

Zakázaná dramatika

Pokus o vymezení neoficiální dramatiky v letech 1948–1989

— Lenka Jungmannová¹ —

Česká zakázaná literatura z tohoto období bývá označována řadou adjektiv. Ač používám i hovorový výraz *zakázaná*, nejvhodnější se jeví termín *neoficiální*, neboť je nejméně zatížený vedlejšími významy, posunutý či rozostřený. Nepřesné je označení *alternativní*, které má v současné uměnovědě význam spíše žánrový (např. nekamenné, nekonvenční divadlo), jakož i přívlastek *nezávislý*, jímž se – vlivem americké kinematografie – dnes myslí především nekomerčnost, respektive nezávislost vůbec. Nevhodnost pojmu *nezávislý* prokázala sama historie. Když například Ivan Jirous ve *Žprávě o třetím českém hudebním obrození* (Jirous 1997) vymezil underground jako nezávislý na společnosti, vyvolal u soupeřníků z opozice bouřlivé reakce:² známý je odmítavý postoj Václava Černého (1992), potažmo nechápavé přístupy Petra Fidelese (1983), Rio Preisnera (1983) či Jindřicha Chalupeckého (1984) k neoficiální kultuře jako takové.

1 Příspěvek vychází z projektu o neoficiální dramatice započatého v roce 2000 a ze studie publikované v *Divadelní revue* (Jungmannová 2003).

2 Problém reflektuje například Martin Pilař v knize *Underground* (Pilař 1999).

Přívlastky jako *druhá, jiná, paralelní, nelegální, neveřejná, disidentská, samizdatová, ineditní, undergroundová, podzemní* či *nelicencovaná* zase diskredituje jejich vnějškovost (*paralelní*), parciálnost (*samizdatová, undergroundová, podzemní*), ale i jistá nekorektnost (*druhá, jiná*), případně nesmyslnost (*ineditní*). Třebaže je tedy ze spojení *neoficiální literatura*, respektive *dramatika* zřejmé, co se jím míní, na začátku odborného zájmu o danou tvorbu vyvstane problém identity takto specifické oblasti umění i děl, která do ní spadají. Proto první část tohoto příspěvku pole neoficiální dramatiky vymezuje a část druhá jej bude problematizovat.

V zakázané kultuře zmizely přirozené existenční podmínky pro drama, totiž jeho vazba na divadlo, a tak nezbylo než se za účelem komunikace s vnímatelem upínat k neoficiální publikaci, výjimečně i k uvedením (paralelně pak vznikaly zahraniční rozhlasové a divadelní inscenace,³ na jejichž realizaci se ale autor nemohl podílet). K otiskování dramát ovšem docházelo v samizdatu i v exilu zřídka, tudíž zůstávala v rukopisech a dnes je prakticky nemožné takový soubor zkompletovat.

České neoficiální drama se proměňovalo v závislosti na dějinách i na místě zrodu (doma / v exilu). V Československu v nejtěžší situaci po roce 1948 vznikalo dramát tak málo,⁴ že se zdá, jako by v šedesátých letech počet her existujících „mimo společnost“⁵ vzrostl – navzdory uvolňování cenzury, která (zvláště od poloviny roku 1968 do jara 1969) umožnila zveřejnění některých děl do té doby nepublikovatelných. Boom neoficiální tvorby nastal po osmašedesátém,⁶ kdy pro drama – paradoxně nemožnosti uvedení – zahořeli i autoři, kteří tento druh nebo uměleckou literaturu jako takovou předtím nepsali (například spisovatel a scenárista Karol Sidon či novinář Jiří Dienstbier). Na počátku sedmdesátých let někteří zakázaní autoři (např. Karol Sidon či Eva Kantůrková) zkoušeli tvořit rozhlasové hry či dramatizace,

3 V zahraničí uváděly česká dramata hlavně BBC (české vysílání), RFE a VOA. Od sedmdesátých let pak začala některá zahraniční divadla (např. rakouský Burgtheater, resp. jeho scéna Akademietheater) uvádět české neoficiální hry (především V. Havla a P. Kohouta) jako výraz solidarity se zakázanými autory.

