

Vladimír Just

DIVADLO NORMALIZACE (1969 - 1989)

Po prvním šoku z invaze pěti států 21. srpna 1968 do ČSSR nevypadala situace zdaleka beznadějně. Prvé dny, týdny, ba měsíce okupace zastihly naopak českou společnost a její kulturu ve značném duchovním vzepětí. Nečekaná míra občanské solidarity i kreativity před hlavními tanků vytvořila situaci, jež neměla daleko k totálnímu debaklu největší vojenské operace v Evropě od skončení druhé světové války. A tím i - paradoxně - k morálnímu a zčásti i politickému vítězství napadených nad mnohonásobnou přesilou (poraženectví, defétismus, kolaborace a vlastizrada se zatím týkaly pouze hrstky nejvyšších funkcionářů, nikoli rodící se občanské společnosti jako takové). Realita předčila i ty nejsurreálnější vize renomovaných politologů Západu i Východu. Těžce vyzbrojená půlmilionová armáda pěti států Varšavské smlouvy, politicky připravovaná na ozbrojený odpor kontrarevolučních band a vítání obyvatel-internacionalistů, byla náhle v ulicích Prahy a dalších měst konfrontována s něčím, na co ji politrucci v hodinách strategie zapomněli připravit. Byla nucena ve vsí své těžké, obrněné váznosti čelit zbraním jiné generace: ironii, karikatuře, anekdotě, posměšnému songu a takřka permanentnímu happeningu, který vysílala nepopaditelná média slovem i obrazem do celého světa takřkajíc v přímém přenosu. Obrněná moc vyvolala paradoxně řetězovou reakci uměleckých kreací, situačního umění, pop-artu i body-artu. Spontánní projevy karnevalové pouliční kultury a ústní, písemné, kreslené i hudební lidové slovesnosti (písničkáři, muzikanti, karikaturisté, mimové, glosátoři, kabaretiéři) pak v médiích, na plátnech kin a nejdéle v divadlech doznívaly po celou sezónu 1968/1969 i sezónu následující.

Teprve od třetí posrpnové sezóny 1970/1971 setkáváme se v kamenných divadlech, jež mezitím postihla první série vyhazovů a změn vedení, s prvými, nenápadnými pramenky loajality k okupantům a k tuzemské quislingovské moci (legitimní ruský repertoár se zvolna mění na sovětský, což bylo krátce předtím nemyšlitelné; první hostování sovětských režisérů; první domácí agitačně socialistické tituly, známé z padesátých let, na něž brzo navázaly „angažované“ tituly nově prefabrikované). Tyto zprvu nevinné a mnohdy i rozumně zdůvodnitelné pramenky slily se ovšem hned v sezónách bezprostředně následujících v překvapivě mohutnou povodeň kolaborace. Na její vlně vidíme plout - až na významné světlé výjimky, jež si o to více zasluhují naši pozornost - většinu profesionálních kamenných scén, od činoherních přes hudební až po tzv. divadla pro děti a mládež. (Řada z nich se v hlavním proudu nejen pasivně vezla, nýbrž zápolila o prvenství: kdo dříve uvede k nejbližšímu výročí či na nejbližším festivalu tu či onu „angažovanou“ novinku atd.)

Do těchto celonárodních závodů, jež posléze vyvrcholí masovými shromážděními divadelních a dramatických umělců v ND (a jejich kolegů z „nevážné“, lehké branže v Divadle hudby) v lednu 1977 ve dnech tzv. **Anticharty**, zbývá však v srpnu 1968 a nejbližších sezónách zdánlivě ještě mnoho času. A byl to čas pro čest české divadelní kultury nepoměrně lichotivější. (Místy se zdálo, že dokonce nepostrádá rysy hrdinskosti). Vraťme se tedy zpět do tohoto dosud pro divadlo nadějnějšího času.

