

**TRIUMF SKEPSE
(DVOJÍ ZPŮSOB HISTORISMU V ČESKÉM DRAMATU
A ČINOHERNÍ DRAMATURGII PO 21. SRPNU 1968)**

LIBOR VODIČKA

Šok z okupace a následné politické krize zasáhl takřka bez výjimky všechny občany Československa a logicky musel poznamenat nejen divadelní dramaturgii sezóny 1968/69, ale i ty následující. To nebyla variační proměna, nýbrž ostrý zlom absolutně měnící témata, dramatické vyznění her, žánry i senzitivitu diváků.

Mnohem dříve, než si tuto pravomoc přisvojila a jiným obsahem naplnila cenzura, všeobecné pocity lítosti, hořkosti, vzteku a bezmocnosti, které se dostavily během jediné noci a rána, na čas rozhodly o repertoáru divadel. Obětí byl například Čechov, jehož *Tři sestry* inscenované Otomarem Krejčou v Divadle za branou přestaly být na čas reprízovány, neboť jen málokdo měl v té době chuť vnímat bez negativních emocí cokoliv z ruské kultury, byť by to byl klasik. Jiný příklad: reprízy velmi populární Menzlovy inscenace Machiavelliho *Mandragory* byly rovněž na několik týdnů zastaveny, neboť – jak tlumočil umělecký šéf Činoherního studia – „souboru není zatím do legrace“.¹

Na nenadálou proměnu společensko-politické situace pochopitelně ihned zareagovaly veřejné sdělovací prostředky, především rozhlas a televize (v souvislosti s naším tématem připomeňme bezprostřední zařazení Vávrova „husitského“ cyklu do vysílacího schématu Československé televize krátce po 21. srpnu), noviny i časopisy (reportáže z ulic okupovaných měst, záznamy reakcí a rezolucí občanů apod.). A reagovalo také divadlo, které je více než jiné umělecké druhy bytostně závislé na „tady a teď“. Dramaturgové nasazovali na repertoár tituly s tím, aby sloužily „mobilizaci všech zdravých sil k boji za svobodné bytí“,² což převážně znamenalo oživení českého klasického repertoáru (Josef Kajetán Tyl: *Jan Hus*, *Strakonický dudák*, *Lesní panna*; Alois Jirásek: *Jan Roháč*; Jiří Mahen: *Mrtvé moře*; Karel Čapek: *Bílá nemoc*; Stanislav Lom: *Karel IV.*, Jan Drda: *Hrátky s čertem*; na operním repertoáru pak Bedřich Smetana: *Libuše*, *Braniboři v Čechách*, *Dalibor* atd.) a titulů těch soudobých autorů, kteří – ať již svým dílem, anebo osobním jednáním – deklarovali potřebu občanských svobod (za všechny připomeňme Sartrovu účast na pražské premiéře dramatu *Mouchy* v Komorním divadle 29. 11. 1968 a jeho veřejné prohlášení odsuzující okupaci).

Reaktualizační vlna českého klasického repertoáru se v první polovině sezóny 1968/69 zdála být pochopitelnou součástí citlivé reakce divadelních tvůrců na všeobecnou potřebu národní integrace, korespondující se zjištěným kolektivním vědomím. Divadelní kritika ji

vnímala s porozuměním, byť si mnozí uvědomovali, že z hlediska estetického vývoje moderního umění se – až na výjimky – jedná o reziduální tendenci, kdy se divadlo znovu začíná podřizovat ideologické závislosti.³

V té chvíli se ještě zdálo, že půjde o veskrze přechodnou a krátkodobou etapu. Nikdo si nepřipouštěl, že okupace může trvat dvacet let a „vlastenecky uvědomovací dramaturgie“ se stane páteří činoherní dramaturgie celého období normalizace.