4 K autorům patřili např. Zdeněk Kalista, Vilém Werner, Vratislav Effenberger, Karel Hynek, ale též neznámý Václav Chytil (autor zřejmě jediné hry) či Ferdinand Peroutka (ten napsal jednu hru před emigrací a druhou těsně po ní).

5 Mezi autory najdeme např. Vratislava Effenbergera, který zanechal dvoudílný konvolut surrealistických her, Karla Šebka, Jiřího Koláře, Egona Bondyho či Ivana Binara.

6 Hlavní osu tvořili autoři Adolf Hoffmeister, Václav Havel, Pavel Kohout, Pavel Landovský, Ivan Klíma, Karol Sidon, Milan Uhde, František Pavlíček, Josef Topol, Jiří Kratochvíl.

neboť předpokládali, že jim cenzura dovolí publikovat alespoň takto.⁷ V osmdesátých letech vyrostla dosavadní zakázané dramatičtice nová konkurence (např. Jáchym Topol), jejíž hry už režim považovaly za jakousi samozřejmost na pozadí, a věnovaly se spíše běžným životním problémům (Iva Procházková, Lenka Procházková).

V exilovém prostředí měla na tematiku – i na množství – dramata vliv též především historie, nepřímo do děl projektovaná skrze příslušnost autora k emigrační vlně. S ní pak souviselo i nasměrování hry k určitému publiku (všechny generace se pochopitelně pokoušely o reflexi života v emigraci – např. Zdeněk Němeček, Jiří Kárnet, Josef Škvorecký a Jan Novák). Dramatičtice se obvykle ohlíželi za rodnou zemi, ovšem každý vlastně za jinou. Ačkoli byl převrat v roce 1948 varovný v rámci celé Evropy, neměli příslušníci této emigrační vlny takovou mezinárodní podporu a popularitu jako jejich následovníci, a tak ať se hry vracely k prvorepublikovým ideálům, nebo se vyrovnávaly s nástupem režimu (např. František Kovárna v *Půlnoci nad Prahou*, 1952; Milada Součková v *Historickém monologu*, pol. padesátých let či Pavel Tigríd v *Neposkvrněném početí Josefa V.* publikovaném až 1977)⁸, v uvádění mimo krajskou komunitu je to v podstatě diskvalifikovalo. Naopak hrám po roce 1968, už téměř výhradně kritizujícím totalitu (jako např. komedie Jaroslava Gillara a Vladimíra Škutiny *Vagon strachu*, 1981), to vzhledem k celosvětové solidaritě s okupovaným Československem zvedalo šance dostat se na zahraniční jeviště.

Na obou „frontách“ se pochopitelně objevovala rozdílnost i v uměleckých postupech. Zatímco v padesátých letech se uplatňovala tradiční struktura a pojetí dialogu, od šedesátých let se pod vlivem obecného divadelního vývoje začínají i v neoficiální dramatičtice prosazovat absurdní hry. Nejprve kusy beckettovského typu, které zatím nedospěly k lokální svěbytnosti. To bylo dáno i autorskou generací, již zákaz postihl až v pokročilejší fázi kariéry (Dalibor Plichta či Adolf Hoffmeister, Jiří Kolář, který v roce 1963 též přeložil *Čekání na Godota*). Stranou zůstávaly experimenty, jichž se „evoluce druhu“ dotýkala méně (zde máme na mysli především surrealistické hry Karla Hynka a Václava Effenbergera). Absurdní výpovědi zajímaly zakázané dramatičtice i v letech sedmdesátých, kdy si už ale – inspirováni Václavem Havlem – vytvářeli vlastní, „antikomunistickou“ a lokálně svěbytnou odnož (jejími