PRODLOUŽENÝ VZDOR

Počínaje přijetím (26.8.1968) a následnou obhajobou (27.8.1968) moskevských protokolů nejvyššími stranickými a státními představiteli ČSSR, započal proces postupného zachraňování politického debaklu, který sovětskému vedení přinesla invaze: nepodařilo se v prvních dnech okupace ani později utvořit „dělnicko-rolnickou“ vládu podle maďarského vzoru z roku 1956, neboť se prostě nenašlo dost „odvážlivců“ svolných do takto otevřené kolaborantské formace vstoupit a v rozhodující chvíli chyběla i vůle prezidenta Ludvíka Svobody podobnou vládu legalizovat. Byla tedy zvolena nouzová varianta méně krvavého, pozvolného odstraňování všech demokratizačních prvků i s jejich nositeli a představiteli. (Varianta se nakonec překvapivě ukázala - v již téměř beznadějně situaci - pro Sověty o to schůdnější, že samotní

dosud populární protagonisté reformního polednového procesu s A. Dubčekem a O. Černíkem v čele projevovali čím dále tím větší ochotu napomáhat jejímu uskutečnění). Také fakt, že Sověti už v srpnu 1969 našli v obojaké, machiavellistické osobnosti I. tajemníka ÚV KSS Gustáva Husáka svého muže, jenž byl ideálním mostem mezi polednovou demokratizací a posrpnovou sovětizací, významně přispěl k akceleraci vývoje. Milníky procesu „normalizace“ ve společnosti a zejména v kultuře se stalo zářijové zřízení **Výboru pro tisk a informace**, jenž znamenal znovuzavedení cenzury, říjnová parlamentní ratifikace **Smlouvy o dočasném pobytu sovětských vojsk v ČSSR**, jež pro domov i svět znamenala legalizaci okupace - a konečně **listopadové plénum ÚV KSČ**, kde již zazněla tvrdá kritika polednového vývoje (a kde bylo zřízeno též Štrougalovo **Byro pro řízení stranické práce v českých zemích**, jako analogický orgán ke KSS - po slavnostním vyhlášení federativního uspořádání 28. 10. 1968). Po peripetiích masových pouličních vystoupení, způsobených dvěma mimořádnými událostmi (upálení Jana Palacha v lednu 1969 a dvojnásobné vítězství československých hokejistů nad sovětskými v březnu t.r.) přišla 17.4.1969 definitivní tečka za reformním procesem v podobě nástupu **Gustáva Husáka** do čela KSČ (a později i státu). Tvrdé represe na sebe nenechaly dlouho čekat (viz krvavé zákroky pořádkových sil proti demonstrantům hned při prvním výročí invaze 21. 8. 1969, jež legalizoval svým podpisem tehdy již „jen“ předseda Federálního shromáždění A. Dubček).

Všechny tyto události, zejména od září 1968 defetistické vyklízení reformních pozic, prováděné samotnými masmediálními hvězdami polednové politiky (A. Dubček, L. Svoboda, O. Černík, zprvu i J. Smrkovský aj.), měly hluboký demoralizující účinek na celou společnost. Ta byla v nejbližších měsících a letech (nejintenzivněji od podzimu 1970) ponižujícím způsobem přinucena k přitakání agresi jako k legálnímu aktu „bratrské pomoci“ (viz individuální „pohovory“ a „prověrky“ na všech pracovištích v republice) a tím i k jistému traumatizujícímu pocitu částečné spoluviny a spoluzodpovědnosti za probíhající politický vývoj.

A zde je načase připsat na konto české divadelní kultury pár světlých stránek.

Máme za prokázané, že se právě v ní setkaly normalizační tendence s tužším odporem než jinde: projevily se zde alespoň z celé tzv. oficiální kultury nejpozději. Divadla udržela kontinuitu politicky nekonjunkturálního repertoáru i v době, kdy již - po nástupu dosazeného generálního ředitele Čs. televize Jana Zelenky - chrlila obrazovka jako na běžícím pásu propagandistické relace proti „krizovým létům“ (viz denunčantský Zelenkův pořad **Pět u číše vína** s Jiřím Hájkem, Miroslavem Mocem aj.). A kdy v duchu **Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti** (základní oficiální dokument dvacetiletí, schválený ÚV KSČ 11. prosince 1970) srovnala krok i všechna další média (rozhlas, denní tisk, filmové týdeníky, postupně i převážná část kinematografie).

