

# Souvislosti divadelního života

## ■ Pookupační vzepětí divadla

Srpen 1968 a následné znovuupevnění komunistické totalitní moci na přelomu šedesátých a sedmdesátých let znamenalo novou existenční situaci také pro české divadlo, které muselo znovu začít bojovat o svou suverenitu a osobitost. Jeho protivníkem a protihráčem se staly mocensky prosazované, umělecky i politicky velmi zúžené představy o umění a jeho roli ve společnosti. Divadlo se však muselo vyrovnávat i s přímými zákazy, které jednotlivým divadelníkům zabraňovaly v tvorbě, jakož i s různými administrativními opatřeními, jež měly zaručit jejich poslušnost, nebo alespoň loajalitu.

Proces administrativního spoutávání českého divadla normalizátory byl ovšem postupný a ve srovnání s jinými médii veřejné komunikace relativně dlouhodobější, neboť divadlo jako prostor přímého setkávání tvůrců a jejich recipientů je mocensky hůře ovládnutelné než centrálně regulovatelná a cenzurovatelná média (televize, rozhlas, film i literatura).

Někteří významní divadelní tvůrci se rozhodli odejít do ciziny bezprostředně po okupaci. Z dramatiků to byl zejména Vratislav Blažek a Ludvík Aškenazy, z režisérů především Alfréd Radok, který pak působil hlavně ve švédském Göteborgu. Pro ty, kteří v Československu zůstali, se však divadlo po srpnu 1968 stalo jedním z nejnápadnějších center spontánních protestů české společnosti, která pocítovala hrozbu ztráty základních životních jistot a stala se citlivější k uměleckým sdělením a jejich podtextům. Náhlá proměna atmosféry si zprvu vynutila změny v repertoáru, které respektovaly emotivní reakce divadelníků i diváků: to vedlo v první fázi k pozastavení některých titulů, například velmi populární Menzlovy inscenace Macchiavelliho Mandragory, kterou pražský Činoherní klub přestal uvádět, „protože souboru není zatím do legrace“. Bezprostřední bojkot všeho ruského se v prvních týdnech a měsících po 21. srpnu dotkl nejen her sovětských autorů, ale vedl rovněž k pozastavení repríz klasických ruských dramát (A. P. Čechov). Snaha morálně posílit vědomí občanů a aktivně čelit strachu a defetismu pak dramaturgy divadel přivedla na počátku sezony 1968–69 k zájmu o klasický národní repertoár (Josef Kajetán Tyl, Alois Jirásek, Jiří Mahen, Karel Čapek, Jan Drda, Jiří Voskovec a Jan Werich; v opeře Bedřich Smetana a Leoš Janáček).

Při výběru aktuálních zahraničních titulů se divadelní dramaturgie jednoznačně soustředila na hry vyjadřující absurditu světa a nesouhlas autorů s násilím a společenskou manipulací. Až do poloviny sezony 1970–71 tak diváci mohli na jevištích českých a moravských činoherních divadel vidět inscenace her Alberta Camuse, Arthura Millera, Jeana Anouilha, Romaina Rollanda, Samuela Becketta, Friedricha Dürrenmatta, Maxe Frische, Eugèna Ioneska, Alfreda Jarryho či Toma Stopparda, jakož i dramaturgie próz Alexandra Solženicyna nebo Franze Kafky. Česká veřejnost ocenila také veřejný nesouhlas některých zahraničních dramatiků s okupací a jejich solidaritu s občany Československa – jejím nejvýraznějším projevem byla účast J.-P. Sartra na premiéře dramatu *Mouchy* v pražském Komorním divadle 29. listopadu 1968.

Potřeba nově pojmenovávat aktuální společenskou situaci vytvořila příznivou atmosféru pro uvádění původních dramatických novinek. Nejhranějším titulem první pookupační sezony se stalo historické drama Františka Hrubína *Oldřich a Božena*, které kromě Divadla na Vinohradech (prem. 27. 9. 1968) uvedlo deset českých divadel. Hrubínova dramatická evokace „krvavého spiknutí v Čechách“ a surového zápasu zákulisí domácích i cizích sil o moc a vládu v pookupační atmosféře nabyla nečekaně aktuálního rozměru.

NÁRODNÍ UMĚLEC  
FRANTIŠEK HRUBÍN

# OLDŘICH A BOŽENA

ANEB  
KRVAVÉ SPIKNUTÍ  
V ČECHÁCH

☛

R e ž i e : JIŘÍ STEHNO  
Výtvarník: MILOŠ SOUČEK j. h.  
Kostýmy: OLDŘICH RĚDA j. h.  
H u d b a : VÁCLAV TROJAN  
DIRIGENT: LADISLAV SIMON  
NAHRÁL ORCHESTR DIVADLA NA VINOHRADECH

NÁPOVÍDĚ: HANA BETKOVÁ  
ZVUKOVÝ TECHNIK: MAGDA PROKOPOVÁ

☛

ODEHRÁVÁ SE NA SAMÉM POČÁTKU XI. STOLETÍ  
JEDNOHO PODZIMNÍHO DNE  
OD ČASNÉHO RÁNA DO PĚLNOCI  
NA OLDŘICHOVĚ HRADĚ,  
ZTRACENĚM V HLUBOKÝCH LESÍCH

Z programu k inscenaci Hrubínova dramatu v divadle v Českém Těšíně, 1968

Přímočaře na společenskou a politickou proměnu skutečnosti reagoval Ivan Klíma v modelové hře *Porota* (prem. Městská divadla pražská – Komorní divadlo 19. 4. 1969), která byla explicitním odsudkem stalinismu a každého totalitního systému a mocenské manipulace. Ironicky vůči životu v nesvobodě, špiclování a „podučitelování“ vyznívalo satirické podobenství Ptákovina Milana Kundery (prem. Divadlo Na Zábradlí 12. 5. 1969). Velkého ohlasu a okamžitého uvedení na více scénách se dočkala rovněž Pavlíčkova dramaturgie Čapkovy podobenství o životě v sebeklamu, o tíživosti a iluzi, hra *Život a dílo skladatele Foltýna* (prem. Divadlo na Vinohradech 16. 2. 1969). Aktuálně rezonovaly také další novinky, byt

přímo neobsahovaly politické téma: *Hodina lásky* Josefa Topola (Divadlo za branou), *Hodinový hoteliér* Pavla Landovského (Činoherní klub), *Na ostří nože* Aleny Vostré (Činoherní klub).

Svobodně se zpočátku rozvíjela politická satira, tedy žánr, který nejbezpřostředněji reaguje na aktuální dění a který ve zjitřené době získává na síle. Jejím útočištěm se stala malá divadla: v Semaforu to byly například inscenace dvojice Suchý – Šlitr a především Grossmann – Šimek, v Činoherním klubu pak Vodňanský – Skoumal. Satirický rozměr dostávala také vystoupení písničkářů Karla Kryla, Jaroslava Hutky, Vladimíra Mertý a Bohdana Míkoláška, soustředěných kolem Tyjátru písničkářů a později kolem Sdružení Šafrán. Ti také často vystupovali v divadlech jako hosté večera a autorsky se podíleli na některých inscenacích (*Jak mordovali Ardena*, prem. Divadlo na Vinohradech 3. 9. 1969, spolupráce Jaroslav Hutka a Karel Kryl).

## ■ Pozvolný nástup normalizace

V průběhu roku 1969 narůstal tlak nové moci, která usilovala dostat pod svou kontrolu celý veřejný a kulturní život, a to včetně divadel a divadelních organizací. Jedním z jejích prvních cílů nejen v této oblasti bylo ovládnutí profesních uměleckých organizací, tedy i *Svazu českých divadelních a rozhlasových umělců*. Samostatný český svaz vznikl v souvislosti s novým federativním uspořádáním Československa. Na IV. sjezdu Svazu československých divadelních umělců byl v únoru 1969 rozdělen na českou a slovenskou část, které pak byly v květnu téhož roku zpětně zastřešeny vznikem federálního svazu. Předsedou českého svazu byl režisér Otomar Krejča; pod jeho vedením organizace aktivně vystupovala proti všem náznakům omezování tvůrčí svobody, vyjadřovala vůli divadelníků po demokracii, pluralitě a názorové toleranci. V únoru 1970 byla proto činnost Svazu českých divadelních a rozhlasových umělců administrativně zastavena a komunistická strana se rozhodla vybudovat zcela novou organizaci ovládanou tvůrci oddanými její politice. K prvnímu dubnu 1970 tak byl ustanoven přípravný výbor Svazu českých dramatických umělců a do jeho čela byla postavena herečka Jiřina Švorcová. Vznikající organizace si ihned přisvojila právo hovořit za české divadelníky, přestože alespoň formálně demokratickou podobu dostala teprve po více než dvou letech, na ustavujícím sjezdu v říjnu 1972.