7 O tomto fenoménu pojednává např. Václav Kōnigsmark (1977) či *Dějiny české literatury 1945–1989* (Dějiny 4 2008).

8 Letopočty v tomto příspěvku uvádějí převážně data vzniku her, jen výjimečně datum vydání (viz k tomu soupis pramenů).

stěžejními představiteli byli Pavel Kohout, Ivan Klíma a Pavel Landovský). A třebaže i potom v osmdesátých letech vznikaly absurdní hry, většinou však ioneskovského ražení (Jiří Kratochvíl, Milan Uhde), můžeme neoficiální drama poslední dekády charakterizovat spíše jako jakýsi návrat k tradiční stavbě, včetně tíhnutí k bulvární dramatice (Ivan Klíma, Iva Procházková). Realističnost a psychologičnost, případně další dozvuky tradičního dramatu příznačné pro padesátá léta, tak v šedesátých a sedmdesátých letech nahradila modelovost, která později ustoupila civilismu či nastupující postmoderně (např. hra Zdeň Tominové *Divadelní kus?*, 1978).

Námětově se dramata nelišila od ostatní zakázané literatury: v padesátých letech se ještě vztahovala ke druhé světové válce (např. Vilém Werner ve hře *Člověk v pekle*, 1949) a navazovala na poetiku „čapkovského dramatu“ (např. Zdeněk Kalista). Už tehdy se ale překvapivě začínají prosazovat „portrétní hry“ o význačných osobnostech, korespondujících svými osudy s totalitou (např. *Galileo* Václava Chytila, 1959). Tento někdy i odlehčený „žánr“ prochází celou zakázanou dramatikou: v domácím prostředí vrcholí hrou Františka Pavlíčka *Dávno, dávno již tomu* o Boženě Němcové (1979), hrou Daniely Fischerové *Hodina mezi psem a vlkem* o Villonovi (1979), Sidonovým *Shapiro* (1974) či hrou Ivana Klímy *Franz a Felice* (1983). V exilu tento „žánr“ sleduje například hra Ivy Procházkové o Erasmu Rotterdamském *Erasmovy velké arkány* (1987) či Kohoutova montáž o Husovi *Ecce Constantia!* (1988).

Explicitní vyjádření nesouhlasu s režimem se v neoficiální dramatice domácího původu objevuje až ve druhé polovině šedesátých let (předešlím lze jmenovat hry Egona Bondyho), přičemž kritika nabírá na intenzitě těsně po srpnu 1968, kdy vznikají i přímé reakce na okupaci (například hra Ivana Binara *Host a ryba* či satira Petra Podhrázkého a Josefa Fraise *Agent 3, 14...*, obě 1969). V sedmdesátých letech pak zakázané drama ovládly tvrdé údery na totalitu v podobě modelových grotesek s autobiografickým pozadím, dokonce lze v užším případě hovořit o tzv. disidentské hře (na níž se orientovali zejména Václav Havel, Pavel Kohout, Pavel Landovský či Jiří Dienstbier). V osmdesátých letech politické střety se společností začínají pomalu opadat a hry se vracejí k soukromé tematice (např. Josef Topol, Milan Uhde či Karol Sidon).

Exilové hry se první dvě desetiletí ohlížely za životem v Československu (Součková, Kovárna) a téměř vždy odrážely osobní zkušenost autora a potřebu demaskovat komunistickou totalitu (např. alegorie moci *Osvoboditel se vrací* Egona Hostovského, 1965–1967, a ještě i Novákův *Strýček Josef*, 1987, pojednávající o Stalinovi). Pouze v malé míře

se autoři pokoušeli asimilovat do nového prostředí a hledat nová témata (Zdeněk Němeček ve hře *Dolores*, 1956; Ferdinand Peroutka v komedii *Kdybych se ještě jednou narodil*, 1949). Zajímavé vývoje vyplývají ze zakázané dramatiky také genologicky – celkově totiž převažovaly žánry jako groteska, fraška, parodie apod., ovšem synkreze tragického s komickým představovala ve druhé polovině 20. století celoevropský trend. Zatímco neoficiální vážná dramatika stagnovala – buď sestávala z experimentů, nebo sklouzávala k lehčímu „žánru“, v komediální oblasti vznikaly specifické subžánry: například disidentská hra (obrazy ze života disidenta) nebo pod ní spadající tzv. vaňkovská hra (aktovka s intertextuální postavou Ferdinanda Vaňka, více či méně alter egem Václava Havla). Rozhodujícím způsobem se ale proměnil jazyk zakázané dramatiky, který od jakési knižní noblesnosti v padesátých letech prošel rozpadem (šedesátá léta) a nakonec se změnil v civilní, někdy až „neznakový“ dialog.