V době, kdy byly až na výjimky (M. Kubišová; rockový underground; folkové písničkáři) zpacifikovány pěvecké hvězdy i orchestry tradičně ohebné populární hudby a kdy z oficiální literatury mizelo jedno jméno za druhým, česká divadla - a to i ta nejoficiálnější - dosud normalizačnímu tlaku úspěšně vzdorovala. Minimálně dvě a půl sezóny po srpnu (přelomem byla až **polovina sezóny 1970/1971**) hrály české oficiální scény dosud více či méně „opoziční“, tj. humanistický, demokratický, antiautoritářský repertoár, vesměs z dílny autorů, kritických k dnešním i včerejším totalitním režimům: V. Havel, I. Klíma, J. Topol, P. Landovský, K. Sidon, F. Pavlíček, M. Kundera, V. Renč, Voskovec+Werich, N. Erdman, A. Solženicyn, M. Frisch, E. Ionesco, F. Dürrenmatt, T. Stoppard, J.-P. Sartre aj. A hrály-li českou či světovou klasiku, pak se výběr i úprava děl nesly rovněž zpravidla v duchu opozičním, s cílem povzbudit denně zraňované národní i občanské sebevědomí (v řadě divadel: Jirásek: **Jan Roháč**, Gero; Tyl: **Jan Hus**, **Drahomíra** či **Kutnohorští havíři**; K. H. Borovský: **Křest svatého Vladimíra**, Divadlo Husa na provázku Brno, 1968; J. Drda: **Hrátky s čertem** - silně aktualizovaná verze v MDP, 1968 a na mnohých mimopražských scénách; K. Čapek: **Bílá nemoc**, ND, 1968; Sofokles: **Antigona**, DJKT Plzeň - premiéra v den pohřbu J. Palacha 25. 1. 1969).

*Podobnou - ať už latentní či otevřenou - „národně buditelskou“ a „rezistentní“ tendenci při výběru tradiční klasiky i současného repertoáru můžeme sledovat nejen v činohře, ale i v dalších žánrech, především v dramaturgii operní (Kovařovic: **Psohlavci**, SD Brno, 1968; K. Horký: **Jan Hus**, SD Opava, 1968; B. Smetana: **Braniboři v Čechách**, DJKT Plzeň, 1968; též:*

Libuše, JČD České Budějovice, 1969; K. Horký: **Jed z Elsinoru**, SD Brno, 1969; tamtéž: A. Honegger: **Jana z Arcu na hranici**, 1969; L. van Beethoven: **Fidelio**, Ústí nad Labem, 1970 atd. atd.).

Divadla poskytovala útočiště i aktérům posrpnové pouliční kultury, jež nepřízeň úřadů brzy vymetla z ulic a veřejných prostranství, zejména **nonkonformním písničkářům**.

*Tak například v Semaforu, Sluníčku, Ateliéru, Klubu Řeznická, Malostranské Besedě, Baráčnické rychtě aj. vystupovali - někdy v rámci divadelních představení, jindy samostatně - K. Kryl, J. Hutka, V. Merta, M. Paleček + M. Janík, O. Petr, J. K. Neduha, B. Mikolášek a další. (Viz též přizvání prvních dvou jmenovaných na velkou scénu vinohradského divadla do inscenace **Jak mordovali Ardena**, 1969.) Některé z těchto milosrdných „azylů“ měly i dlouhodobější charakter J. Vodňanský + P. Skoumal v Činoherním klubu v letech 1969 - 1974, později i v Ateliéru; **Tyátr písničkářů** opozičního sdružení Šafrán (J. Hutka, P. Lutka, V. Merta, J. Nos, D. Voňková aj.) v Ateliéru, 1971 - 1974, zde též od poloviny 70. let dvojice J. Burian + J. Dědeček etc.¹⁾*