Pod tlakem moci se ocitlo pražské Národní divadlo jako jeden ze symbolů české kultury. Na jeho podrobení se politice KSČ se od sezony 1969–70 podílel nově jmenovaný ředitel, pěvec Přemysl Kočí, a ve sféře činohry její měnící se šéfové Bedřich Prokoš, Jiří Dohnal a zejména Václav Švorc (1973–81). Personální změny, při kterých byli skuteční tvůrci zpravidla nahrazováni oddanými

straníky, pak zasáhly prakticky všechna divadla. V lednu 1970 byl z funkce šéfa činohry Státního divadla v Brně odvolán Miloš Hynš a společně s ním odešel mimo jiné i dramaturg Ludvík Kundera. Stejným způsobem byl k 1. květnu 1970 odvolán František Pavlíček z funkce ředitele Divadla na Vinohradech.

Některé vynucené odchody byly uskutečňovány na základě kolegiální „domluvy“, kdy do vedoucích funkcí nastupovali spolupracovníci odvolaných umělců, kteří si tak udrželi určitý vliv na repertoár a soubor. Tímto způsobem například došlo v roce 1970 k výměně postů v divadle Semafor (Ferdinand Havlík místo Jiřího Suchého), v Divadle za branou (Ladislav Boháč místo Otomara Krejčí) a v Kladivadle v Ústí nad Labem (Josef Dvořák místo Pavla Fialy).

Úsilí nového vedení KSČ zlikvidovat poslední zbytky svobodného myšlení a jednání kulminovalo v letech 1971–72. V této době byli z vedoucích administrativních a uměleckých funkcí sesazeni například Saša Lichý (Divadlo Petra Bezruče v Ostravě), Jiří Svoboda (Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci), Ota Ornest (Městská divadla pražská) či Jaroslav Vostrý (Činoherní klub).

Zásahy směřovaly i proti celým divadlům. Jestliže opětné přejmenování Klicperova divadla v Hradci Králové na Divadlo Vítězného února v roce 1971 mělo především symbolický rozměr, proti řadě nevyhovujících souborů postupovala moc mnohem tvrdším způsobem. Divadlo za branou bylo – navzdory protestům významných zahraničních umělců – zlikvidováno výnosem ministerstva kultury k 30. červnu 1972, přičemž oficiálním důvodem byly nevyhovující požárněbezpečnostní poměry sálu v Adrii. Zákaz postihl některá malá divadla (Kladivadlo, Maringotka, Ateliér, Dílna 24, Divadlo ve stanu, Vedené divadlo), zavřeny byly také různé kulturní a studentské kluby po celé zemi, které vznikaly v průběhu druhé poloviny šedesátých let. Malé ostravské polo-profesionální Divadlo Waterloo sice v květnu 1970 ukončilo svou činnost, nicméně následujícího roku se stalo předmětem exemplárního trestního řízení.

Stíhán byl nejprve vedoucí souboru Tomáš Sláma, jenž měl spáchat trestný čin pobuřování tím, že roku 1969 přednesl v rámci klubového večera ukázky z Dürrenmattovy hry Dvojník, kterou policie mylně považovala za Slámův vlastní protisovětský text. Po protestech zahraničního tisku i samotného Friedricha Dürrenmatta byla za protisocialistickou provokaci prohlášena muzikálová parodie na motivy románu Valentina Katajeva Syn pluku a stíhání bylo rozšířeno na téměř celý soubor divadla. V soudním procesu bylo odsouzeno osm členů divadla, Petr Podhrázký, Ivan Binar, Edvard Schiffauer a Petr Ullmann k nepodmíněným trestům.

Nedílnou součástí normalizační praxe byl existenční tlak na umělecké osobnosti (režiséry, dramaturgy i herece), který je měl přinutit ke spolupráci s režimem. Pokud k ní nebyli ochotni, měli být odsunuti z centra na kulturní



První polistopadové setkání členů divadla Waterloo v roce 1990, zleva Edvard Schiffauer, Tomáš Sláma, Ivan Binar, Josef Frais, Petr Ullmann a Petr Podhrázký

periferii nebo umlčení, jako například Vlasta Chramostová. Pro mnohé tvůrce se tak jedinou možností profesionální práce stal odchod do oblastních divadel: na počátku období takto například přešel z režisérů Alois Hajda v roce 1970 do Divadla pracujících v Gottwaldově, následujícího roku Miloš Hynšt do Slovác-kého divadla v Uherském Hradišti a v roce 1976 Jan Kačer do Divadla Petra Bezruče v Ostravě. Nezamýšleným důsledkem těchto přesunů byl ovšem růst umělecké úrovně oblastních divadel.

Dokladem snahy řídicích orgánů dlouhodobě udržet nepohodlné divadel-níky mimo centrum, a to bez ohledu na jejich tvůrčí schopnosti, může být Jan Grossman: tomu bylo umožněno soustavněji pracovat v divadlech v Chebu (1974–79) a Hradci Králové (1980–82); do Prahy se jako režisér směl trvale vrátit až v roce 1983, ale opět pouze do „periferního“ Divadla S. K. Neumanna v Libni. I jeho mimopražské inscenace byly přitom vnímány jako umělecky mimořádné události, za nimiž publikum vážilo dlouhou cestu.

V porovnání s jinými uměleckými médii bylo za okrajovou činnost schva-lovateli považováno i samo divadlo. To byl případ filmového režiséra Evalda Schorma, který sice nesměl točit filmy, ale bylo mu umožněno působit v diva-dle a především svými režiiemi v ústeckém Činoherním studiu a v Divadle Na zábradlí se během sedmdesátých let prosadil jako výrazná osobnost.

V zájmu izolace nevyhovujících osobností od domácího kulturního živo-ta přitom režim špičkovým režisérům toleroval i práci na Západě. V těchto

případech ale postupoval velmi selektivně. Jan Grossman směl sice v první polovině sedmdesátých let režirovat v Arnhemu, Curychu, Vídni a Amsterodamu, v roce 1975 byl však (za účast na počernickém představení Havlovy Žebrácké opery) potrestán trvalým zákazem veškerých cest do ciziny. Naopak Otomar Krejča mohl od roku 1976 až do konce normalizace režirovat pouze v zahraničí (působil v Německu, Rakousku, Francii, Belgii a Itálii). Vedle nebezpečí, že tvůrci bude povolení vycestovat do ciziny kdykoli odebráno, však existovalo i opačné nebezpečí, totiž že režim tvůrci zabránil v návratu do vlasti tak, jak se to v roce 1979 stalo dramatikovi a dramaturgovi Pavlu Kohoutovi a jeho ženě Jeleně Mašínové.

Personální čistky se dotkly také divadelních teoretiků a uměleckého školství. Již roku 1971 byl z politických důvodů z Katedry dějin a teorie divadla Filozofické fakulty Univerzity Karlovy odsunut Jan Kopecký; katedra si však díky učitelům, jako byli František Černý a Milan Lukeš (navzdory působení politicky angažovaného a psychicky téměř nezpůsobivého vedoucího Miroslava Kouřila) i v následných desetiletích zachovala vysoký standard. Odchody byla postižena rovněž Divadelní fakulta AMU v Praze (Vlasta Fabiánová, Erik Kolár, Ota Ornest, Luboš Pistorius, Ota Sklenčka, Jaroslav Vostrý aj.) a Divadelní fakulta JAMU v Brně (Vlasta Fialová, Vítězslav Gardavský, Alois Hajda, Miloš Hynšt, Josef Karlík, Ladislav Lakomý, Bořivoj Srba, Milan Uhde aj.).

