vozněsenského, Bulata Okudžavy a Anny Achmatovové Po svých k magnetové hoře, prem. 1963; Lunapark v hlavě Lawrence Ferlinghettiho, prem. 1967). V druhé polovině šedesátých let pokračovaly literární pořady v rámci Literárních a hudebních matiné (pásmo z poezie Jiřího Ortena Čemu se báseň říká, hudba a poezie českého baroka Bolest s veselostí, Čtení z Nového zákona, vše prem. 1968). Podobné zaměření měla i **LYRA PRAGENSIS**, založená v roce 1967 (k jejím zakladatelům patřili hudební skladatel Petr Eben, recitátoři Drahomíra Fialková a Milan Friedl, herec Vlastimil Fišar, muzikolog Jaroslav Šeda aj.), kombinující ve svých pořadech sólový přednes s živě interpretovanou hudbou a doplněný výtvarnými artefakty. Svoji činnost zahájila pořadem z Šaldových esejů Boje o zítřek (prem. leden 1968).

Hnutí divadel poezie a divadel malých forem v šedesátých letech nezasáhlo jenom Prahu, ale i celou řadu měst, v nichž vznikly desítky souborů, byť většinou „pouze“ amatérských. První reprezentativní přehlídka malých divadel se konala v Karlových Varech v červnu 1963. Soubory malých jevištních forem byly pravidelně představovány také na divadelních festivalech Šrámkův Písek a Jiráskův Hronov.

Jediným mimopražským souborem Státního divadelního studia bylo od roku 1969 (do administrativního zrušení v roce 1971) **KLADIVADLO**, původně amatérský soubor založený Pavlem Fialou roku 1958 v Broumově, který od roku 1963 sídlil v Kadani a od roku 1965 v Ústí nad Labem již jako profesionální součást Státního divadla Zdeňka Nejedlého. V Plzni od roku 1961 působil **DIVADLO ALFA**. Liberecké **STUDIO YPSILON** v čele s výtvarníkem, režisérem a hercem Janem Schmidem vzniklo v roce 1963 jako amatérský experimentální soubor při Severočeském loutkovém divadle, jež se roku 1968 přejmenovalo na Naivní divadlo a od sezony 1969–70 přijalo Studio Ypsilon jako svoji druhou profesionální scénu.

V roce 1963 ve Viole úspěšně hostovalo chomutovské **DIVADÉLKO POD PODLOUBÍM** s pásmem poezie, próz a písniček Růže a dvě kosti stehenní (prem.

1965), postaveném na básnickém slovu podpořeném úsporně stylizovanými hereckými akcemi. V tomto volném sledu black-outů se jeho autoři, členové souboru Ladislav Vencálek, Zdeněk Šlais a Jan Bulis, s jemně sebeironizujícím, ostentativně klukovským pohledem na svět dotýkali nejen tématu tupé frázovitosti slov a činů, ale především tématu čistého vztahu k životu a jeho poezii. Mezi další příklady může patřit brněnské **DIVADELNÍ STUDIO JOSEFA SKŘIVANA**, které v roce 1965 na festivalu amatérského divadla v Monte Carlu získalo zlatou medaili za inscenaci Mrožkovy Absurdní komedie v režii Leonarda Walleztkého, jehož inscenace patřily k vrcholu českého amatérského divadla.

V Brně tvořily prehistorii divadel malých forem improvizované estrády v kině Jalta. Při nich se setkávali mimo jiné herci Lubomír Černík, Vilém Lamparter, Ladislav Suchánek a skladatel Ladislav Štancl, kteří se posléze stali zakladateli kabaretní scény **VEČERNÍ BRNO** (od roku 1963 **SATIRICKÉ DIVADLO VEČERNÍ BRNO**). Své jméno převzalo z názvu „živých novin“ poprvé inscenovaných dosud ještě neinstitucionalizovaným souborem 21. září 1959 v zapůjčeném sále loutkového divadla Radost. V roce 1960 divadlo (řízené nejrůznějšími jihomoravskými krajskými institucemi) získalo vlastní působiště v centru Brna v tzv. Juranově domě a postupně se propracovávalo mezi nejzajímavější české scény. Umělecky se plně profesionalizovalo v letech 1961–66 pod vedením šéfrežiséra činohry Státního divadla v Brně Evžena Sokolovského.