A konečně - do třetice - nelze opomenout v prvních posrpnových sezónách i činnost **Svazu českých divadelních a rozhlasových umělců** (jenž se ustavil v únoru 1969 po rozpadu obdobného československého svazu, v důsledku vyhlášení federace). Až do svého úředního zastavení v únoru 1970 se poctivě snažil udržet zbytek svobodného prostoru pro divadelní a dramatickou tvorbu, bránil se houževnatě cenzuře a ve svých vyhlášeních manifestoval kontinuitu demokratických či reformně socialistických postojů, což bylo v sezóně 1969/70 již velmi vzácné. Přibližně totéž činila - až do února 1970, kdy byla úředně zakázána - i obě jeho odborná periodika (čtrnáctideník **Divadelní noviny** a měsíčník **Divadlo**), jež po odborné i mravní stránce prožívala právě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vrchol své dosavadní existence.

Rovněž **divadelní školství** si v prvních dvou až třech posrpnových sezónách ještě udrželo kontinuitu s šedesátými lety, zejména v úrovni **teoretické a historické reflexe** oboru.

*Zlom tu nastal - obdobně jako v divadelní praxi - až od roku 1971: tehdy byl kupříkladu vymanévrován z katedry Dějin a teorie divadla FFUK její vedoucí a spoluzakladatel poválečné české teatrologie jako samostatné vysokoškolské disciplíny **Jan Kopecký**, jenž byl v letech 1971 - 1989 mimo obor; Kopeckého nahradil počátkem sedmdesátých let ve vedoucí funkci typický představitel normalizační, třídně zideologizované teorie ing. **Miroslav Kouřil**; čistkám se nevyhnula ani pražská DAMU, do jejíhož čela se v letech 1973 - 1980 dostal jako normalizační rektor **Karel Martínek**: ten nese už přímou odpovědnost i za vylučování studentů ze studia kvůli jejich politickým postojům.²⁾ Zdaleka ne tak drastické přerávání kontinuity oboru dělo se mimo Prahu, například na relativně méně zdevastované JAMU či na katedře divadelní a filmové vědy University Jana Evangelisty Purkyně v Brně, vedená **Arturem Závodským** (srov. z téže doby i pozoruhodnou éru lokálního časopisu **PROGRAM SD Brno**, jenž v průběhu sedmdesátých i osmdesátých let alespoň zčásti nahrazoval - zejména v teorii a historii - mnohé funkce zakázané revue **Divadlo**). Poslední zbylou „celostátní“ publikační platformou relativně nezávislého teoretického, historického i kritického myšlení o divadle byla na prahu sedmdesátých let **Prolegomena scénografické encyklopedie** (17 svazků), vydávaná pražským Scénografickým ústavem v letech 1970 - 1973.³⁾*

Fakt, že divadelní kultura jako celek dokázala vzdorovat normalizačnímu tlaku ze všech uměleckých druhů nejdéle (rozhodně déle než oficiální literatura, hudba, výtvarné umění, film a elektronická média) je dán dvěma příčinami.

Za prvé je to samostatným charakterem divadelního umění jako umění vytvářeného tváří v tvář divákovi, jenž je neodmyslitelným spolutvůrcem (při každodenním setkání s publikem je zjevná kolaborace, dokud je publikum naladěno rezistentně, mnohem obtížnější než při jiných formách komunikace; to názorně prověřila již nacistická okupace, kde k masivnější kolaboraci herců a dramatiků docházelo pouze v rozhlase či ve filmu, nikoli však na divadle).

