

DRAMA

Politická situace vedla i v dramatu k tabuizaci ožehavé společenské problematiky a k tomu, že za hranice povoleného byly vyloučeny rozhodující osobnosti předchozího období. Tyto osobnosti tak ztratily kontakt s českými jevišti, a pokud chtěly své hry zveřejňovat, byly odkázány na samizdatové a zahraniční publikace, na – spíše výjimečnou – možnost navzdory zákazům inscenovat své hry „svépomocí“ nebo je představit pod cizím jménem. I přes tuto nedobrovolnou izolaci však vznikla v okruhu disidentské a neoficiální dramatiky celá řada umělecky výrazných dramatických textů s nadčasovým významem. Nejvýraznějším osobnostem se proto otvíraly zahraniční scény.

V rámci povolené dramatické produkce nastala v prvních normalizačních letech tvůrčí krize, jež byla daná neschopností dramatiků, kteří byli ochotni naplňovat kulturněpolitické požadavky falzifikací skutečnosti, a také nezájmem publika. Volání po kvalitním dramatu ze současnosti tak bylo zčásti vyslyšeno teprve v polovině sedmdesátých let, a to způsobem, který se samovolně vyhýbal politickým tématům. Nemožnost konkrétně pojmenovat tíseň doby vedla autory k orientaci na čistě privátní lidské situace, na krizi mezilidských vztahů a rodiny. Autoři nejzajímavějších her se pak pokoušeli k zamlčované podstatě přiblížit prostřednictvím složitě zašifrovaných náznaků. Tabuizace časových témat naopak aktualizovala potence historické dramatiky, ať již chápané jako sféra svobodné fabulace, nebo jako možnost, jak prostřednictvím analogie a podobenství tematizovat aktuální současnost. Historické paralely a modelové alegorie přitahovaly celou škálu dramatiků: od těch, kteří byli spjati s tradičnějším pojetím dramatu, přes tvůrce experimentálních inscenací až po nastupující generaci. Signálem proměny dramatu a jeho větší odvahy pojmenovávat aktuální problémy se v dílčím uvolnění po roce 1985 staly alegorické hry Karla Steigerwalda a Daniely Fischerové a současná dramata Antonína Máši. Novým, v českém prostředí dosud nepříliš produktivním žánrem, který v sedmdesátých a osmdesátých letech nabyl na uměleckém významu, bylo monodrama.

V rámci divadel malých forem pokračovaly na počátku sedmdesátých let základní tendence předchozího desetiletí. I když nástup normalizace silně omezil prostor pro aktuální satiru, tato divadla nadále hledala prostor pro různé podoby text-appealu, literární kabaret i komorní muzikál. Specifickým fenoménem doby se stalo Divadlo Jára Cimrmana, které oslovovalo publikum hrou s historickou fikcí.

Osobitou formu téměř k dokonalosti dovedené volné improvizace na jevišti nadále rozvíjel Ivan Vyskočil se svým Nedivadlem.

Klíčový vliv na proměnu dramatu a jeho funkce v rámci divadelního představení ovšem měla zásadní proměna vztahu divadla k dramatickému textu, která se realizovala v kontextu scény autorského nebo studiového typu. V kontaktu s publikem tak české divadlo sedmdesátých a osmdesátých let rozvinulo obecnější tendenci přechodu od „literárního dramatu“ k emancipaci divadelnosti. Jako nejprogresivnější linie divadelní tvorby začala být vnímána divadla, která přicházela se scénáři či librety psanými pro jednu jedinou inscenaci, jediný konkrétní soubor a většinou nepřenosných do jiného divadla. Pro takto pojímané divadlo text přestal být určující složkou inscenace a dominantním se stal autorský přístup režiséra. Doménou tzv. nepravidelné dramaturgie byly dramatizace próz a scénické adaptace dramatu i poezie. Kritériem hodnoty a místem setkání s publikem tak byla nonkonformní scénická forma a především mravní rozměr sdělení vyjadřujícího oficiálně tabuizované, ale intenzivně prožívané pocity publika.