Připomeňme v této souvislosti jeden historický paradox, neboť velmi brzy (asi půl roku po srpnu 1968) se vyjevila skutečnost, že koncepce reaktualizace klasiky se může velmi snadno proměnit ve svůj nezamýšlený opak a plnit afirmativní funkci: diváka konejšit, zklidňovat jeho rozjítřeně emoce a dokonce ho uspokojovat hrdinskou minulostí předků. Zpřítomňované obrazy národní historie na jevišti totiž mnohdy navozovaly iluzi útěchy, sugerovaly marnost veškeré lidské aktivity a zbytečnost oběti. A co hůř: implikovaly, že věčným údělem člověka je být bezmocným objektem manipulovaným vyššími dějinnými silami. Jsem přesvědčen, že právě to charakterizuje základ české „normalizační“ kultury: **triumf skepse**.

Dodejme, že již tenkrát divadelní kritika a s ní i řada tvůrců upozornila na fenomén jakéhosi „zařikávání ran“, tj. na mytologizaci a ritualizaci zastupující aktivní tvůrčí reflexi.⁴ Lednové číslo časopisu *Divadlo* (1969) tento syndrom tematizovalo již titulem *Ještě jednou obrození?*, k němuž se kromě několika kritických reflexí či eseje Jana Patočky vztahovala i diskuse redaktorů s některými režiséry a dramatiky. V té době bylo již patrné, že za většinou tehdejších reaktualizací české klasiky lze pozorovat jistou fetišizaci historického heroismu a únik k národní mytologii (od *Libuše* k *Janu Husovi* a *Janu Roháčovi*, od *Braniborů* v *Čechách* ke *Strakonickému dudákovi*). Tento způsob historismu ve své podstatě potlačuje a zakrývá obraz skutečnosti, vnímatele doslova mystifikuje. Vlastenecké apely takových inscenací byly proto eticky sporné a vlastně demobilizující. Např. Václav Havel v diskusi upozornil na nebezpečné důsledky takového – svou povahou substitučního – programu: „[...] je to náhražka, záplata, útěcha [...]. Sladké lízátko, které se strká brečícímu dítěti, aby se uklidnilo. [...] Konkrétní, obsažný a riskantní čin [...] je nahrazen pouhým emotivním gestem, bezobsažným, pohodlným a k ničemu nezavazujícím; našim programem se stává ‚češství o sobě‘, což je ten nejbezzubější program, jaký si lze vymyslet. [...] Smyslem kultury přece není a nemůže být člověka oblbovat, ale naopak ho drasticky posílat stále hlouběji k plnému nezmystifikovanému vědomí o sobě samém a o svém skutečném postavení ve světě – a tím i o svých skutečných úkolech v něm.“⁵

Novou mytologizací a heroizací činů, obrazů, postav a událostí dávno minulých se stal historismus jedním z konstitutivních rysů rané normalizační kultury. Odsud vyplývá ona vysoká frekvence historických námětů a témat v celém spektru umělecké tvorby, tvůrčí a divácká popularita žánru historického dramatu v divadlech, v rozhlase a televizi po celá sedmdesátá a osmdesátá léta. Za stále více prohlubující se společenské krize, kterou způsobovalo zpochybnění české autonomní státnosti a postupné pošlapání občanských práv již během prvního roku po srpnu 1968, probíhala kolektivní identifikace prostřednictvím náhradních a zástupných forem.

*

Brzy ovšem získal historismus ještě jinou polohu, neboť pro každého umělce, který usiloval prostřednictvím svého díla hodnověrně sdělit pocity či stanovisko k vlastní nebo obecné existenci, zesílila potřeba – vlastně nutnost – vyjadřovat se nepřímo, v náznacích, paralelách

či analogiích kontextů. Historický námět se stal postupně nikoliv zmiňovaným „fetišem“, ale východiskem pro metonymické vyjádření některých tabuizovaných témat. Došlo k tomu, že aktuální společenské téma, „současný“ charakter či „současný“ etický problém bylo na divadle možno zobrazit pouze dramatem s historickým námětem.