Za druhou příčinu už samotné divadlo může méně. Ta je dána tím, že - na rozdíl od poúnorového období - po srpnu 1968 komunistická byrokracie nehleděla na divadlo jako na rozhodující masmédiu, jako na jeden ze strategicky nejdůležitějších nástrojů propagandy a manipulace mas. Zdálo se, že stranická nomenklatura se po neblahé zkušenosti padesátých let (kdy se jí podařilo vyhnat publikum z divadla, jemuž mylně přisoudila klíčovou agitační roli) dostatečně poučila a vyléčila se z „obrozeneckého“ nazírání na divadlo jako na instrument národního a politického boje. Režimní ideologové konečně nahlédli skutečnost, že divadlo navštěvuje pouze zanedbatelná menšina obyvatel (převážně se rekrutující

z inteligence a studenstva), zatímco televizi a rozhlas sledují bez rozdílu všechny vrstvy obyvatelstva. Spočítali si, že jeden díl TV seriálu může shlédnout víc lidí, než všechna divadla v republice za celý rok. Současně s faktem, že klíčovou strategicko - propagandistickou funkci převzala adekvátnější média, přišla i rozdílná míra péče a kontroly nad diametrálně odlišnými druhy komunikace.

Zatímco televize se v sedmdesátých letech stala absolutně spolehlivým a prokádaným - vpravdě orwellovským - ústavem, v němž ústřední ředitel i náměstci věděli z monitorů, co se kde špitlo ve studiích (dokonce i kdo jak přišel upraven, od délky vlasů až po nošení náušnic a křížků na krku), a vyvozovali z toho okamžité kárné důsledky, péče o divadla nebyla přece jen tak kasárensky důsledná.

Listopadová pointa dvacetiletého vývoje dokonce napovídá, že stranické orgány ve vztahu k divadlu jako by spíše upadly do opačného extrému, než v padesátých letech: divadelní umění (zejména jeho neoficiální přehlídky, festivaly, alternativní formy existence a tím vším zvolna odchované, kriticky naladěné publikum) podcenily. Proto byly v závěru roku 1989 tak zaskočeny beze zbytku úspěšnou divadelní stávkou i solidaritou samotných divadelníků a jejich obecnstva, jež proměnila divadelní síť v nečekaně účinnou platformu občanského odporu.

NÁSTUP?

Role posrpnových divadelních orgánů, pracujících opět na principu „převodových pák“ KSČ (Svaz českých dramatických umělců, rodící se na jaře 1971 z Přípravného výboru za předsednictví Jiřiny Švorcové, federální Svaz československých dramatických umělců, vzniklý 1978 pod vedením Jána Kákoše), byla na rozdíl od poúnorových „rad“ (DDR, DPK) po výtce „ideová“. Svazy a jejich různé „komise“ a „subkomise“ pořádaly ideologické konference, semináře a reprezentativní přehlídky „angažované divadelní tvorby“. Prvou takovou přehlídku organizoval SČDU (jmenovitě komunistický divadelník Zdeněk Míka - od května 1970 ředitel vinohradské scény - a dramatik Vojtěch Trapl), v Divadle Na Vinohradech ve dnech 20. 5. - 29. 5. 1971 na počest 50. výročí KSČ a XIV. sjezdu KSČ. .

Další na sebe nenechaly dlouho čekat: 15. 11. - 20. 11. 1971 se konala první celostátní Přehlídka angažované divadelní tvorby v Ostravě a Karlových Varech pod neumannovským heslem „Ve jménu života i radosti i krásy“, rok poté se konal opět v podzimním termínu v Ostravě II. ročník, zaměřený tentokrát výhradně na inscenace děl ruských a sovětských autorů.

Z těchto akcí SČDU se vyvinula dvojí tradice každoročního ponurého rituálu akcí k tzv. měsíci československo - sovětského přátelství, odehrávajícího se zpravidla v říjnových a v listopadových termínech: **Festival sovětské dramatické tvorby** (první ročník začínal k výročí VŘSR 6. 11. 1974) a festival reprezentativní „angažované“ tvorby **Divadlo dnešku** (první ročník zahájil v Ostravě 28. 10. 1973 a od té doby se konal každý rok střídavě zde a v Košicích).

SČDU (jakož i další stranické či ministerské orgány) tedy stimuloval a ovlivňoval divadelní život nepřímo: nepředepisoval divadlům do detailu repertoár, tak jako to činily byrokratické orgány poúnorové.