V září 1967 začalo v Brně působit amatérské sdružení profesionálních divadelníků, studentů uměleckých škol, hudebníků i výtvarníků, které pod vedením dramaturga a divadelního historika Bořivoje Srby založilo divadlo **HUSA NA PROVÁZKU**. Jeho zakládající režiséři, Zdeněk Pospíšil, Eva Tálská a Peter Scherhauser, se představili, každý vlastní inscenací, v březnu 1968 v sále Domu umění.

V Ostravě bylo pro divadelní život mimo jiné důležité, že v tamním Divadle Petra Bezruče již od roku 1959 působila řada čerstvých absolventů divadelních fakult, kteří se posléze stali protagonisty pražského Činoherního klubu (patřil k nim mj. režisér Jan Kačer, herci Petr Čepek, Nina Divíšková, Jiří Hrzán, Jiřina Třebická, Jiří Kodet či Ladislav Mrkvička). Úspěšnou amatérskou podobu divadla malých forem zde v letech 1961–68 prezentovalo **DIVADÉLKO POD OKAPEM** v čele s Luďkem Nekudou. V říjnu 1968 z iniciativy jeho členů Ivana Binara, Petra Ullmanna, Edvarda Schiffauera a Petra Podhrázkého vzniklo divadlo původně nazývané **INSTITUT PRO POTÍRÁNÍ JEVIŠTNÍCH DEKORACÍ A DIVADELNÍCH OBVYKLOSTÍ**, v souvislosti se sovětskou okupací však záhy přejmenované na **DIVADLO WATERLOO**. V roce 1970 se toto divadlo stalo jednou z prvních kulturních aktivit, na které normalizační moc odstrašujícím způsobem demonstrovala své nové pojetí kulturní politiky.

■ Divadelní věda a kritika

Mnohotvárnému divadelnímu dění odpovídala rovněž rostoucí úroveň jeho kritické a vědecké reflexe, která se postupně oprošťovala od marxistických dogmat a politického utilitarismu a hledala nové cesty k pochopení a pojmenování svého předmětu. Podílel se na ní časopis *Divadlo*, jehož šéfredaktorem byl od roku 1961 Jaroslav Vostrý a od roku 1964 Milan Lukeš. Časopis se rozvíjel v těsné vazbě na jevištní praxi, současně však mířil i do analytických, teoretických a historických poloh; na jeho stránkách se objevovaly také soudobé myšlenkové proudy, pohledy fenomenologické, existenciální, strukturalistické či komparativní. Časopis byl spjat i s teatrologickým bádáním na akademických pracovištích. Významným počinem české teatrologie byly první dva díly *Dějiny českého divadla* (1968, 1969), ve výsledku čtyřdílné týmové práce, která vznikala pod vedením hlavního redaktora, divadelního historika Františka Černého, v Kabinetu pro studium českého divadla Ústavu pro českou literaturu ČSAV.

Od roku 1957 působila v Praze pod vedením Miroslava Kouřila Scénografická laboratoř, později přejmenovaná na Scénografický ústav. V roce 1959 pak byl založen Divadelní ústav jako dokumentační a informační středisko, jehož činnost zahrnovala i hodnotící a sociologické aspekty. V roce 1964 například zahájil výzkum „občanstva a jeho vztahu k divadlu“, kde se snažil pojmenovat příčiny snižující se návštěvnosti (kamenných) divadel – nacházel je v ekonomických potížích divadel a především v konkurenci televize a filmu. Divadelní ústav zároveň fungoval jako české středisko International Theatre Institute, spadající mezi nevládní organizace UNESCO.

■ Inspirace zahraničním repertoárem

Třebaže již Krejčova inscenace Hrubínovy Srpnové neděle v roce 1958 poukázala na potíže s mezilidskou komunikací, demonstrovala je v rovině převážně verbální a v rovině dramatu aspirujícího i na literární kvality. Dokládá to i fakt, že k napsání této hry byl vyzván spisovatel-básník, který se doposud dramatu příliš nevěnoval. Napětí mezi stále ještě dominující důvěrou v jazyk a postupnou reflexí nemožnosti domluvy v moderní době ovšem utvářelo vnitřní paradox většiny divadelní tvorby šedesátých let: stále vládla víra ve schopnost jazyka pojmenovávat lidskou situaci, přestože byla tato situace chápána sama o sobě jako absurdní a schopnost mluvit o ní poklesla na produkci bezobsažných frází.