Útok totalitní moci se nemohl neobrátit i proti divadelním časopisům. Poslední číslo měsíčníku *Divadlo* bylo vydáno v březnu 1970. Čtrnáctideník *Divadelní noviny* byl zastaven poté, co v něm mimo jiné vyšel článek věnovaný režisérovi Miloši Hynštovi a jeho vynucenému odchodu z funkce uměleckého šéfa činohry Státního divadla v Brně nebo sloupek kritizující diletantskou úroveň divadelních recenzí v Rudém právu. Česká divadelní kultura tak ztratila periodika umožňující kritickou sebereflexi a rozvoj divadelněteoretického a historického myšlení. V letech 1970–73 se dílčí platformou pro divadelní teorii bezděčně stal projekt *Prolegomena scénografické encyklopedie*, celkem sedmnáct sešitů, vydávaných pod patronací Miroslava Kouřila pražským Scénografickým ústavem.

Jediným prostorem pro divadelní kritiku a publicistiku na počátku sedmdesátých let byly deníky a společensko-politické časopisy. Oficiální ideologický pohled na divadelní produkci prezentovaly zejména tiskoviny KSČ: deník Rudé právo a týdeník Tvorba. Hlasateli politické normy byli lidé jako Miloš Vojta, Jiří Hájek, Vítězslav Ržounek, Vladimír Hrouda, Josef Otava, Martin Tůma či Vladimír Procházka. Vedle nich však v dostupných periodikách své recenze publikovali také teatrologové usilující v rámci tehdejších možností o korektnost a věcnost.

Jen částečnou náhradou za chybějící specializovaná periodika byl od roku 1976 čtrnáctideník *Scéna* (v čele se šéfredaktorem Otakarem Brůnou), jehož

odborná úroveň byla v prvních letech poznamenána ideologickým přístupem. Od roku 1982 Svaz českých dramatických umělců vydával revue *Dramatické umění*, nejprve nepravidelně jako interní publikaci pro členy svazu, od roku 1987 pak jako časopis; jeho šéfredaktorem byl Aleš Fuchs.

Naprostou výjimkou mezi divadelními periodiky byl měsíčník *Program Státního divadla v Brně*. Časopis, původně koncipovaný jako zpravodaj, se v průběhu sedmdesátých let otevřel jinému typu příspěvků a stal se osobitým literárně-divadelním časopisem, na jehož stránkách publikovali i proskribovaní autoři (Oldřich Mikulášek, Ludvík Kundera, Antonín Přidal, Jan Skácel). Koncepce redakce – zasazovat brněnské divadelnictví do širších kulturních souvislostí – postupně dospěla do stavu, kdy se v časopise pravidelně objevovaly analýzy a interpretace inscenací nejen brněnských, medailony a portréty režisérů, teatrologické, literárněvědné a muzikologické studie (Eugenie Dufková, Zdeněk Hořínek, Josef Kovalčuk, Václav Königsmark, Viktor Kudělka, Petr Oslzlý, Bořivoj Srba, Eva Šormová, Bohumír Štědroň). Od roku 1979 byla součástí časopisu také encyklopedie divadelních umělců Postavy brněnského jeviště, která se posléze dočkala i knižního vydání.

K dílčí obměně kritické obce došlo v průběhu osmdesátých let, kdy nejen specializované časopisy, ale i divadelní rubriky takových časopisů, jako byla Tvorba nebo Mladý svět, zaznamenaly kvalitativní vzestup. O ideologicky

Obálka  
Michala Houby  
k prvnímu  
svazku revue



nepředsudečná a korektní stanoviska v této době usilovali rovněž recenzenti kulturních rubrik Lidové demokracie, Svobodného slova, Práce, Mladé fronty, Zemědělských novin a jihomoravské Rovnosti.

## ■ Dramaturgický provoz

Od začátku sezony 1970–71 museli vedoucí pracovníci divadel každoročně předkládat divadelnímu odboru ministerstva kultury a příslušnému odboru kultury na krajských národních výborech ke schválení dramaturgické plány na příští sezonu a tzv. výhledové plány na několik let dopředu. Při jejich posuzování a schvalování spolupracovalo ministerstvo kultury s Divadelním ústavem v Praze: pracovníci byli vysíláni na premiéry divadel, o nichž pak podávali písemná hodnocení. Byl vypracován složitý administrativní systém průběžných hlášení o premiérách a interně pak v každém divadle i o jednotlivých reprízách.

V sezoně 1971–72 kulminovalo stahování nepohodlných inscenací. Zastaveny byly reprízy všech inscenací připomínajících étos posrpnového období, což se dotklo klasického repertoáru (J. K. Tyl, Alois Jirásek, Bedřich Smetana, Jiří Mahen, ale také Euripides). Z moderní zahraniční tvorby se až do poloviny osmdesátých let prakticky nesměla objevit absurdní a existencialistická dramatika, která byla odsuzována pro „bezvýchodný pesimismus“ a setrvávání na pozicích „měššácky buržoazního subjektivismu“ (Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Albert Camus, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Eugène Ionesco, Harold Pinter, J.-P. Sartre aj.), zcela vyloučena byla většina nejnovější tvorby západních autorů (Thomas Bernhard, Tankred Dorst, Julien Green, Christopher Hampton, B.-M. Koltès, Arthur Miller, Tom Stoppard aj.).

Z domácích autorů se na seznam zakázaných dostali především dramatici a překladatelé, kteří se politicky angažovali v šedesátých letech a v disentu, a byli tedy označeni za nepřátele socialismu a pravicové oportunisty.

Pokud se v následujícím období čas od času těmto dramatikům podařilo proniknout na jeviště, tak zpravidla pod jmény režisérů či dramaturgů inscenovali. Tímto způsobem například Karel Pokorný „pokryl“ dramaturgii Olbrachtovy prózy Bratr Žak od Evy Kantůrkové (prem. Divadlo S. K. Neumanna 10. 3. 1972), Evald Schorm adaptaci Milana Kundery Jakub a jeho pán (hráno pod titulem Jakub fatalista, prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 17. 12. 1975) či Jiří Menzel komedii Jaroslava Vostrého Tři v tom (prem. Činoherní klub 16. 11. 1978). Utajená zůstala poměrně intenzivní a dlouhodobá spolupráce Milana Uhdeho s brněnským Divadlem na provázku.

Anonymita autora měla usnadnit uvedení Havlovy Žebrácké opery (Divadlo na tahu), ale její jediné představení v Horních Počernicích 1. listopadu 1975 se přesto stalo předmětem



Václav Havel  
a Andrej Krob  
před premiérou  
Žebrácké opery  
v Horních Počernicích  
1. 11. 1975



zájmu policie. Anonymně byl také uveden Havlův rozhlasově-dramatický esej Zítřka to spustíme, který uvedlo Divadlo na provázku a Hadivadlo v Brně v rámci „scénického časopisu“ Rozrazil I/88 – O demokracii (prem. 21. 10. 1988).

Státní dozor nad dramaturgickými plány a jmény uváděných autorů, zákazy nastudovaných inscenací či jejich stažení z repertoáru po několika reprízách, to vše bylo po celou dobu normalizace celkem běžnou součástí dramaturgického provozu. Například pražské scéně Rubín (divadlo Maringotka) byla po premiéře (10. 2. 1973) zakázána tragikomedie Karola Sidona Latríny; pro údajně „znevažování odkazu české klasiky“ bylo v roce 1978 po několika reprízách zakázáno představení Studia Ypsilon Život a smrt Karla Hynka Máchy (prem. 24. 2. 1978); po čtyřech reprízách musela být stažena inscenace pražského Realistického divadla Zdeňka Nejedlého Hodina mezi psem a vlkem Daniely Fischerové (prem. 24. 3. 1979); téhož roku nebyla povolena premiéra hry Alexe Koenigsmarka Sbohem, bel ami v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, o necelý rok později zde byla rovněž zakázána inscenace Tatarské pouti Karla Steigerwalda a mnoho dalších.