Veškerá tato plánovací mánie (tolik a tolik her současných s „výrobní“ tematikou, tolik a tolik her či seriálů „z vesnice“, tolik a tolik mikrokomedí o „mezilidských vztazích“, tolik a tolik her či seriálů „historických“ apod.) byla nyní přesunuta na bedra televize, zčásti i rozhlasu a Filmového studia Barrandov. Tak jako neostalinismus Brežněvovy a Husákovy éry nebyl ve své pokrytecké rafinovanosti zdaleka prostým návratem ke krvavému stalinismu čtyřicátých a padesátých let, „zjemnil“ a „diferencoval“ se i nástroje a praktiky, jimiž totalitní moc ovládla kulturní život a korumpovala jeho představitele. V masmediální sféře, kde byla nepoměrně vyšší míra kontroly, se ovšem pohybovalo i nepoměrně větší množství peněz, dotací, odměn a privilegií, než v tzv. menšinových uměleckých sférách (mezi něž patřilo právě divadlo).

Relativně menší míra „péče“ stranické byrokracie o divadelní kulturu jako celek vykazovala však některé významné výjimky: tou nejkřiklavější bylo **Národní divadlo**. Tak jako bylo v padesátých letech ostře sledováno celé divadelnictví, byla nyní sledována - a ovšem všestranně privilegována - „první

scéna“. Zatímco všude jinde v divadlech se mocenské orgány zpravidla spokojily s nomenklaturně povinnou stranickou příslušností všech šéfů souborů a s následnou kontrolou a odpovědností na místní, lokální úrovni (viz příslušní inspektoři Národních výborů, obvodní, okresní i krajské stranické funkcionáři, pověřeni „řízením kultury“, metodici kulturních domů apod.), do chodu ND si často až feudálním způsobem - ovšem zpravidla nekulturněji než někdejší aristokracie - osobovali zasahovat a intervenovat nejvyšší stranické funkcionáři v zemi (tajemníci ÚV KSČ, členové politbyra a jeho aparátu apod.). Zasahovali nejen do personálního obsazení (šéfové jednotlivých souborů), do repertoáru, do sporů o novou budovu a o adaptaci staré, nemluvě o termínech jejího otevření, ale i přímo do hereckého či pěveckého obsazení jednotlivých inscenací. Úměrné zaostřené pozornosti byly i finanční odměny, dotace a prebendy; částka, kterou v úhrnu spolykalo „souostroví ND“, postupně převýšila celkovou dotaci na zbývající divadla v Čechách.

Proto není divu, že právě na ND (a především na činohru) byl vyvíjen nejsilnější mocensko - politický tlak, směřující ke „konsolidaci“ repertoáru i souboru. Příznačné byly časté výměny šéfů činohry hned v prvních posrpnových sezónách,⁴⁾ svědčící o tom, že ani zde nebyl zprvu tak enormní tlak úspěšný.

Přesto jak herec Bedřich Prokoš, tak jeho kolega Jiří Dohnal, kteří se tu v těchto prvních sezónách střídali, než je v letech 1973 - 1981 oba nahradil stranicky mnohem spolehlivější aktér Václav Švorc, byli dostatečnou zárukou i signálem toho, že snahy o „konsolidaci“ začaly v ND přinejmenším o jednu až o dvě sezóny dříve než u většiny ostatních kamenných scén. Tento předstih výmluvně symbolizoval spěšný, arivistický nástup komunisticky „angažovaného“ operního zpěváka Přemysla Kočího do ředitelské funkce celého ND již od 1.10.1969, kdy zde vystřídal reformně zaměřeného Josefa Urbana, jemuž ovšem oficiálně skončila smlouva až 31.1.1970.

Jak jsme již řekli, pro většinu ostatních českých scén se staly osudově „zlomovými“ až roky 1970 - 1971.