Prvním problémem při zkoumání neoficiálního dramatu byl nedostatek odborné reflexe. Po sebrání bylo tedy třeba hry utřídit a také opravit omyly v názvech (kuriózní případ nastal, když se z údajně neznámé hry Jaroslava Strnada *Synovec*, která se v roce 1994 objevila v soutěži Nadace A. Radoka, vyklubalo autorovo drama *Jedné středy v Krátké ulici a okolí* z roku 1969), popřípadě i v datacích – např. omyl ve *Slovníku českých spisovatelů po roce 1945* (Hemelíková 1995–1998: 28), kde se datuje drama Stanislava Mareše *Letní semestr* do roku 1968, a tím se zdůvodňuje jeho neuvedení v Národním, byť hra vznikla o deset let dříve a její nenasazení bylo podle dramaturga Karla Krause pouze důsledkem pomalého vývoje textu. Nesrovnalosti vyvstaly dokonce i v příslušnosti díla k literárnímu druhu (např. filmová povídka Evy Kantůrkové *Muž v závěsu*, 1977, byla v sekundární literatuře uváděna jako divadelní hra).

Součástí vstupu byla samozřejmě otázka, kudy vést hranici množiny, příznačně nepřírozeností podmínek a živelností tvorby, a tudíž vymežitelné jediné v kombinaci hlediska historického s teoretickým. Zároveň se ukázalo, že taková množina prakticky nemá hranice (je vymezena především jádrem, které tvoří hry zakázaných autorů), a odborná pozornost si tak musí všimnat okrajů, částí a jednotlivostí. V té souvislosti bylo nutno zohledňovat případ od případu, zda sem dílo spadá, či nikoli (např. u her z polooficiální, tzv. šedé zóny – ilustrací proměnlivých a těžko pochopitelných postojů cenzury je *Venušín vrch*, 1975, Ivy Procházkové, který byl po premiéře v Praze zakázán, ale později povolen v divadle oblastním, takže hru za neoficiální nepovažujeme).

Těžištěm pro přiřazení dramatu mezi neoficiální je doba jeho vzniku v souladu s údaji o autorovi. Implicitně trvání totalitního zřízení sem spadají dramata napsaná mezi 25. únorem 1948 a 17. listopadem 1989, která už jako neoficiální vznikala (čili: zveřejněním byl nebo by byl porušen nějaký zákon, i když justice si s obviňováním nedělala velké starosti), a samozřejmě i dramata, kterým byl hned po zveřejnění (např. Kolářův *Mor v Athénách*, 1961), případně ještě před ním (Peroutkův *Štastlivec Sulla* dokončený v lednu 1948 už nestihl premiéru) zakázán jakýkoli tzv. druhý život (např. Havlovy hry ze šedesátých let sem tedy neřadíme). Takových existuje řada (např. Sidonovy *Latríny*, 1972, nebo Procházkové *Poslední život*, 1979), paradoxním příkladem je Havlova *Žebrácká opera*, premiérovaná de iure oficiálně (jako autor nahlášen Bertolt Brecht), leč de facto – po prozrazení pravé totožnosti autora – zakázaná. Z opačného pólu lze akceptovat i dramata dokončená po převratu, jestliže byla započata před ním (to je snad jen případ Novákovy *Aljašky*, 1989).

Mnohem méně přehledné jsou už faktory autorské. Neoficiálním dramatikem je takový tvůrce, který vytvořil dílo pro režim nepřijatelné, byť by i nebyl zakázaný, a nemusel být ani původní profesí literát (mezi autory jsou filozof, novinář i lékař). Toto odbočení bohužel poznamenalo odbornou reflexi v tom smyslu, že někteří autoři dosud nejsou vnímáni jako dramatici (příkladně novinář Jiří Dienstbier, autor pěti her, z nichž čtyři vyšly v samizdatu). Tak se tu vedle dramatiků profesionálních, kontinuálně navazujících na svou oficiální tvorbu (jako např. Josef Topol, Václav Havel či Adolf Hoffmeister), ocitají i ti, kteří se profesionalizovat nemohli – tj. dramatici debutující, popř. autoři debutující coby dramatici (např. Vratislav Brabenec a Jáchym Topol).