Vícestupňový systém schvalování, pracující v každém kraji s poněkud jinými kritérii, ovšem nejednou umožnil, aby dramatický text zamítnutý z toho či jiného důvodu v jednom místě byl bez větších potíží schválen a hrán na místě jiném. Například debut Heleny Albertové (tehdejší manželky zakázaného herce a spisovatele Pavla Landovského), hra Parádní pokoj, nesměl být v roce 1974 inscenován Otomarem Krejčou v Divadle S. K. Neumanna, přesto se mezi lety 1974–77 dočkal pěti premiér v jiných divadlech. Inscenace Steigerwaldových Dobových tanců, nastudovaná Činoherním studiem v Ústí nad Labem, zase nesměla být – na rozdíl od jiných inscenací téhož divadla – hrána v Praze. S podobnými problémy se potýkala také Iva Procházková, vnímaná jako dcera zakázaného autora. Její drama Venušin vrch bylo roku 1975 v pražském

Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého zakázáno, o dva roky později však bylo inscenováno v Horáckém divadle v Jihlavě a v několika dalších oblastních divadlech.

V některých případech o uvedení problematického textu rozhodoval i časový faktor: zatímco v roce 1977 byla hra Heleny Albertové Letní kino Život pro cenzuru nepřijatelná, a proto byla její (již nastudovaná) inscenace ve Státním divadle Ostrava zakázána, v roce 1986 mohla být poněkud upravená verze téže hry bez problémů uvedena. Paradoxní povahu cenzury v sedmdesátých a osmdesátých letech podtrhovala rozhodnutí, která i oficiálně uznávaným dramatikům zabraňovala uvádět v Československu hry běžně inscenované v zahraničí – to se dotklo například některých her Oldřicha Daňka.

Souběžně s restrikcemi vůči nevyhovujícímu repertoáru byl v sezoně 1970–71 zahájen boj za repertoár nový, odpovídající „požadavkům doby“. Přednostně měli být opět uváděni „pokrokově“ orientovaní dramatici, díla autorů sovětské a socialistické provenience, světová a ruská klasika. Západní dramatika se připoštěla, pokud bylo možné k jednotlivým textům a autorům přiřadit adjektiva „pokrokový“ či „humanistický“, případně šlo-li o dramatika především rekreativní. Jakkoli byla vítána dramatika autorů ze Sovětského svazu a ostatních socialistických zemí, i v jejím rámci bylo velmi ostražitě sledováno, zda jednotlivé hry nevybočují z hranic povoleného. Nejednou proto divadla měla problémy i s uvedením dramatiků jako Čingiz Ajtmatov, Alexandr Gelman, Mark Rozovskij, Alexandr Vampilov a dalších.

Divadelní repertoár ovlivňovalo také to, že komunistická moc prostřednictvím ministerstva kultury kladla velký důraz na sepětí repertoáru s cyklickými oslavami politických výročí (květen 1945, únor 1948, listopad 1917, výročí založení KSČ, Slovenské národní povstání ad.), jakož i s aktuálními politickými akcemi, sjezdy KSČ, SSM a podobně. Jedním z vrcholů celoročního divadelního provozu proto měl být listopad jako Měsíc československo-sovětského přátelství.



Jana Štěpánková a Jaromír Hanzlík v inscenaci Ajtmatovovy hry Den delší než století, Divadlo na Vinohradech, 1986

Jednotlivé svazy dramatických umělců (český, slovenský a zastřešující československý) sloužily jako mocenské ústředí ideologicky regulující divadelní život, podporující správně orientovaná divadla a tvůrce a usilující o výchovu divadelníků a diváků. K tomu vedle pravidelných konferencí a seminářů pořádaly i reprezentativní přehlídky „angažované tvorby“. První z nich byla organizována ředitelem Divadla na Vinohradech Zdeňkem Mílkou v květnu 1971 na počest 50. výročí založení

KSČ a XIV. sjezdu KSČ. V listopadu téhož roku se v Ostravě a Karlových Varech konala celostátní *Přehlídka angažované divadelní tvorby*, na niž za rok navázala přehlídka zaměřená na inscenace her ruských a sovětských autorů. Tím byla založena tradice *Festivalu sovětské dramatické tvorby* a festivalu reprezentativní „angažované“ tvorby s názvem *Divadlo dnešku*, které byly střídavě pořádány v Ostravě a v Košicích.

## ■ Možnosti vyjádření v omezeném prostoru

Československou realitu počátku let sedmdesátých ovládala hlasitě prosazovaná lež, které společnost z donucení veřejně neodporovala, ovšem vnitřně ji neakceptovala. Divadelní produkci přitakávající normalizační realitě proto chyběli diváci, myšlenky i tvůrci. Těch, kteří z přesvědčení propagovali vládnoucí politiku, nebylo mnoho, nepatřili k vůdčím osobnostem a jejich výkony zpravidla byly bez umělecké přesvědčivosti.

Rozhodující část divadelníků se naopak snažila demonstraci politicky prefabrikovaných tezí vyhnout a hledala cesty, jak navzdory všem omezením neztratit možnost hrát a oslovovat publikum – ať již je chtěli „pouze“ pobavit, nebo zaujmout výpovědí aktuálního uměleckého a společenského rozměru. Nepřímým důsledkem cenzurních omezení tak byla značná proměna charakteru českého divadla a způsobu jeho komunikace s adresáty.

Divadelní komunikace v předchozích desetiletích do značné míry stála na přesvědčení, že okolní svět lze pojmenovávat slovy. Za základ divadelní inscenace bylo proto považováno drama, případně později – v šedesátých letech – volnější formy dramatického textu. Bezprostředně po okupaci tento důraz na slova ještě narostl, neboť slova mohla být přímočarým výrazem spontánního odporu společnosti. Naopak nástup normalizace znamenal tabuizaci mnoha myšlenek, které volaly po vyslovení.

Nemožnost přímo pojmenovávat společenskou aktualitu a zvýšená vnímavost publika ke skrytým významům vedla dramaturgy k hledání takových textů, které schvalovatelé nemohli zpochybnit, ale které zároveň otevíraly prostor pro přitažlivé divadlo. Důsledkem byl početní nárůst dramatizací, neboť schválení textu již knižně vydaného bylo jednodušší, jakož i znovuobjevování klasického činoherního repertoáru.

Nesporným kladem tohoto období byl vznik řady kvalitních překladů a úprav klasických dramát. Nejvíce překládaným autorem byl tradičně William Shakespeare (Alois Bejblík, Martin Hilský, Břetislav Hodek, Milan Lukeš, Antonín Přidal ad.) – Shakespearovův *Sen noci svatojánské* a *Večer tříkrálový* byly za normalizace nejhranějšími tituly. Nových kvalitních překladů se dostalo hrám antických autorů (Aischylos, Sofokles, Euripides, Plautus), na nichž překladatelé (Rudolf Mertlík, Helena Kurzová, Karel Hubka, Eva Stehlíková) hojně spolupracovali i se spisovateli (s Jiřím Grušou, Janem Skácelem či

Josefem Topolem). Nově byli překládáni i někteří moderní autoři, například A. P. Čechov (Leoš Suchařípa) a Federico García Lorca (Antonín Přidal, Miloslav Uličný) a další.

Nejvýraznějším důsledkem tabuizace myšlenek a slov byl odklon od ryze dramatického divadla k jiným divadelním žánrům a od přímého vyjádření tématu k metafoře a náznaku, který činí srozumitelným i to, co je nevyřčené a skryté „mezi řádky“. Tvůrci začali objevovat možnosti podtextů a nonverbální komunikace a v krajních případech i možnosti „pouhé“ evokace pocitů a emocí. Důraz na inscenaci, která text nereprodukuje, ale naopak jej využívá jako inspiraci k osobní výpovědi, také nebývale posílila pozici režiséra jako jejího tvůrce.