Důraz na slovo a drama se projevoval nejen tím, nakolik bylo pro česká divadla prestižní uvést zajímavou novou hru, ale i tím, že dramata byla v šedesátých letech hojně vydávána a také – více než kdy předtím a více než v následných desetiletích – čtena. Zvláštní edici pro vydávání divadelních her

proto připravilo nejen nakladatelství Orbis, které tuto činnost mělo od padesátých let v gesci, ale i nakladatelství Československý spisovatel, určené pro vydávání české beletrie, které zřídilo edici Divadlo. Překlady světových dramát vydávalo rovněž Státní nakladatelství krásné literatury a umění (pozdější Odeon), v polovině šedesátých let tak zde byly k dispozici knižní překlady například významné části soudobého absurdního dramatu. Hry pravidelně vydával rovněž časopis Divadlo.

Ve vydávané produkci a na jevištích divadel se nově vznikající tvorba postupovala s objevováním starší a soudobé světové dramatiky, jakož i se snahou vymanit se z izolace v umělém prostoru socialistické kultury a dohnat všechna zpoždění za tím, co v této době utvářelo světovou, zejména pak západoevropskou představu moderního a aktuálního myšlení a umění. Toto hledání mělo svůj politický rozměr, bylo výrazem postupného vyhraňování se tvůrců proti režimu a jeho – pojmenovaným, nebo alespoň cítěným – vadám a nedostatkům.

Šlo přitom o proces velmi rychlý, který v dramaturgii přinesl několik vln zájmu o rozmanité zahraniční inspirace. Pro divadelní a dramatickou linii, kterou na jevišti pražského Národního divadla reprezentovali především Krejča a Kraus, se trvalou inspirací stalo čechovovské „dušezpytné“ pojetí dramatu a Stanislavského koncepce divadla a herectví (pojatá ovšem nikoli jako dogma a stereotyp, ale jako východisko ke svobodné tvorbě). Souběžně se však projevila zcela protikladná, konkurenční tendence, spjatá se jménem německého dramatika Bertolta Brechta. Ten byl sice jako autor komunistické orientace na českých poválečných jevištích trvale přítomen, nicméně na sklonku padesátých let se jeho dramatika a divadelní koncepty silně aktualizovaly a byly vnímány jako alternativa nabízející proti prázdné iluzivnosti atraktivní program divadla epického a politicky útočného, které tematizuje subjekt výpovědi a problematické postavení člověka v nadosobním společenském systému. Poetikou zcizovacích a subjektivačních efektů, které byly v kontextu iluzivního divadla neobvyklé, aktivizovala diváka.

Vlna brechtovských inscenací, která začala roku 1958 a kulminovala v letech 1961 a 1962, prošla všemi českými divadly. Nejdůsledněji program brechtovsky epického divadla realizovalo Státní divadlo v Brně za vedení šéfa činohry, režiséra Miloše Hynšta, a dramaturga Bořivoje Srby. Aktivně se na něm podíleli i režisér Evžen Sokolovský (např. Zadržitelný vzestup Artura Uie, prem. 1959) a dramatik Ludvík Kundera (v letech 1968–70 dramaturg Státního divadla v Brně), který Brechta také – vedle Rudolfa Vápeníka – systematicky překládal.

V úzké návaznosti na Brechta byla, a to nejen brněnským Státním divadlem, objevována rovněž dramatika dalších německy píšících autorů, zejména Švýcarů Maxe Frische a Friedricha Dürrenmatta. První poulnorovou inscenací Frischovy hry byl Pan Biederman a žháři, uvedený v říjnu 1959 v režii Václava Hudečka v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, vlně zájmu

o hry Friedricha Dürrenmatta předcházela Horníčková inscenace *Návštěvy staré dámy* v pražském Divadle ABC (prem. 1959). V následujících letech byla v českých a moravských divadlech hojně inscenována i další Dürrenmattova dramata: *Frank Pátý* (Divadlo E. F. Buriana, prem. 1961, rež. Karel Novák), *Fyzikové* (Městská divadla pražská – Komorní divadlo, prem. 1963, rež. Ladislav Vymětal), *Herkules a Augiášův chlév* (Divadlo J. K. Tyla Plzeň, prem. 1963, rež. Jan Fišer) a *Romulus Veliký* (Městská divadla pražská – Komorní divadlo, prem. 1965, rež. Václav Hudeček). V druhé polovině desetiletí byl Dürrenmatt nejčastěji hraným dramatikem na českých jevištích.