Determinace zakázaného autora⁹ jako režimem nepovoleného se u dramatu specificky problematizuje. Existovalo totiž hodně případů, že autor hru někdy uvést mohl, jindy nikoli, případně mohl zveřejňovat v divadle, ale nesměl v rozhlase či v televizi. Takové divadelníky (např. Ladislava Smočka či Jiřího Suchého) za neoficiální většinou nepovažujeme, ale i zde je třeba zohledňovat individuálně. Za neoficiální pak nepovažujeme ani ty hry zakázaných autorů, které byly oficiálně zveřejněny pod cizím jménem (např. Kunderovo drama *Jakub a jeho pán* na motivy Diderotova románu napsané v letech 1970–1971, jež popsal Evald Schorm a v Činoherním studiu v Ústí nad Labem v roce

9 Kromě cenzurních seznamů vydávala seznamy zakázaných autorů i Charta 77: v roce 1977 jich uváděla 130, v roce 1982 již 230.

1975 nastudoval Ivan Rajmont; stejně jako Uhdeho *Baladu pro banditu*, 1975, pod níž se podepsal její režisér Zdeněk Pospíšil).

Do vymezení autorství se pochopitelně promítá i příslušnost k české literatuře, potažmo k české národnosti (příkladem jsou české i cizojazyčné hry Rusa Nikolaje Terleckého, který žil nějaký čas v Čechách). Česká neoficiální dramata nemusejí být psána česky, a přesto o jejich příslušnosti k české literatuře nelze nepochybovat (např. u anglicky psaných her Jiřího Kárneta či Jana Nováka, u německy psaných hry Libuše Moníkové, her Pavla Kohouta či u italsky psaných her Dalibora Plichty). Klíčovou roli totiž nehraje národnost a občanství autora nebo jazyk hry, ale kořeny a okolnosti vzniku díla, případně přihlášení autora k české literatuře či sám námět díla (což platí především pro Jana Nováka, který od začátku kariéry tvořil v USA). Konečně, v důsledku toho sem patří i všechny hry vytvořené jako exilové.

Z hlediska zdrojového obsahuje neoficiální dramatika díla v rukopise i strojopise, popř. v exempláři, který za ně může být dosazen (mezi strojopisem a samizdatem lze někdy těžko rozlišit), dále hry přetištěné v samizdatu a v exilových periodikách či vydáních. A nespadají sem jen divadelní hry, ale i hry určené k interpretaci jinými médii – především rozhlasem (např. hry Věry Linhartové), výjimečně i televizí (má-li hra původně televizní verzi, jako například u hry Karla Michala *My, občané mělstí*, 1973). A množina neobsahuje jen drama jádrem (pro činohru), ale i dramatická díla pro inscenace hudební (např. scénáře-muzikály textaře Jana Schneidera) či libreta pohybového divadla (např. pantomimy Vratislava Effenbergera). Součástí jsou i hry loutkové (například Milana Knížáka či Josefa Heyduka alias Karla Jangla). Omezení nemají ani díla stojící na hranicích dramatu a jiného literárního druhu, pokud jsou dostatečně dramatická (např. eseje-dramata filozofa Josefa Šafaříka nebo hra *Nebezpečné domy* Vratislava Effenbergera a Petra Krále, 1960, která obsahuje i úryvky z manifestů). Příznačně podmínkám tvorby nalezneme v neoficiální dramatice také značné množství tzv. knižních her, jejichž literárnost vyplývá z vědomí nemožnosti vztahovat text k potenciální inscenaci. Zde opět rozhoduje dobové pozadí: zatímco v padesátých letech byly hry psány opravdu jen pro soukromé účely, v sedmdesátých a osmdesátých letech už autoři mohli mohlí pomýšlet na uvedení v zahraničí či na neoficiální domácí realizaci.