Význam divadelní metafory dokládají například inscenace Otomara Krejči, vzniklé na počátku sedmdesátých let. Krejčova interpretace Mussetova romantického *Lorenzaccia* (prem. Divadlo za branou 7. 10. 1969) byla vystavěna jako lyricko-dramatické podobenství o zradě a deziluzi, kterou přináší nutná porážka každého úsilí po řádu a spravedlnosti. Apokalyptickou vizi konce humanity a přerodu člověka v dravé zvíře Krejča zdůraznil karnevalovým rejmem masek ve stylu Hieronyma Bosche (ve spolupráci se scénografem Josefem Svobodou), ale i zrcadlovou stěnou, která z publika učinila přímé pozorovatele a účastníky děje. Společenskou rezonanci nepostrádala ani podobenství, kterými diváka morálně znepokojoval Jan Grossman (Edvard Radzinskij: *Rozhovory se Sokratem*, prem. Městská divadla pražská – Rokoko 1981; Alois a Vilém Mrštíkovi: *Maryša*, prem. Divadlo Vítězného února, Hradec Králové 1981, aj.), či tragické morality a grotesky Evalda Schorma (J. A. Komenský: *Diogenes cynik*, prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 1974, spolupráce Josef Topol; F. M. Dostojevskij: *Bratři Karamazovi*, prem. Divadlo Na Zábradlí 1979).

V normalizačním kontextu bylo výjimečné také působení Miroslava Macháčka, který přes řadu ústrků v Národním divadle vytvořil několik umělecky působivých inscenací, diváky vnímaných jako společenskokritické metafory doby. Macháčkovy inscenace tradičních dramatických textů pojednávaly o světě jako hře „kdo s koho“, v níž cynické síly ženou člověka „na porážku“ (William Shakespeare: *Jindřich V.*, prem. 1971; Oldřich Daněk: *Vévodkyně valdštejnských vojsk*, prem. 1980). Macháček polemizoval s povinným optimismem a falešnou idylou; postava Hamleta (prem. 1982) v jeho pojetí dostala rozměr intelektuála těžce nesoucího bolesti vlastní doby. S respektem k textu však dokázal oživit i Stroupežnického *Naše furianty* (prem. 1979), v nichž našel nesentimentální výpověď o demagogii, která bojuje o přízeň veřejného mínění, ale i prvky posilující pocity české sounáležitosti.

## ■ Autorské divadlo a studiové scény

Jestliže byl pro starší divadelníky ústup z centra „na okraj“ záležitostí vynucenou, pro tvůrce z generace nastupující se stal otázkou volby a přinášel s sebou i proměnu vztahu mezi periferií a centrem. Mnozí mladí režiséři se za daných podmínek dobrovolně vzdávali kariéry ve velkých divadlech a raději volili pobyt na „okraji“, jež dával více svobody a stál stranou největší mocenské kontroly (Miroslav Krobot, Zdeněk Pospíšil, Zdeněk Potužil, Ivan Rajmont, Peter Scherhauser, Eva Tálská aj.). Ve snaze vytvořit „ostrůvky pozitivní deviace“ uprostřed totalitního systému se stahovali do studiových či tzv. autorských divadel, která tvořila jeden z nejsilnějších tvůrčích fenoménů české kultury sedmdesátých a osmdesátých let.

Autorské a studiové scény normalizačního dvacetiletí s větším či menším úspěchem manévrovaly v tzv. šedé zóně mezi oficiální a podzemní kulturou. Vynucenou součástí jejich dramaturgie a tvůrčího života byly aktivity ryze oficiální (například inscenace k politickým výročím a akcím), neboť k jejich taktice patřila zásada přistoupit v rámci osobních limitů na podmínky režimu, současně s ním ale svou tvorbou polemizovat a dle možností jej veřejně kritizovat. Studiové scény tak neustále soupeřily s mocí, schvalovacími orgány, místními úřady, jakož i dosazenými stranickými funkcionáři ve vedení divadel. Pokud se jim tuto hru dařilo hrát, vytvářela některá studiová divadla i podmínky pro průnik tvorby neoficiální kultury na veřejnost (koncerty zakázaných skupin, výstavy výtvarníků neorganizovaných fondem výtvarných umělců, inscenace tvorby zakázaných autorů atd.). Bylo to umožněno i tím, že režim volil vůči takovýmto scénám taktiku „cukru a biče“, tolerance a dílčích zákazů, jejímž cílem bylo učinit z nich organickou součástí socialistické kultury nebo jim alespoň zabránit v přímých opozičních vystoupeních. Vyhovovalo mu též, že tato divadla při poměrně častých výjezdech do zahraničí, a to i na Západ, mohla sehrát úlohu výkladní skříně československé kultury (Studio Ypsilon, Divadlo na provázku).

Plnou důvěru režimu nicméně tato divadla nikdy nezískala, což bylo patrné i z jeho snahy dostat plně pod svou kontrolu nejenom jejich dramaturgii, ale i řízení. Nástrojem k tomu měla být reforma, která s odkazem na nový restriktivní divadelní zákon z roku 1978 odstranila anomálii, za kterou byla považována suverenita těchto divadel. Divadlo na provázku tak bylo od ledna 1978 převedeno do patronace Státního divadla v Brně, jehož součástí se roku 1980 stalo i zprofesionalizované Hadivadlo. V témže roce pak bylo zrušeno pražské Státní divadelní studio, představující střechovou organizaci, která dávala jednotlivým souborům relativní svobodu. Divadla pod něj spadající byla poté podřízena jiným zřizovatelům, zejména velkým kamenným scénám (například pražské divadlo Ateliér-Ypsilon se stalo scénou Divadla Jiřího Wolkra, Semafor scénou Hudebního divadla v Karlíně, Činoherní klub součástí Divadla na Vinohradech apod.).

Malá divadla sedmdesátých a osmdesátých let navazovala na hnutí divadel malých forem předchozího desetiletí. Jejich bezprostředním pokračovatelem bylo především divadlo Semafor, ať již prezentované skupinou Jiřího Suchého, kterou se podařilo udržet i přes značnou nepřízeň úřadů, nebo skupinami Miloslava Šimka a Josefa Dvořáka, které do určité míry sehrály uvnitř divadla roli podporované opozice vůči Jiřímu Suchému.

Velká část malých scén na začátku normalizace pod nátlakem zanikla (Rokoko v roce 1974) nebo se autorsky a esteticky vyhranila poněkud jiným směrem. Odklon od populární hudby a dalších projevů ryze masové kultury (v této době již zcela zkomercionalizované), ale i od představy divadla poezie slova a dalších „malých forem“ naznačilo i postupné nahrazení výrazu divadlo malých forem výrazy divadlo studiové, případně divadlo alternativní či autorské. Tyto výrazy zdůrazňovaly studijní, téměř laboratorní funkci divadla a jeho hledání vlastních specifických možností vyjádření. Směřování k umělecké i myšlenkové alternativě a divadelnímu experimentu bylo spjata rovněž s hledáním nové scénografie a nových divadelních prostor: základním trendem se stalo hledání nového, jiného, bezprostřednějšího kontaktu mezi herci a diváky, jež by více odpovídalo senzitivitě moderního člověka. Odtud také narůstající zájem o divadelní sály menších rozměrů a také o netradiční vnitřní uspořádání jeviště a hlediště. Jakkoli byl tento trend zčásti vynucen tím, že studiová divadla si zpravidla nemohla prostory vybírat a musela hrát tam, kde jim to bylo umožněno, současně měl tento trend trvalejší umělecký a estetický rozměr. Důkazem toho je fakt, že svoje menší a prostorově netradiční studiové scény si postupně začala zřizovat i velká divadla. Sedmdesátá léta totiž poměr mezi „velkými“ a „malými“ divadly zásadně převrátila: zatímco tradiční velké scény začaly být vnímány jako divadla „kamenná“, tedy umělecky konzervativní a periferní, studiová divadla se posunula do středu zájmu publika a kritiků a byla s nimi spojována představa tvůrčího hledání, pohybu a změny.

Poetice svých počátků zůstávaly víceméně věrné ty scény, které již v šedesátých letech šly vlastní cestou, což byl případ zejména **DIVADLA JÁRY CIMRMANA**, spjatého v této době již výhradně s dramatikou Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka. Jimi prezentovaný mýtus českého vynálezce a všeuměla se během normalizace stal pevnou součástí českého národního povědomí. Zdánlivý únik do historie „zpuchřelé“ rakousko-uherské monarchie konce 19. a počátku 20. století byl nejenom formou zábavné a inteligentní mystifikační hry s historickými paralelami, ale s postupnou stabilizací režimu získával i satiricko-kritické vyznění. I přes obrovskou popularitu, k níž přispěla filmová a televizní tvorba autorské dvojice, muselo Divadlo Jára Cimrmana několikrát změnit své působiště, k čemuž se připojily i dílčí cenzurní zásahy včetně přímých zákazů (Lijavec, prem. 1982).

