

Proměna dramatického textu a divadla za normalizace

Zcela jiný obraz než tvorba těch, kteří neměli přístup na česká jeviště, poskytovala oficiální dramatika sedmdesátých a osmdesátých let. I ta však byla vnitřně i v čase velmi diferencovaná: vedle sebe tu vystupovali „snaživci“, kteří plnili politické zadání, autoři bezpečně se pohybující v oblasti ideologicky nenapadnutelných témat, ale také „provokatéři“ hledající hranice povoleného, jakož i autoři pouze trpění, kteří mohli v oficiálním prostoru působit jen s velkými obtížemi. V druhé polovině osmdesátých let pak byli v rámci dílčího uvolňování legalizováni i někteří z tvůrců dříve zakazovaných. (Jedním ze signálů pokusu o dílčí proměny kulturní politiky KSČ tak byla například premiéra Topolových Hlasů ptáků v červnu 1989.)

Dramatici, kteří se s mýty socialismu ztotožňovali, se na počátku normalizace pokusili česká divadla ovládnout. Využili možnosti distancovat se od „úpadku a revizionismu“ let šedesátých a prosadit se návratem – předstíraným nebo skutečným – k poetice budovatelského dramatu a k tomu, co bylo nazýváno „základní principy socialistického umění“. Pro většinu tvůrců, a prakticky pro celou čtenářskou a diváckou obec, však nástup nového režimu znamenal nástup vlády lži. Jeho upevňování v sedmdesátých letech je postavilo před nutnost volby: pokud se rozhodli i nadále působit v oficiální sféře (a pokud jim to nebylo z nějakého důvodu vyšší mocí zakázáno), museli se vyrovnat nejen s problémem autocenzury a hranic své ochoty přizpůsobovat se vnucovanému, ale také s úkolem hledat nová témata, nové cesty a formy, jež by prošly sítí cenzury, současně nebyly lži a přitom oslovily příznivé publikum.

Hlavní proud českého divadla tak narážel na limity, které omezovaly možnost slovy zřetelně formulovat svobodnou myšlenku a dramaticky pojmenovat společenský konflikt, a současně hledal možnosti, jak tyto limity obejít. Z oficiálně hrané dramatiky tak zprvu zmizelo vše doslovné, přímočaře pojmenovávající, kritické či satirické; na dlouhou dobu také zmizelo vše, co by odkazovalo k absurdní dramatice šedesátých let a jejímu vidění světa. Drama se stalo komornějším a zamířilo do privátní sféry bytí člověka. Jako jedna z nabízejících se příležitostí pro svobodnější tvorbu se záhy ukázal příklon k dramatizacím. Preference textů, které mohly kompenzovat absenci chybějících dramát, otevíraly prostor pro tvůrčí realizaci dramatičtějšího a režiséra,

a navíc je zaštiťovala autorita literární (ale například i filmové) předlohy, která již prošla schvalovacím procesem.

Jako druhá příležitost, jak se vyhnout potížím se slovy, přímými formulacemi a myšlenkami, bylo přesunutí těžiště výpovědi do hůře cenzurovatelné non-verbální a pocitové složky: z dramatu na inscenaci a její recepci. Znamenalo to hledání takových dramatických a divadelních forem, které by se mohly opřít o souznění jeviště s hledištěm. Díky vstřícnosti publika, kterému v reakci na existenci zakázaného hypertrofoval smysl pro skrytý význam a podtext, mohli autoři a režiséři využívat cenzurně neuchopitelných analogií a metaforických podobenství, odkazů a narážek, nonsensu a bezpředmětného humoru, tedy všech postupů spoléhajících na vnímatelovu emotivitu a vnitřní empatii. Určující snahou tvůrců bylo dosažení katarze smíchem jakožto adekvátní reakce člověka na život v nesvobodě. Především ale na významu nabýval jedinečný a neopakovatelný moment společného pobývání tvůrce a diváka v paralelním – pro hru a hraní pojednaném – prostoru, institucionálně ne zcela zavedeném a jen málo zapojeném do oficiálního systému.