Ačkoli se tedy *neoficiální dramatika* jeví jako zřetelná oblast moderní české literatury, ukázali jsme, že vymezit ji mohou teprve důkladná zkoumání.

Prameny

BINAR, Ivan

1969 *Host a ryba* (rukopis, archiv autora)

EFFENBERGER, Vratislav – KRÁL, Petr

1960 „Nebezpečné domy“, in Vratislav Effenberger: *Divadelní hry 1* (rukopis, pozůstalost autora)

FISCHEROVÁ, Daniela

1989 *Hodina mezi psem a vlkem* (Praha: Dilia)

GILLAR, Jaroslav – ŠKUTINA, Vladimír

1981 „Vagon strachu“, in Jaroslav Gillar: *...a na hrušce sedí diktátor* (Zürich: Magazin), s. 63–151

HAVEL, Václav

1999 „Žebrácká opera“, in idem: *Hry. Václav Havel – Spisy 2*, ed. Eva Šormová (Praha: Torst), s. 423–517

HOSTOVSKÝ, Egon

1972 „Osvoboditel se vrací“, in idem: *Osvoboditel se vrací, Epidemie* (Köln am Rhein: Index)

CHYTIL, Václav

1980 *Galileo* (Praha: Edice Petlice)

KLÍMA, Ivan

1984 *Franz a Felice* (Praha: Edice Petlice)

KLIMENT, Alexandr

1976 *Dona Juana* (Praha: Edice Petlice)

KOHOÚT, Pavel

1990 *Ecce Constantia!* (Praha: Dilia)

KOLÁŘ, Jiří

1965 *Mor v Athénách* (Praha: Dilia)

KOVÁRNA, František

1952 *Půlnoc nad Prahou* (New York: Edice Stopa)

KUNDERA, Milan

1992 *Jakub a jeho pán* (Brno: Atlantis)

MICHAL, Karel

1991 *My, občané mělstí* (Praha: Dilia)

NOVÁK, Jan

1991 *Strýček Josef* (Praha: Dilia)

1989 *Aljaška* (rukopis, Knihovna Divadelního ústavu, č. příř. 350/94, sign. P 16699)

NĚMEČEK, Zdeněk

1956 *Dolores* (rukopis, pozůstalost autora)

PAVLÍČEK, František

1990 *Dávno, dávno již tomu* (Praha: Dilia)

PEROUTKA, Ferdinand

1991 „Šťastlivec Sulla“, *Divadelní revue* 2, č. 2, s. 81–110

1992 „Kdybych se ještě jednou narodil“, *Svět a divadlo* 3, č. 7, s. 97–126

PODHRÁZKÝ, Petr – FRAIS, Josef

1969 *Agent 3, 14...* (rukopis, archiv Ivana Binara)

PROCHÁZKOVÁ, Iva

1975 *Venušín vrch* (rukopis, archiv autorky)

1979 *Poslední život* (rukopis, Knihovna Divadelního ústavu)

1988 „Erasmovy velké arkány“, *Čtení na léto* 18, č. 3, s. 194–217

SIDON, Karol

1972 *Latríny* (rukopis, archiv autora)

1990 *Shapira* (Praha: Dilia)

SOUČKOVÁ, Milada

2001 „Historický monolog“, in idem: *Dramata a monology*, ed. Kristián Suda (Praha: Prostor), s. 89–158

STRNAD, Jaroslav

1969 *Jedné středy v Krátké ulici a okolí* (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha: Jaroslav Strnad, osobní fond: Rukopis)

TIGRID, Pavel

1977 „Neposkrvněné početí Josefa V.“, *Svědectví* 14, č. 53, s. 85–130

TOMINOVÁ, Zdena

1978 *Divadelní kus?* (Praha: Edice Petlice)

TŮMA, Mirko

1953 *Bloudění dona Juana* (New York)

UHDE, Milan

2001 „Baladu pro banditu“, in idem: *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou* (Brno: Atlantis)