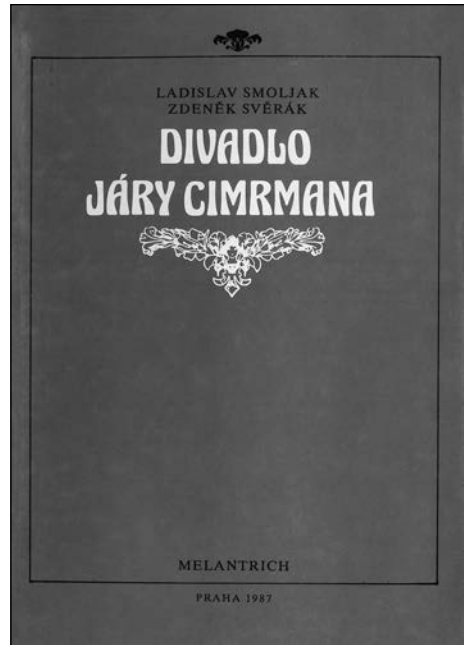
Několikrát své působiště musel měnit také jiný příklad tvořivého pobytu v kulturním ghettu, **NEDIVADLO IVANA VYSKOČILA**: projekt otevřeného drama-

tického myšlení, jež si bez zábran, ale také bez zbytečné přímočaré tematizace pohrával se slovy, jejich nejrůznějšími významy a historickými, národními a společenskými konotacemi.

Organicky svou poetiku rozvíjelo STUDIO YPSILON, které bylo do roku 1978 součástí libereckého Naivního divadla a jako takové stálo stranou hlavní pozornosti dohlížitelů. Divadlo, jehož zakladatelem a uměleckým šéfem byl režisér Jan Schmid, bylo v této době umělecky posíleno hostováními předních režisérských osobností: Evalda Schorma, Jana Grossmana či Jana Kačera. Osobitá poetika „Ypsilonky“ byla založena na širokém žánrovém rozpětí od kolektivní improvizace se zpěvy, kabaretními výstupy a klaunským herectvím

přes satirické divadlo až po eticky apelativní inscenace původních dramát (Jan Schmid: *Třináct vůní*, *Outsider* aj.). Tuto poetiku divadlo rozvíjelo i po přesunu do Prahy v roce 1978, kde se brzy stalo jednou z nejvyhledávanějších a divácky velmi populárních scén. Režimní tlaky dolehly především na jeho repertoár, který byl poznamenán poměrně častými zákazy již nastudovaných inscenací (např. Jan Schmid: *O tom jak ona*, prem. 1969; *Život a smrt Karla Hynka Máchy*, prem. 1978; Alexandr Gelman: *Lavička*, prem. 1984, aj.).

Příkladem proměny od satirické a kabaretní scény k činohernímu divadlu studiového typu může být postupný přerod ústeckého KLADIVADLA, které bylo roku 1972 administrativně zrušeno a soubor byl převeden pod Státní divadlo Zdeňka Nejedlého v Ústí nad Labem. Zde krátce hrál pod názvem GROTESKA, který však byl záhy změněn na neutrální ČINOHERNÍ STUDIO MLADÝCH a posléze zkrácen na ČINOHERNÍ STUDIO. Pod touto hlavičkou se pak konstitoval soubor, který si po celou dobu normalizace udržel vysoký standard. Stal se jedním z nejprogressivnějších souborů své doby s velmi silným autorským (Alex Koenigsmark, Karel Steigerwald) i hereckým zázemím, spolupracoval s režiséry úrovně Jana Grossmana (Fernand Crommelynck: *Vášeň jako led*, prem. 1978), Jaroslava Votršého (William Shakespeare: *Jak se vám líbí*, prem. 1976, aj.), Evalda Schorma (J. A. Komenský: *Diogenes cynik*, prem. 1974), Jana Kačera či Ivana Baladi. Jeho hlavním režisérem byl Ivan Rajmont, který zde s úspěchem nastudoval hry Milana Kundery (*Jakub fatalista*, prem. 1975),



Přebal Jaroslava Weigla, 1987



Plakát Jana Schmida  
k inscenaci  
Divadla Ypsilon,  
1977

Georga Büchnera (*Leonce a Lena*, prem. 1976), Alexe Koenigsmarka (*Edessa*, prem. 1978), Williama Shakespeara (*Troilus a Kresida*, prem. 1979) a Karla Steigerwalda (*Dobové tance*, prem. 1980; *Foxtrot*, prem. 1982).

V nelehké situaci byli na počátku sedmdesátých let tvůrci – v té době stále amatérského – divadla **HUSA NA PROVÁZKU** v Brně, které působilo v rámci organizačního svazku v Domu umění, jehož ředitelem byl básník a překladatel Adolf Kroupa. Divadlo se muselo vzdát slova Husa ve svém mahenovském názvu (veřejnost jej na plakátech upravovala na Husák). Zakladatel divadla, teatrolog Bořivoj Srba, pak dobrovolně ustoupil ze svého divadla, aby usnadnil profesionalizaci souboru. Režisér Peter Scherhauser, který byl propuštěn z Večerního Brna za satiru proti okupaci, pak více než sezonu musel režisrovat pod pseudonymem (Otto Horn Valencia). Od roku 1972 se však **DIVADLO NA PROVÁZKU** stalo profesionálním a v dalších letech se vyvinulo v jednu z umělecky



nejosobitějších československých scén. Jeho základ tvořila trojice kmenových režisérů – Eva Tálská (Lewis Carroll: Alenka v říši divů za zrcadlem, prem. 1974; Jako tako, prem. 1978; Edward Lear: Příběhy dlouhého nosu, prem. 1982; Jaroslav Seifert: Příběhy o Viktorce, prem. 1984; Jan Skácel: Na dávném prosu, prem. 1985, aj.), Zdeněk Pospíšil (inscenace her Milana Uhdeho Profesionální žena, prem. 1974; Balada pro banditu, prem. 1975; Na pohádku máje, prem. 1976; Prodaný a prodaná, prem. 1987) a Peter Scherhauser (Commedia dell'arte, prem. 1974; Bertolt Brecht: Svatba, prem. 1978; Ludvík Kundera: Labyrint světa a lusthauz srdce, prem. 1983, aj.). Posléze se k nim připojili herec a autor Boleslav Polívka (Příběhy z rodných hor, prem. 1971; Am a Ea, prem. 1973; Pépe, prem. 1974; Trosečník, prem. 1977; Šašek a královna, prem. 1985), dramaturg a herec Petr Oslzlý (jeden z představitelů amatérského divadla Quidam) a v osmdesátých letech i režisér Ivo Krobot.

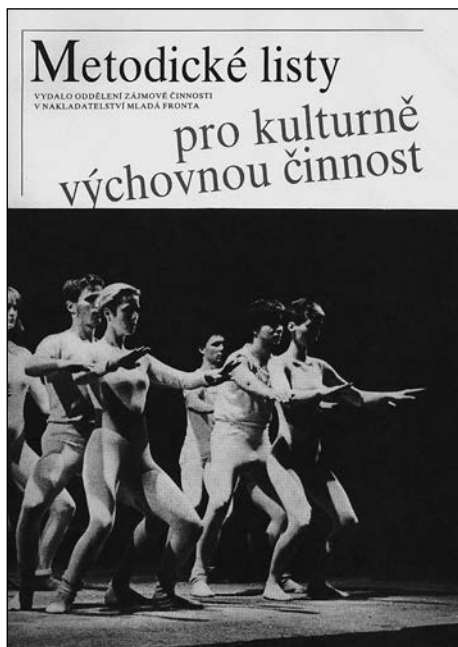
Na uměleckém vývoji Divadla na provázku se významně podílely mezinárodní i domácí divadelní projekty, jichž bylo divadlo nejen účastníkem, ale často i jejich organizátorem (Vesna národů v Lodži a Brně, prem. 1979, 1980; Together v Kodani, prem. 1985; Mir caravane Moskva – Paříž, prem. 1989, aj.), proto bylo divadlo od poloviny sedmdesátých let zváno do zahraničí na nejvýznamnější festivaly otevřeného divadla (Nancy, Vratislav, Stockholm, Amsterdam) i prestižní světové festivaly jako Divadlo národů (Amsterdam, Sofie), avignonský festival, Brecht Tage v Berlíně atd. Pořádání různých „paradivadelních“ projektů a akcí (Divadlo v pohybu I.–III.) se stalo běžnou součástí aktivit Divadla na provázku. Tato dramaturgická linie divadla vyvrcholila roku 1984 společným setkáním českých studiových divadel (Divadla na okraji, Studia Ypsilon, Hanáckého divadla a Divadla na provázku) nad společným projektem nazvaným Cesty, který byl jakýmsi generačním manifestem soudobého českého alternativního divadla. Na projektu scénického časopisu Rozrazil I/88 – O demokracii (prem. 1988) Divadlo na provázku spolupracovalo s Hadivadlem.