Nemožnost pojmenovávat společenskou situaci slovy se proměňovala až v nedůvěru ve slovo jako takové. České divadlo sedmdesátých a osmdesátých let tak v kontaktu s publikem a za podpory kritické obce plně rozvinulo obecnější a dlouhodobější tendenci k emancipaci divadla a divadelnosti od „literatury“ a k odklonu od dramatu tradičního, „literárního“ typu dramatického textu. Kritériem hodnoty a místem setkání s publikem byla nonkonformní scénická forma a především mravní rozměr sdělení vyjadřujícího oficiálně tabuizované, ale intenzivně prožívané pocity publika. Projevem toho byla zřetelná nedůvěra k tradičním formám „kamenného“ divadla a dramatu (která u nezanedbatelné části publika a kritiky přešla až v jeho programové odmítání). Souběžně se ale také o malých experimentálních scénách, které stejně jako v předchozím desetiletí představovaly výrazné hnutí, přestávalo hovořit jako o „divadlech poezie“ či „malých forem“ a místo toho se začaly používat termíny „divadla studiová“ či „autorská“.

Nešlo přitom jen o změnu slovní: byl jí pojmenován pohyb od pojetí, ve kterém divadlo bylo prostředníkem jiných uměleckých forem, zejména poezie, ke studiovému, ba studijnímu hledání specifičnosti divadla, jehož autorem není dramatik, ale kolektiv souboru a režisér.

V původní linii divadel poezie prakticky zůstala jen pražská Poetická kavárna Viola. I nejznámější divadla malých forem (Divadlo Semafor, Divadlo Na Zábradlí a Satirické divadlo Večerní Brno) v průběhu sedmdesátých let přijala spíše charakter komorní činohry či komorního hudebního divadla. Specifickým způsobem dědictví šedesátých let rozvíjelo Nedivadlo Ivana Vyskočila a Divadlo Jára Cimrmana. Jako nejprogresivnější linie divadelní tvorby začaly být vnímány scény typu libereckého a posléze pražského Studia Ypsilon, Činoherního studia z Ústí nad Labem, brněnského Divadla na provázku

či prostějovského Hanáckého divadla, které po svém přestěhování do Brna v roce 1985 přijalo jméno Hadivadlo. Jestliže zejména z počátku období, v dozvuku šedesátých let, se na jevištích uplatňoval literární kabaret a poetická revue, později se tradiční činoherní podoby divadla tvořivě prostupovaly s muzikálem, bulvární fraškou, parodií, buffonádou, jazzovou i rockovou operou, moderní pantomimou a tanečním a pohybovým divadlem. V opozici k oficialitě se objevovaly i netradiční formy typu performance a happeningu.

Popsaný pohyb byl pro tradiční drama velmi nepříznivý. Pro takto pojímané divadlo ztratilo klasické drama svou závaznost, text přestal být určující složkou inscenace a dominantním se stal autorský přístup dramaturga či režiséra (a to i tehdy, když drama inscenací inspirovalo). Inscenátoři preferovali nové svébytné formy dramatického textu, jako je rozvolněné dramatické pásmo, scénář či libreto, které nerespektují tradiční pravidla dramatické výstavby a volně nakládají s dramatickým dějem, místem a časem i s dramatickou postavou. Scénář tu nepracuje pouze s verbálními prostředky, ale při jeho tvorbě se zvažuje od počátku i funkčnost a významový rozměr scénických postupů, které s promluvami často vstupují v simultánní kontakt, dokonce s nimi mohou být v záměrně (režisérem nebo tvůrčím kolektivem) koncipovaném rozporu.

Před dramatickou objektivizací společenských konfliktů divadelníci dávali přednost prezentaci interního subjektu výpovědi, neboť individualita tvůrce a jeho osobitost vidění světa byly vnímány jako protipól nadindividuálních obecných lží. Autorem textu býval často režisér inscenace, na jeho podobě se ale mnohdy autorsky podíleli i sami herci, ať již v okamžiku vzniku inscenace během zkoušek, nebo metodou improvizací při samotném představení. V nejvyhraněnějších projevech této tendence se základním impulzem k inscenaci stával nikoli text, ale „pouze“ určité konkrétní téma, které kolektiv divadla provokovalo ke společné tvorbě.

Osudový rozměr měl pro drama fakt, že takto pojímané dramatické texty neaspirovaly na literární hodnotu, nebyly určeny k „tichému čtení“, ale byly pojímány pouze jako nehotový výchozí materiál pro inscenaci, a to dokonce jako návod pro jednu jedinou inscenaci a jediný konkrétní soubor (výjimkou bylo Třináct vůní Jana Schmida, jež bylo hráno několika divadly). Navenek se trend přechodu od slova a dramatu k divadelnosti, k audiovizuálním metaforám a k pocitům projevil i v české kultuře do té doby nebývalém oddělení spisovatele a autora divadelních textů, jakož i divadla a literatury. Drama a zejména současná dramatická tvorba tak začaly být širší veřejností vnímány jako záležitosti ležící převážně ve sféře divadla, tj. mimo literaturu.