WERNER, Vilém

2003 „Člověk v pekle“, *Divadelní revue* 14, č. 1, s. 85–118

Literatura

ČERNÝ, Václav

1992 „Nad verši Věry Jirousové a o kulturním stanovisku našeho undergroundu“, in idem: *Tvorba a osobnost* 1, eds. Jan Šulc a Jan Kabíček (Praha: Odeon), s. 900–908 [1979]

DĚJINY 4

2008 *Dějiny české literatury 1945–1989 4. 1969–1989*, ed. Pavel Janoušek (Praha: Academia)

FIDELIUS, Petr

1983 „Kultura oficiální a neoficiální“, *Svědectví* 19, č. 68, s. 681–687

HEMELÍKOVÁ, Blanka

1995–1998 „Stanislav Mareš“, in Pavel Janoušek (ed.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* (Praha: Brána/Knižní klub/ÚČL AV ČR), s. 28

CHALUPECKÝ, Jindřich

1984 „Praha 1984“, *Kritický sborník*, č. 2, s. 42–50

JIROUS, Ivan Martin

1997 „Zpráva o třetím českém hudebním obrození“, in idem: *Magorův zápisník* (Praha: Torst), s. 171–198 [1975]

JUNGMANNOVÁ, Lenka

2000 „Velkou historií bych rád viděl tady“, in Michal Bauer (ed.): *Neznámý člověk Milada Součková* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 81–88

2001 „Neoficiální dramatika v letech 1945–1990. Dramatika silného hrdiny“, in Josef Alan (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 461–474

2003 „Neoficiální, nezávislá, paralelní, alternativní, nelegální, druhá, jiná, nelicencovaná, samizdatová, ineditní, undergroundová, podzemní..., ale naše“, *Divadelní revue* 14, č. 3, s. 3–11

2005 „Bůh do domu aneb Škvorecký dramatik“, in Michal Přibáň (ed.): *Škvorecký 80. Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého* (Praha: Literární akademie), s. 237–243

2006a „Podzemní kultura prizmatem sepětí moci a ideologie“, in Petr Komen-da (ed.): *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Moravica. Studia moravica* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 211–215

2006b „Totalitaryzm i ‚coolness‘ – jak to pogodzić?“, in Krystyna Krauze (ed.): *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie. Antologia najnowszej dramaturgii czeskiej*, přel. Patrycja Krauze (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT/Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe), s. 5–16

2006c „Paradoxy s Vaňkem“, in Lenka Jungmannová, Jan Šulc (eds.): *V hlavní roli Ferdinand Vaněk* (Praha: Academia), s. 383–399

2007a „Šafařík jako dramatik“, in David Drozd (ed.): *Setkání v mezidveří kulisy a smrti* (Brno: JAMU), s. 39–45

2007b „Bondyho cesta do Národního“, in Egon Bondy: *Hry*, eds. Lenka Jungmannová a Radim Kopáč (Praha: Akropolis), s. 279–298

2010a „Velkou historií ‚ordinovala‘ svým hrám Milada Součková“, in Milada Součková: *Historický monolog*, připravila Lenka Koliňová Havlíková (Praha: Národní divadlo [program k inscenaci]), s. 43–51

2010b „Převod řeči do nemluvení a translace ticha do slov aneb Dramatická tvorba Věry Linhartové“, *Česká literatura* 58, č. 2, s. 231–238

KÖNIGSMARK, Václav

1977 „Dramatizace jako projev hledání krize i východisek“, *Dialog*, č. 2, s. 1–13

PILAŘ, Martin

1999 *Underground* (Brno: Host)

PREISNER, Rio

1983 „O tzv. paralelní kultuře – také v Čechách“, *Rozmluvy* 1, č. 1, s. 10–47

Forbidden drama – an attempt to define unofficial 1948–1989 drama

This paper attempts to delimit the field of unofficial Czech drama from 1948 to 1989 in two ways. The first part focuses on the content and the formal characteristics of forbidden dramas in individual decades and also provides an overview of production at home and in exile. The second part is devoted to determining the core plays of each period; it also highlights the problematic nature of defining their borders (in the case of specific authors and works).

Keywords

forbidden drama, exil drama, samizdat, Czech underground, Czech drama 1948–1989, Czech unofficial literature, Czech literature