Bližšímu pohledu na dobovou produkci historických dramát neunikne, že autory byly preferovány náměty z prohraných historických bitev či tragických politických sporů z mytického českého dávnověku, středověku i z moderní doby: Přemyslovci počínaje, přes Václava IV. a Jana Husa, pobělohorské období a třicetiletou válku, až po rok 1848 a krach českých emancipačních snah v následujícím desetiletí.

Nejhranější titul první okupační sezóny vůbec, historické drama Františka Hrubína *Oldřich a Božena* (prem. 27. 9. 1968 – Divadlo na Vinohradech Praha), které se dočkalo 247 představení a během jediné sezóny se dostalo na repertoár deseti českých divadel, sice ještě nebyl zamýšlen jako podobenství o aktuálních událostech (hra vznikla kolem roku 1967 a měla mít původně premiéru již v červnu 1968). Realita okupace ovšem nenadále vyostřila Hrubínovu tematizaci českých dějin jako mocenských zákulisních bojů, nekončící řady zrad a surových bratrovražd („krvavé spiknutí v Čechách“ zní podtitul dramatu). A hned první replika cizáckého intrikána Guntra – „Přišel jsem do Čech, aby se nenarodilo dítě.“ – dostala v té době zcela jiný obsah, než básník původně zamýšlel.

Zjevně aktuální paralelou k událostem 1968–69 je historická fikce Jana Kopeckého *Hra o království* (první verze 1969; 1987; rozmn. 1994) situovaná do Prahy roku 1310, kdy o vládu v českých zemích zápasí místní i cizácká šlechta, měšťané a církev, přičemž každý nekompromisně a tvrdě hájí své partikulární zájmy. Tragický obraz vrcholí porážkou hlavního hrdiny, který se jako jediný pokoušel hájit zájmy země a prostého lidu.

Domnívám se, že vůbec nejdůležitějším autorem tohoto žánru byl Oldřich Daněk. Po několika moraličkách ze současnosti z 50. a 60. let na sebe před rokem 1968 upozornil až apokryfní satirou *Čtyřicet zloynů a jedno neviňátko* (1966), ale teprve jeho historizující podobenství *Dva na koni, jeden na oslu* (rozmn. 1971; prem. 1971 – Realistické divadlo Z. Nejedlého Praha) se stalo jedním z nejčastěji inscenovaných původních dramát. Autor v něm s hořkou ironií tematizuje problém lidské cti a dobrých úmyslů, jež se ovšem namnoze ocitají ve špatných službách. Trojice toulavých žoldáků se nechává najmout do bitvy na straně práva a cti, jak se alespoň domnívají. Tito typičtí outsideri však neobhlédnou celek, aby včas pochopili, že obě soupeřící strany jsou na tom se ctí a morálkou stejně, ba dokonce se v určité chvíli spojí k dosažení svých bezohledných cílů, takže hrdinům nakonec zbývá jediná možnost: útekem zachránit alespoň vlastní životy. Aktuální problematiku dějinné porážky rozvíjí jiná Daňkova hra *Bitva na Moravském poli* (rozmn. 1979; prem. 1979 – Divadlo J. K. Tyla Plzeň). Na půdorysu hry s postupně odhalovaným tajemstvím o příčinách a okolnostech zabití krále Přemysla Otakara II., po kterém pátrá jeho syn Václav, autor tematizuje otázku národní katastrofy a následné kolektivní potřeby útěšného mýtu, jímž se omlouvá selhání konkrétních aktérů a především i samotného krále. Daňkova asi nejlepší hra *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (rozmn. 1980; prem. 1980 – Národní divadlo Praha) je nadčasovým podobenstvím o tragické absurditě a obludných paradoxech válečné zkušenosti. Chaos třicetileté války autor důsledně nahlíží pohledem zdola, přičemž každý z účastníků válečné vřavy nese vlastní individuální odpovědnost – člověk vždy může alespoň „něco nedělat“, když už není schopen společenský systém aktivně změnit.