**HADIVADLO**, původně nazvané Hanácké divadlo, založili na počátku sedmdesátých let v Prostějově režisér Svatopluk Vála a dramaturg Josef Kovalčuk spolu s žáky dramatického odboru při Lidové škole umění. Amatérský soubor se zaměřoval především na inscenování poezie, vlastních pohádek a her pro děti, přičemž se držel Kovalčukova programu autorského divadla „poetické emoce“. K vrcholům této rané fáze patřil Válův triptych, inspirovaný meziválečnou avantgardou a tematizující vztah umělce a nepřátelské společnosti (Ekkykléma, prem. 1977; Depeše na kolečkách, prem. 1978; Chapliniáda, prem. 1979). Příchod herce a režiséra Arnošta Goldflama v roce 1978 posílil groteskní a satiricko-ironické rysy divadla, často nacházejícího adekvátní dramaturgickou oporu v ruské klasické a sovětské literatuře (Daniil Charms, N. V. Gogol, Bulat Okudžava, Michail Saltykov-Ščedrin, Alexandr Vvěděnski). Současně se Goldflam stále častěji prosazoval také jako dramatický autor osobitého,

groteskně a existencialisticky laděného rukopisu. Po profesionalizaci divadla pod hlavičkou brněnského Státního divadla v roce 1980 a přestěhování do Brna o pět let později jeho kritická reflexe postupně sílila (Přemysl Rut: Dnes naposled, prem. 1985; „sabinovská variace“ Záhadné povahy, prem. 1987).

Statut amatérského divadla mělo na počátku normalizace také pražské **DIVADLO NA OKRAJI**, které založili roku 1969 režisér Zdeněk Potužil a hudebník Miki Jelínek. Od počátečního zaměření na poezii (Comte de Lautréamont: Zpěvy Maldororovy, prem. 1970; Alexandr Blok: Dvanáct, prem. 1971; K. H. Mácha: Máj, prem. 1972) se po několika letech Divadlo na okraji posunulo k činohernímu poetickému divadlu autorských adaptací (William Shakespeare: Othello, prem. 1979; A. P. Čechov – Olga Knipperová: Ach, kdybyste věděli, s jakou okouzující ženou jsem se seznámil v Jaltě, prem. 1981), k dramatizacím próz (Vladimír Páral: Knedlíkové radosti, prem. 1976; Bohumil Hrabal: Postřižiny, prem. 1977; Post postřižiny, prem. 1980; Jaroslav Hašek: Švejci, prem. 1979) a posléze až k inscenacím klasického dramatu (William Shakespeare: Romeo a Julie, prem. 1981; N. V. Gogol: Revizor, prem. 1983; J. W. Goethe: Faust, prem. 1984). Soubor po celou dobu existence zápasil s ekonomickými problémy, jeho působení neposkytovalo členům ani základní existenční zajištění, proto na konci sezony 1986–87 ukončil svou činnost.

Ryze generačně vyhraněná byla divadélka Sklep, Mimosa, Recitační skupina Vpřed, Výtvarné divadlo Kolotoč a Baletní jednotka Křeč, která později



Baletní jednotka Křeč, 1986

vystupovala pod společným názvem **PRAŽSKÁ PĚTKA**. V první polovině sedmdesátých let založené a zpočátku neveřejně působící studentské a recesistické divadélko **SKLEP** (Tomáš Hanák, Eva Holubová, Milan Šteindler, David Vávra, Tomáš Vorel aj.) se na konci desetiletí vyprofilovalo jako autorské divadlo s osobitou neodadaistickou poetikou a v polovině osmdesátých let se zprofesionalizovalo. Statut profesionálního souboru získala v období mírného uvolnění (po roce 1985) také **RECITAČNÍ SKUPINA VPŘED** (založená roku 1975 Lumírem Tučkem). Svá veřejná vystoupení v druhé polovině osmdesátých let zpravidelnily rovněž pantomimická skupina **MIMOSA** (založená roku 1983 Davidem Vávrou a Tomášem Vorlem), **BALETNÍ**

JEDNOTKA KŘEČ (založená v roce 1983 bratry Michalem a Šimonem Cabanovými) a VÝTVARNÉ DIVADLO KOLOTOČ (založeno v roce 1980 Čestmírem Suškou). Pražská pětka se stala generačním uskupením (generace narozené na konci padesátých a na začátku šedesátých let), stála u zrodu nové divadelní poetiky, pro niž byla příznačná nezávaznost až nezodpovědnost, vševládnoucí hravost a volná, pravidly či dogmaty nevázaná nespoutanost fantazie, ironie a smysl pro nonsens, do jisté míry i apolitičnost a neochota svou tvorbou eticky apelovat. Již v osmdesátých letech a především pak v následujícím desetiletí se právě s poetikou Pražské pětky začal spojovat termín česká divadelní postmoderna.



Petr Lébl při psaní hry Přeměna, 1988

V prostředí amatérských divadel v první polovině osmdesátých let rovněž začínali režiséři Petr Lébl a J. A. Pitínský. Oba tvůrci se širší veřejnosti poprvé představili roku 1986 na přehlídce Šrámkův Písek. Léblův soubor JELO (původně součást souboru DOPRAPO) i Pitínského OCHOTNICKÝ KROUZEK vycházely důsledně z poetiky studiových scén, avšak novinkou bylo, že režijní postup scénické koláže se jim stal ústředním principem umělecké výpovědi, která rezignovala na racionalitu a příběhovou jednotu tematizací plurality, vyhraněné subjektivity a neuchopitelnosti světa.

## ■ Bytové divadlo

Režimem vnucená izolace od publika přivedla některé zakázané tvůrce k pokusům obejít zákazy a pořádat představení náhradním způsobem.

Prvním pokusem o průnik divadelního disentu na veřejnost byla premiéra Havlovy Žebrácké opery, kterou se skupinou svých známých a přátel nazkoušel a 1. listopadu 1975 veřejně uvedl jevištní technik Divadla Na Zábradlí Andrej Krob v sále hostince U Čelikovských v Horních Počernicích. Představení Krobova DIVADLA NA TAHU bylo řádně ohlášeno i povoleno díky tomu, že Havlovo jméno zůstalo utajeno. Přítomnost autora a dalších režimem pronásledovaných spisovatelů a divadelníků však vyvolala pozornost policie, která

přítomné rozeznala. Další reprízy hry byly zakázány. Následovaly represe a všechny aktivity Divadla na tahu se až do listopadu 1989 realizovaly pouze pro přátele a zvané hosty a v soukromí, převážně na Krobově chalupě v Hrádečku u Trutnova (Václav Havel: Audience, prem. 1976). Inscenace Pokoušení byla v roce 1988 také za spolupráce Originálního Videojournalu zaznamenána na video.