Dürrenmattovo groteskní modelování odosobněných společenských struktur a mechanismů, které manipulují s jedincem a jeho myšlením, vstupovalo do kontextu dramatiky existencialistické (Jean-Paul Sartre, Albert Camus) a dramatu absurdního, jakož i do těsné blízkosti autora, který byl vnímán jako zakladatel moderní poetiky absurdního paradoxu: Alfreda Jarryho.

Za první kontakt se západoevropskou absurdní dramatikou lze považovat uvedení Ioneskovy hry *Nosorožec* Divadlem E. F. Buriana v režii Karla Nováka v roce 1960, necelý rok po premiéře v Düsseldorfu. Rozhodující přelom však nastal – obdobně jako v próze či poezii – v letech 1963 a 1964, kdy na česká jeviště výrazně vstoupila dramatika Sławomira Mrożka, Edwarda Albeeho, Eugèna Ioneska či Samuela Becketta. K nejvýraznějším inscenacím patřilo uvedení Albeeho hry *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (nikoli náhodou s dobově aktualizovaným titulem *Kdopak by se Kafky bál?*, Divadlo S. K. Neumanna, prem. 1963, rež. Václav Lohniský) a zejména série velmi úspěšných představení Divadla Na Zábradlí, které publiku představilo Jarryho *Krále Ubu* (prem. 1964, rež. Jan Grossman), Ioneskovy hry *Plešatá zpěvačka* a *Lekce* (prem. 1964, rež. Václav Hudeček a Libor Fára) a Beckettovo *Čekání na Godota* (prem. 1964, rež. Václav Hudeček). V druhé polovině desetiletí byl inscenován mimo jiné *Správce* Harolda Pintera (Satirické divadlo Večerní Brno, prem. 1965) a Ioneskova hra *Židle* (Městská divadla pražská – Komorní divadlo, prem. 1966, rež. Václav Hudeček).

Zájem českého divadla o zahraniční dramaturgii byl ovšem mnohem širší a několika módními vlnami se nevyčerpal. Postupně přinesl na česká jeviště prakticky všechna významná jména soudobé světové dramatiky – z dalších například



Plakát ke hře Alfreda Jarryho, 1964

Arthura Millera, jehož hru *Smrt obchodního cestujícího* poprvé uvedlo pražské Národní divadlo v květnu 1959 (rež. Jaromír Pleskot), nebo dramatika Tennesseeho Williamse, jehož *Skleněný zvěřinec* byl poprvé uveden v květnu 1960 v pražském Komorním divadle v režii Oty Ornesta.

Městská divadla pražská (vedle **KOMORNÍHO DIVADLA** k nim patřilo i **DIVADLO KOMEDIE** a od roku 1962 také **DIVADLO ABC**) se pod vedením ředitele Oty Ornesta v šedesátých letech výrazně orientovala na světovou dramaturgii a snažila se aktivně zaplňovat vzniklé mezery. Ornest sám zahraniční dramaturgii hojně překládal a také režíroval (mj. Dario Fo: *Archandělé nehrají biliár*, prem. 1962; Felicien Marceau: *Vajíčko*, prem. 1964). Jako režiséři zde působili také Václav Hudeček (Friedrich Dürrenmatt: *Romulus Veliký*, prem. 1965) a Ladislav Vymětal (Jean Genet: *Služky*, prem. 1967; Jean-Paul Sartre: *Mouchy*, prem. 1968).

Významné bylo zejména několikaleté působení Alfréda Radoka, který se sem uchýlil po nuceném odchodu z Národního divadla a vytvořil zde řadu vrcholných představení. Patřila mezi ně *Zlodějka z města Londýna* Georgese Neveuxe (prem. 1962), *Gogolova Ženitba* (prem. 1963), *Williamsův Sestup Orfeův* (prem. 1963), ale také vlastní úprava *Hry o lásce a smrti Romaina Rollanda* (prem. 1964), která propojila formu divadla na divadlo s tématem revoluce a prostřednictvím operního patosu rozkrývala psychózu pouličního davu. Ota Ornest se v Městských divadlech pražských v této době zřetelně podílel i na obnově divadla, které stavělo na hereckých osobnostech a divácky populárním oddechovém repertoáru, a jako jeden z prvních v českém pounorovém divadle dával prostor pro pravidelné uvádění bulvárních komedií (Noël Coward: *Akt s houslemi*, prem. 1962; Marcel Achard: *Idiotka*, prem. 1963; Jevan-Brandon Thomas: *Charleyova teta*, prem. 1964).