O přímou konfrontaci historického tématu s reálným časem inscenace se ve své hře *Hodina mezi psem a vlkem* pokusila Daniela Fischerová (rozm. 1989; prem. 1979 – Realistické divadlo Z. Nejedlého Praha). Na půdorysu soudního procesu s básníkem Françoisem Villonem nařčeným z vraždy je tematizován konflikt výjimečné osobnosti se společností. Brechtovské zkoumání údelu nekonformního jedince je ve finále hry přímo zpřítomněno ztotožněním dramatického času s reálným, když jedna z postav hry zvolá: „Tady a teď. 23. března 1979, Praha. Předvolávám porotu!“.⁶ Jedinou větou je zrušena divadelní iluze místa a času a dostavuje se neiluzivní tvář reality. Pointa života, nikoli fikčního světa, která se bezprostředně dotýká živých událostí. Jen pro úplnost připomeňme, že inscenace byla po čtyřech reprízách zakázána.

Jinou historickou paralelu s žitými událostmi zvolil František Pavlíček v monodramatu *Dávno, dávno již tomu – Zpráva o pohřbívání v Čechách* (smz. 1979; rozm. 1990; prem. 1979 – bytové divadlo V. Chramostové). Autor v něm zachytil poslední roky života Boženy Němcové. Hybným momentem dramatu je opět konflikt výjimečného jedince, který je vystaven traumatům policejní perzekuce a společenské stigmatizace. Skutečným dramatickým časoprostorem tu ovšem není úzce vymezené období Bachova absolutismu padesátých let devatenáctého století, nýbrž sama normalizační realita života disidentské komunity s policejním šikanováním, existenčním ohrožením, trvalou úzkostí i dobovou psychózou. Ztělesněním této paralely je pohřeb Jana Patočky, který je pouze připomenut ve finále jedinou autorskou poznámkou a zapadá do motivické linie dalších pohřbů, o nichž pojednává fabule hry (Hynka Němce, Karla Havlíčka i samotné B. Němcové).

Schopností nalézt v českých dějinách situaci, která by analogicky zobrazila aktuální společenský problém, odhalila charakterové nectnosti určitého společenského typu, myšlenkové stereotypy a motivy, jež vedou člověka ke konformismu či dokonce k přímé kolaboraci s nepřáteli, vynikal ve své době bytostný ironik Karel Steigerwald. Připomeňme jeho tragické frašky *Dobové tance* (rozm. 1981; prem. 1980 – Činoherní studio Ústí nad Labem) a *Fox-trot* (rozm. 1982; prem. 1982 – Činoherní studio Ústí nad Labem), tematizující proradnost českých „středňáckých“ pragmatiků v devatenáctém a dvacátém století, kteří uspíší vlastní katastrofu svým politikařením a prospěchářstvím.

Z dalších autorů bychom měli na tomto místě vzpomenout Josefa Boučka, který proslul zejména díky inscenacím Jana Grossmana. Historické drama o Valdštejnovi *Popel a hvězdy* (rozm. 1978; prem. 1978 – Západočeské divadlo Cheb) je jednak dramatickou studií o silné osobnosti ovlivňující chod dějin, jednak podobenstvím o konfliktu lidské jedinečnosti s průměrností, která ovšem slaví vítězství. Boučkovo drama *Noc pastýřů* (rozm. 1983; prem. 1981 – Západočeské divadlo Cheb) pojednává o tragickém střetu skladatele Jana Jakuba Ryby s církví, úřady i s nejbližšími. Byť výjimečný talent nakonec prorazil skrze nezáměr úřadů a církevních představitelů, lidské nepochopení i závist sousedů skladatele ženou až k sebevraždě.