V letech 1976–79 se svou izolací od profesionální herecké práce pokusila prolomit herečka Vlasta Chramostová, která po zrušení Krejčova Divadla za branou (do něhož v roce 1970 z Divadla na Vinohradech přešla na protest proti odvolání ředitele Františka Pavlíčka) a po krátkém angažmá v Chebu (1973) měla úplný zákaz umělecké činnosti. Bytové divadlo Vlasty Chramostové uvedlo celkem čtyři inscenace, většinou v jejím vlastním bytě. Hrál o však i na

jiných místech v Praze a dalších městech (Brno, Olomouc), pokaždé tajně a v soukromí pro zvané publikum. Spolu s Chramostovou, hlavní herečkou protagonistkou, se na přípravě inscenací podíleli Stanislav Milota, Luboš Pistorius, Pavel Kohout, Pavel Landovský a Vlastimil Třešňák. Milotovy filmové záznamy her Pavla Kohouta Play Makbeth (prem. 1978) a monodramatu Františka Pavlíčka Dávno, dávno již tomu. Zpráva o pohřbívání v Čechách (1979) byly v té době odvysílány rakouskou státní televizí.

Několik soukromých uměleckých akcí blízkých divadlu se uskutečnilo také v Brně. Již v první polovině sedmdesátých let bylo pod názvem ŠLĚPĚJ V OKNĚ realizováno několik neveřejných setkání výtvarných umělců a spisovatelů v bytě Jiřího Frišaufa. Večery pro zvané hosty měly charakter vernisáže výtvarných artefaktů, recitace poezie (J. E. Frič, Miroslav Holman, Jiří Kuběna), četby próz (Pavel Švanda) i filozofických esejí (Josef Šafařík: Mefistův monolog, prem. 1974). Veřejná scénická čtení příležitostně organizovali



Leták ke scénickému čtení z děl Josefa Šafaříka, 1989

v soukromých bytech rovněž spisovatelé Milan Uhde (Smrt u telefonu, prem. 1977) a Jiří Kratochvíl (Hry pro odposlouchávací magnetofony, prem. 1978), pravidelněji pak od roku 1988 herec František Derfler v takzvaném **DIVADLE U STOLU** (Josef Šafařík: Průkaz totožnosti, prem. 1989; spolupráce Antonín Přidal, Jan Vlasák, Jiří Bulis, Martin Dohnal).

Na konci osmdesátých let založil student brněnské filozofické fakulty Roman Ráček se skupinou přátel amatérské divadlo **VÁHA** (kryptogram Václava Havla), které ještě před listopadem 1989 nazkoušelo a veřejně uvedlo Havlovu Vernisáž (prem. 26. 10. 1989).

## ■ Divadlo v čase perestrojky

V druhé polovině osmdesátých let mocenský a byrokratický tlak na veřejný život povoloval a čeští divadelníci byli aktivní součástí procesu, který mířil k listopadu 1989.

Reformní dění zahájené v Sovětském svazu pod heslem perestrojky-přestavby československý režim, stojící na odmítnutí roku 1968, silně znejišťovalo, zpochybnilo i hranice mezi tím, co lze povolit a co už ne. V tomto období tak bylo možné veřejně realizovat některé projekty, které by se před několika málo lety mohly uskutečnit pouze tajně. Zatímco v říjnu 1980 návštěva legendárního Living Theatre s inscenací Antigony, pořádaná Jazzovou sekcí v Praze, proběhla v naprostém utajení, v říjnu 1987 americký soubor The Bread and Puppet Theatre mohl vystoupit v Junior klubu Na Chmelnici již zcela bez problémů. Ojedinelou akcí téhož roku zorganizovaly brněnský Dům umění a Divadlo na provázku ve spolupráci s velvyslanectvím USA: putovní výstava Americké divadlo dneška, která se zde na tři týdny zastavila, byla po mnoha letech první větší přehlídkou historie a současnosti americké kultury. Při této příležitosti v Brně hostoval též soubor Actors Theatre z Louisville s několika inscenacemi soudobých amerických dramatiků.

Reformní atmosféra v zemi umožňovala uskutečňovat pod patronací Svazu českých dramatických



Plakát výstavy, 1987

umělců různé veřejné kulturní a vzdělávací „osvětové“ akce, které vyznívaly více či méně opozičně a napomáhaly sblížení oficiální a zakázané kultury. Iniciativu převzal zejména tzv. *Aktiv mladých* při Svazu českých dramatických umělců, který se již dříve pokusil několikrát iniciovat pravidelná „mezioborová“ setkání mladých tvůrců (první se konala již v prosinci 1981 a v lednu 1983 v Hradci Králové). V listopadu 1987 a 1988 Aktiv v Hradci Králové uspořádal dvě Pracovní setkání mladých divadelníků, jejichž náplní byly nejen ukázky inscenačních přístupů různých režisérů (Hana Burešová, Arnošt Goldflam, Petr Lébl, Zdeněk Potužil, Peter Scherhauser, Eva Tálská ad.), ale také deklarace svobody tvorby a podpora demokratických přeměn země. Na druhém z nich po mnoha letech veřejně vystoupili Otomar Krejča a Karel Kraus.

V září 1987 začal vycházet interní cyklostylový *Bulletin Aktivu mladých divadelníků*, přinášející sebereflexi nejmladší a částečně i střední generace českých a slovenských divadelníků. Redakční práce na něm se účastnili například Václav Königsmark, Karel Král, Bohumil Nekolný, Petr Oslzlý či Marie Reslová. Do srpna 1989 vyšlo v nepravidelné periodicitě celkem sedm čísel a příloha věnovaná přehlídce kafkovských inscenací Kafka '89, uskutečněná v květnu 1989 v Juniorklubu Na Chmelnici v Praze.

Platformou umožňující formulovat požadavky na demokratizaci kulturní politiky státu se ostatně v období gorbačovských reforem stal celý Svaz českých dramatických umělců, a to v míře zcela nesrovnatelné například se spisovatelskou organizací. Naplno se to projevilo v červnu 1989 na Národní konferenci divadelní sekce SČDU, kde někteří účastníci (Jan Czech, Michal Pavlata, Jan Vedral, Bohumil Nekolný, Ivan Rajmont, Petr Oslzlý ad.) hovořili velmi kriticky o současném stavu společnosti a vyzývali přítomné kulturní funkcionáře k odstranění všech forem cenzury. Požadovali též návrat zakázaných umělců do veřejného života, a to včetně vytvoření nové demokratické platformy pro spolkovou organizaci všech divadelníků.

To ale bylo již v době, kdy schvalovací orgány zaujímaly benevolentnější stanoviska, byť nejednou jejich rozhodování nabývalo groteskních podob. O jejich nejistotě svědčí fakt, že některé společenskokritické hry a scénická pásma tak byly nejprve povoleny, poté zakázány a poté opět povoleny (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého – Res publica 1, prem. 1988; Divadlo na provázku, Brno – Koncert V., prem. 1988; Rozrazil I/88 – O demokracii, prem. 1988; Činoherní studio, Ústí nad Labem – Václav Beránek: Z Košic do Aše a ještě dál, prem. 1989, aj.).

K velkému uvolnění cenzury došlo v průběhu roku 1989, kdy se do veřejného života začala postupně vracet donedávna tabuizovaná jména. Na repertoáru českých divadel se objevily hry Josefa Topola a na ostravském festivalu *Divadlo dneška* byly veřejně čteny hry Milana Uhdeho a Ivana Klímy. V téže době divadelní čtrnáctideník *Scéna* začal pravidelně publikovat články o dosud

zakázaných divadelních tvůrcích, kriticky a odvážně se však věnoval i obecnější společenské problematice.

Celkem přirozeně se tak divadelníci velmi aktivně podíleli také na pádu režimu a významnou roli v sametové revoluci sehrály divadelní prostory. Dne 18. listopadu 1989 byla v pražském Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v Praze vyhlášena protestní stávka divadelníků a vysokoškolských studentů, jejíž součástí bylo i zrušení představení a jejich nahrazení diskusními fóry. Následujícího dne bylo v prostorách Činoherního klubu založeno Občanské fórum, které pak působilo v Laterně Magice. Divadelníci se podíleli také na vzniku jeho slovenské obdoby nazvané Veřejnost proti násilí. Stávkové aktivity divadelníků ukončilo až odstoupení Gustáva Husáka a volba dramatika Václava Havla do funkce prezidenta, která znamenala definitivní konec normalizačního režimu.