O problematice obnovovaného zábavného divadla se na půdě Svazu československých dramatických a filmových umělců diskutovalo v roce 1962, neboť začínalo být zřejmé, že osvětové a ideologické koncepce, které předpokládaly, že publikum je hodno pouze vysoce ideově a umělecky hodnotných děl, jsou neudržitelné. Signálem proměny vztahu ke komerčním formám divadla bylo také to, že se na české scéně vedle tradiční a v padesátých letech tolerované operety začal prosazovat velký výpravný anglický a americký muzikál. Svě „systemizované“ místo nalezl v Hudebním divadle v Karlíně, ke kterému bylo od roku 1963 připojeno také nuselské Divadlo na Fidlovačce (Frederick Loewe – Alan Jay Lerner: *My Fair Lady*, prem. 1964; Michael Stewart: *Hello, Dolly!*, prem. 1966). V roce 1968 pronikl muzikál Josepha Steinera, Sheldona Harnicka a Jerryho Bocka *Šumař na střeše* dokonce na prkna Národního divadla (rež. Václav Špidla).

Úzké sepětí českého divadla s děním ve světě se promítlo i do jeho mezinárodního renomé. V kontextu evropského divadelnictví se prosadila pantomima a činohra Divadla Na Zábradlí stejně jako Krejčovo Divadlo za branou, které reprezentovalo zemi na zahraničních zájezdech a festivalech. První meziná-

rodní úspěch v Mnichově sklidilo v roce 1966 také VÝCHODOČESKÉ LOUTKOVÉ DIVADLO (Jan Vladislav: Pohádka z kufru, prem. 1964).

Významné úspěchy zaznamenali zejména scénografové, kteří v šedesátých letech patřili ke světové špičce a pravidelně získávali ocenění na bienále divadla v São Paulu. Na druhém bienále v roce 1959 československá expozice získala cenu Santa Rosa a František Tröster cenu nejlepšího zahraničního scénografa. Na třetím bienále v roce 1961 pak tutéž cenu dostal Josef Svoboda, na čtvrtém v roce 1963 Jiří Trnka a na pátém roku 1965 Ladislav Vychodil. Úspěchy českých scénografů vedly k myšlence uspořádat vlastní světovou přehlídku, a tak se v roce 1967 konalo první Pražské quadriennale jevištního a kostýmního výtvarnictví a divadelní architektury.

■ Tvůrčí koexistence divadla s původní dramatikou

Ruku v ruce s objevováním zahraniční dramatiky šlo i hledání původních českých her, které by jí mohly konkurovat.

V první fázi, okolo přelomu desetiletí, měla na českou dramaturgii velký vliv koncepce čechovovského divadla, prosazovaná Krejčovou a Krausovou „dramaturgickou dílnou“, která k dramatu přitáhla mimo jiné básníky Františka Hrubína a Milana Kunderu. Jejich dvorním dramatikem byl ovšem Josef Topol, který s nimi spolupracoval nejen na hrách psaných pro činohru Národního divadla, ale i v rámci DIVADLA ZA BRANOU, založeného 1. září 1965.

Divadlo za branou jeho zakladatelé pojímali jako tvůrčí dílnu, v níž určujícími prvky inscenace byly především kvalitní dramatický text a herectví pojímané jako umělecký výraz duševních stavů. Třebaže soubor, jehož předními herci byli Marie Tomášová a Jan Tříska, spolupracoval i s předními scénografy (Josef Svoboda), výtvarníky (Libor Fára, Josef Liesler, Josef Šíma, Mikuláš Medek, Jan Koblasa) a hudebníky (Petr Hapka, Jan Klusák), nemířil primárně k uplatnění nonverbálních divadelních prostředků. Tomu odpovídala také precizní dramaturgická příprava hraných textů a důraz na herce schopné tento text prožít a oživit. V repertoáru patnácti her, které byly v Divadle za branou uvedeny do jeho zrušení v červnu 1972, byla dramata Michela de Ghelderoda, Arthura Schnitzlera, Williama Shakespeara, Alfreda de Musseta, V. K. Klicpery i Zdeňka Mahlera (Provaz o jednom konci; podle J. N. Nestroye, prem. 1967). Inscenační osu ovšem utvářeli především A. P. Čechov a Josef Topol, jejichž texty se staly jedním z opěrných bodů poetiky souboru a spoluvytvářely Krejčův režijní systém. Krejča zde Topolovi inscenoval hry Kočka na kolejkách (prem. 1965) a Hodina lásky (prem. 1968), sám Topol pak režíroval své hry Slavík k večeři (prem. 1967) a Dvě noci s dívkou (prem. 1972).