Velmi častým byl námět z německé okupace, především pak tematika tlaku totalitní moci na integritu jedince: opakovaně byla tematizována problematika hrdinství (či přesněji: nehrdinskosti a kolaborace, otázka svědomí, smyslu oběti apod.). Za všechny zmiňme Daňkovu hru *Válka vypukne o přestávce aneb Dostih na dlouhé trati* (rozm. 1976; prem. 1976 – Realistické divadlo Z. Nejedlého), která je jakýmsi „hádáním se duše s tělem“ v podobě životní rekapitulace umírajícího herce, jehož svědomí navždy tíží fakt kolaborace s nacisty. Střízlivým pohledem bez iluzí na typickou českou rodinu, která se usilovně snaží přežít válku a okupaci

i za cenu všemožných morálních kompromisů a činů, na něž nelze být v žádném případě hrdý, vyniká hra Jana Schmida *Třináct vůní* (rozm. 1979; prem. 1975 – Studio Ypsilon Liberec). Autor nazírající okupační realitu očima dítěte vede rafinovanou paralelu se soudobými poměry. Podobně k tématu přistupovali např. Jan Vedral (*Urmefisto*, rozm. 1988 i prem.), Jana Knitlová (*Soukromá derniéra*, rozm. 1987; prem. 1986) a další.

Typickou je postava „blouda“, malého hrdiny bezmocně smýkaného dějinami, případně slabého vládce, který nemá sílu ani schopnosti čelit drtivému tlaku událostí a jehož jednání nemá v konečném součtu přímý vliv na osud země. Příklady k ilustraci bychom našli již v některých zmíněných titulech (O. Daněk: *Dva na koni, jeden na oslu, Vévodkyně valdštejnských vojsk*), připomenout bychom měli rovněž lyrické drama Antonína Přídala *Sánky se zvonci*, jehož první verze vznikla již na počátku sedmdesátých let a byla připravována dramaturgií Divadla za branou.

Nejdůsledněji s tímto typem ovšem pracoval Jiří Šotola (v této souvislosti vzpomeňme zejména jeho románovou tvorbu). Zajímavé přitom je, že si k tomu „vypůjčoval“ osudy významných či dokonce velmi silných osobností z dějin: Karla IV. a Václava IV., Karla Hynka Máchy (*A jen země bude má*, rozm. 1987; prem. 1986 – Národní divadlo Praha) či Napoleona (*Waterloo*, rozm. 1987; prem. 1986 – Slovácké divadlo Uherské Hradiště).

Jestliže všeobecnou tendenci v syžetové výstavbě dramát v této době charakterizuje únik od společenské tematiky k tématům soukromým (těm vévodila tematika rozkladu rodiny a krize nejužších mezilidských vztahů) a k psychologickému dramatu (tato produkce mnohdy splyvala s proudem televizních inscenací), stejně tak i v proudu dramatiky s historickým námětem dominovaly hry s ryze privátní tematikou: osobní životní peripetie historických postav, intimní a psychologické motivace zákulisních tahanic, milostné romance apod.

Typickým projevem je návrat komediální dramatiky o „světapánech v pyžamu“, v nichž je dramatický spor trivializován do polohy milostného dramatu či komické konverzační hry. Jednou z nejinscenovanějších her celého období byla Šotolova hořká humoreska *Cesta Karla IV. do Francie a zpět* (rozm. 1979 i prem. Realistické divadlo Z. Nejedlého Praha). Téma mocenských střetů, které jsou vedeny výhradně nečistými prostředky, což nezadržitelně deformuje veškeré lidské vztahy, je tu rozvíjeno v pozadí jako nezamýšlený důsledek ryze intimních peripetií vládců. Již před tím se o podobnou hořkou milostnou romanci, která má tragické historické důsledky, Šotola pokusil komedií *Zázrak Na louži* (podepsán Milan Calábek, rozm. i prem. 1974 – Realistické divadlo Z. Nejedlého Praha). Na pozadí triviální milostné zápletky se v ní odehrává nelitostná mocenská soutěž o politický vliv na císařském dvoře. Součástí shawovské ironie je hořká pointa: jediný, kdo odmítl lhát a zpronevěřit se svému svědomí – chudý farář z kostelíka Na louži – je málem upálen jako bezbožník a lhář.

Jak známo, historické drama tradičně ve své většině představovalo heroické drama, nejčastěji pak tragické. V sedmdesátých letech se setkáváme převážně s žánrem tragikomedie, v němž se mísí element tragický (daný nejčastěji kontextem historického námětu) s elementem komickým (ten vytváří situační komika, charakterová, zápletková aj.). V letech osmdesátých se pak stále častěji objevují historická burleska, černá groteska a tragická fraška.

Výše jsme zmínili typy „blouda“ či „světapána v pyžamu“. Ve výstavbě dramatického syžetu se uplatňuje převážně pohled zdola, ústup od heroismu a idealismu. Naopak akcentován je hořce ironický pohled na dějiny, skepse a deziluze. Velké historické okamžiky byly s oblibou nazírány očima nikoliv vítězů „píšících dějiny“, nýbrž svědků konstatujících méně slavné či

přímo hanebné okolnosti dějů, případně rovnou pozorujeme dějiny očima poražených. Historické osobnosti bývají zobrazovány jako obyčejní smrtelníci se všemi lidskými nectnostmi a slabostmi, jedná se tedy o zcela opačný způsob zobrazení, než bývá v kronikách a především ve zmíněném tragickém hrdinském dramatu. Jednou z nejhranějších byla například komedie Jiřího Hubače *Generálka* (rozmn. 1986 i prem. – Divadlo na Vinohradech Praha), která pojednává o závěrečném období Napoleonova života na ostrově Svaté Heleny. Ve své hlubší – alegorické – rovině je tato nenáročná konverzační komedie o původu názvu slavné francouzské vínovice trpkou bilancí revolučních „úspěchů“ a „výdobytků“, které jsou konfrontovány s reálnými zkušenostmi generace obětující všechny své síly na oltář revolučních změn.

Dramatici pracovali s komplikovanými zápletkami, v nichž se – podobně jako v renesanční komedii pláště a dýky – střetávaly protichůdné (nejčastěji milostné a mocenské) zájmy. Výchoiskem a hnacím popudem dramatického děje jsou (dle zákonitostí žánru) intriky, úskočné lsti, zrady, postranní taktická jednání apod., jež vytvářejí jednotlivé epizody dramatu.

Určité „zesvětštění“ obrazu dějin či „odidealizování“, které můžeme v těchto hrách pozorovat, ovšem také souviselo s reakcí autorů na dobovou režimní hagiografii a komunistickou glorifikaci postav z dějin. Dramatici často rozvíjeli složitou parodickou hru kontextů s určitými stereotypy a postupy ve zpracování dějinného tématu.

Za všechny vzpomeňme fenomén Jary Cimrmana. Humorná nadsázka a uvolněnost divadla hravé mystifikace z šedesátých let, kdy se rodila poetika Divadla Jary Cimrmana v pořadech Vinárny U pavouka, postupně přechází v přímou tematizaci „české otázky“ a původně vzdělanecká zábava se v průběhu sedmdesátých let proměnila v satiru dobových společenských poměrů.

Na závěr bych rád zdůraznil, že „současnost“ her s historickým námětem byla všeobecně známa a veřejností běžně přijímána. Autoři nacházeli četné paralely se svou dobou v historii tu a tam s větší či menší odvahou, ale režim proti historickým dramatům vystupoval s mnohem menší razancí než proti dramatice s námětem ze současnosti. I to patřilo k všednodenním „hrám“ normalizačních poměrů: všem bylo jasné „v čem“ žijí, ale běda, když se kdokoli pokusil skutečnost pojmenovat konkrétně a přímo. Rád bych se v této souvislosti podělil o citaci diskusního příspěvku Vladimíra Justa, předneseného roku 1981 na konferenci *České drama v epoše socialismu* 24. Bezručovy Opavy: „V několika referátech [...] (nepoměrně častěji však v našem tisku) [...] zní po léta s naprostou samozřejmostí jeden refrén, z něhož se již [...] stal mýtus, [...] který je všeobecně postulován jako kategorický imperativ: současnost na jevišti [...] je apriori preferována, je po ní téměř unisono voláno, je patřičně honorována [...]. A výsledek? Máme ji? [...] Symptomatické pro celou situaci byly kupř. diametrálně odlišné výsledky dvou tematicky na sebe navazujících televizních seriálů *Náš dům* [...]. V prvé, [...] „historické“ části, tematicky těžící z 1. republiky a z okupace, jsme kupodivu našli mnohem více současnosti [...] než v části papírové a striktně současné.“⁷