Na původní tvorbu se – vedle mnohdy až provokativně aktuální tvorby zahraniční – systematicky orientovalo také pražské DIVADLO ČESKOSLOVENSKÉ



Ukázka scénografie ze hry bratří Čapků *Ze života hmyzu*, Národní divadlo 1965,
scéna Josefa Svobody

ARMÁDY pod vedením ředitele Luboše Pistoria a dramaturga Jaroslava Bílého. Českému dramatu věnovalo hned první sezonu po převedení do civilní správy v roce 1960, v jejímž rámci uvedla – vedle zakázané hry Pavla Kohouta Říkali mi soudruhu – i dramata Ludvíka Aškenazyho, Bohuslava Březovského a Milana Jariše. V následujících letech na jeho jevišti zněly hry Jaroslava Dietla, Ivana Klímy, Jiřího Šotoly a Františka Hrubína. Kmenovým autorem divadla však byl především Pavel Kohout. Divadlo uvádělo jeho osobité dramatizace děl Karla Čapka (Válka s mloky, prem. 1963), Jaroslava Haška (Josef Švejk aneb Tak nám zabili Ferdinanda a jiné citáty z Osudů dobrého vojáka Švejka, prem. 1963) a dramatickou metaforu August August, august (prem. 1967). To bylo již v době, kdy scénu – pod jménem DIVADLO NA VINOHRADĚCH – řídil František Pavlíček (1965–70), který tu také uvedl vlastní dramatizace Babelovy Rudé jízdy (Nanebevstoupení Sašky Krista, prem. 1967) a Čapkova Života a díla skladatele Foltýna (prem. 1969).

Své kmenové dramatiky měla i některá další divadla. Městská divadla pražská uvedla na sklonku padesátých let dvě hry Vratislava Blažka (Třetí přání, prem. 1958; Příliš štědrý večer, prem. 1960). V Divadle Na Zábřadlích, orientovaném na absurdní dramaturgiu, byl hlavním domácím autorem Václav Havel (Zahradní slavnost, prem. 1963; Vyrozumění, prem. 1965; Ztížená možnost soustředění, prem. 1968). Pražský Činoherní klub byl spjat s dramatikou Ladislava Smočka, jeho zrod dokonce souvisel s nastudováním Smočkovy hry Piknik v únoru 1965. O rok později zde byly uvedeny jeho hry Bludiště a Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, v roce 1970 drama Kosmické jaro. K významným autorům divadla patřili také herec Pavel Landovský (Hodinový hoteliér, prem. 1969) a Alena Vostrá (Na koho to slovo padne, prem. 1966; Na ostří nože, prem. 1968), která se spolu se svým manželem Jaroslavem Vostrým podílela také na dramatizacích Dostojevského, Voltaira či Lenze.

Kmenovým dramatikem STÁTNÍHO DIVADLA V BRNĚ byl Ludvík Kundera, který pro něj v šedesátých letech napsal hry Totální kuropění (prem. 1961), Nežert (prem. 1962 zakázána; prem. 1967) a Korzár (prem. 1963). Specifickou součástí experimentálního hledání jiného, epického dramatu byla v tomto divadle i inspirace pozapomenutým barokem. Událostí nejen divadelní tak byla inscenace lidové hry Komédie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista (prem. 1965). Pašijová hra byla uvedena v úpravě Jana Kopeckého, který adaptoval například i kompozici z lidových her Komédie o hvězdě (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, prem. 1967).

Náboženská tematika takovýchto inscenací, stejně jako absurdní drama a další formy moderního divadla, znamenaly jeden z mnoha průlomů do vytrácejícího se komunistického ideálu. Obdobné průlomové byly ještě nedávno zcela nemožné a také se po nástupu normalizace staly předmětem tvrdé kritiky a důkazem „neblahého“ vývoje v českém divadle šedesátých let.