Jsem přesvědčen, že ve srovnání s ostatními žánry původní dramatiky daného období bylo ovšem právě historické drama největším přínosem pro české činoherní divadlo, byť to bylo dáno především a výhradně politickými důvody. Je třeba vyzvednout, že také díky oficiálně hraným autorům, jako byl Oldřich Daněk, Daniela Fischerová, Karel Steigerwald, Josef Bouček, Jiří Šotola, Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák se nepodařilo zcela realizovat „Biafru ducha“, před ním po srpnu 1968 varoval Louis Aragon.

POZNÁMKY

- 1 „Změny repertoáru“, *Divadelní noviny* 12, 1968, č. 1, 25. 9., s. 10.
- 2 Tamtéž.
- 3 Jan Cisař: „Netradiční tradice“, *Divadlo*, 1969 – leden, s. 10: „Historická hra se tu skrže dějiny (nebo jejich část) stává nositelem současné ideologie, jež je vůdčím motivem celé jevištní realizace. [...] Ale ani tyto nenormální doby nemohou dát divadlu zapomenout na jeho skutečné poslání – a všechna nebezpečí, která hrozí vždycky, když se mu zpronevěří. A to se stává pokaždé, když narůstá ona ideologicky-mytická funkce klasických textů. Neboť tato funkce podřizuje člověka jistému vyššímu systému, zkoumá jeho hodnoty z hlediska tohoto systému – a pomíjí jeho skutečné lidské kvality, které umění vždycky objevovalo bez závislosti na jiných společenských kategoriích.“
- 4 Milan Obst: „Realistický Hus“, tamtéž, s. 22: „Je to až dojemné, jak se dějiny opakují, jak v souhlase s absurdní logikou moderních dějin vrstvu existenciálních [...] problémů proráží znovu [...] vlastenecky uvědomovací dramaturgie [...], nemohu se ubránit dojmu, že tato „vlastenecká“ dramaturgie, jakkoli v tématu téměř kopíruje situace posledních měsíců, zachycuje poměrně jen malý okruh pocitové oblasti dnešního našeho diváka.“
- 5 Václav Havel: „Diskuse“, *Divadlo*, 1969 – leden, s. 27–28.
- 6 Daniela Fischerová: *Hodina mezi psem a vlkem*. Dilia, Praha 1989, s. 99.
- 7 Vladimír Just: „K pojmům ‚současnost‘ a ‚adaptace‘ v soudobém dramatu (krátké improvizované glosy na okraj několika referátů)“, in *České drama v epoše socialismu 1945–1981*, sb. z konference 24. Bezručovy Opavy, Opava 1981, s. 54.

Summary

Libor Vodička: Triumph of skepticism. Historicism in dramaturgy and in Czech drama after August 21, 1968

This essay addresses the transformation, in terms of both creative and audience perception, of some Themes after the occupation of Czechoslovakia.

The first theatrical reaction in the fall and winter of 1968, a wave of performance from Czech classic repertoire, was exchanged early on for sentimental historicism, which comforted and soothed spectators and calmed their frayed emotions with the distant heroic past (Jan Hus, Jan Žižka etc.). It is possible therefore to talk about the fetishization of historical heroism and about an escape into national mythology.

On the other hand, in the course of so-called normalization (1969–1989) there emerged a whole sub-genre of „historical dramas“ which employed parallels and analogies to address current issues which, for political reasons, were not possible to discuss in any other way (playwrights O. Daněk, D. Fischerová, K. Steigerwald, etc.).