Tehdy - v neodmyslitelném kontextu s „pohovory“ na všech pracovištích a následnými čistkami i v ostatních sférách veřejného života - se takřka přes noc vyměnilo více šéfů souborů, než bývalo jindy zvykem v celém desetiletí. Mnohdy samotní zakladatelé souborů, obecně uznávané autority a v očích veřejnosti přirození umělci vedoucí, museli - nezaštítěni stranickou legitimací ani loajálními politickými prohlášeními na podporu nového režimu - z taktických důvodů ustoupit do pozadí a postoupit svůj post „náhradníkovi“. Většinou po domluvě s ním (Divadlo Za branou, Semafor, Kladivadlo, později i Divadlo Na provázku aj.).

Vezměme však tu smršť sezónních šéfovských výměn postupně:

V Praze to bylo kupříkladu již zmíněné ND, dále Divadlo Na Vinohradech - tady byl po éře Františka Pavlíčka chmurným předznamenáním před prahem sezóny 1970/1971 nástup režiséra a normalizátora Zdeňka Míky, který pak vydržel v ředitelské funkci rovných sedmnáct sezón; Divadlo E.F.Buriana - zde analogický nástup režiséra Josefa Mixy od 1.6.1971. Šéfovské změny postihly i HD v Karlíně a v Nuslích, Divadlo Za branou (Ladislav Boháč „kolegiálně“ namísto legitimního Otomara Krejčí), Semafor (Ferdinand Havlík „kolegiálně“ namísto stejně legitimního Jiřího Suchého). Mimo Prahu: Kladivadlo Ústí nad Labem (Josef Dvořák namísto zakladatele souboru Pavla Fialy); Divadlo Jaroslava Průchy Kladno - Mladá Boleslav (zde dokonce trojnásobná výměna během jediného roku 1970!); Krajské divadlo Kolín; Jihočeské divadlo České Budějovice; Divadlo J. K. Tyla Plzeň (znovu trojnásobná výměna v letech 1970 - 1971); Divadlo V. Nezvala Karlovy Vary (opět šéfovský trojskok); Západočeské divadlo Cheb; Klicperovo divadlo (od 15.9.1971 příznačně přejmenováno na Divadlo Vítězného února) Hradec Králové; Slovácké divadlo Uherské Hradiště; Státní divadlo Ostrava; Slezské divadlo Z. Nejedlého Opava atd.

Na druhé straně existovaly i scény, kde tyto drastické šéfovské výměny neproběhly buď vůbec - a nebo proběhly až se značným zpožděním:

Městská divadla pražská: Ota Ornest odvolán až v únoru 1972 a nahrazen politicky konformním Lubomírem Poživilem; Činoherní klub, Praha: Jaroslav Vostrý odvolán z vedoucí funkce rovněž až k 31.12.1972 a teprve od 1.5.1973 nahrazen Zdeňkem Míkou; také O. Krejča zůstal faktickým vedoucím Divadla Za branou až do jeho administrativního zrušení k 30. červnu 1972. Výjimečně stabilní šéfovské postavení, vyplývající z obecně těžko zpochybnitelné autority i tradice tvůrců Spejbla a Hurvíňka, si od roku 1966 přes všechny změny režimu po tři desetiletí udržel Miloš Kirschner. Možná stranická legitimace, možná osvědčený mimopražský zřizovatel a silící popularita souboru zabránily, aby byl z vedení libereckého Studia Y odvolán

i režisér Jan Schmid; ⁵⁾ také setrvání ředitele Karla Augusty v čele mateřské scény Ypsilonky - Naivního divadla Liberec, jakož i stabilního dramaturgicko-inscenačního týmu i vedení tamního Divadla F. X. Šaldy na prahu sedmdesátých let signalizovalo, že se i zde naskytl tvorbě prostor jinde vzácný; obdobně výhodné startovní předpoklady nadějněho uměleckého vývoje poskytlo v Hradci Králové kontinuální setrvání zakladatelské osobnosti Jana Dvořáka v čele loutkového divadla Drak.

Jinde měla výše zmíněná normalizační smršť na vedoucích postech divadel paradoxně i blahodárné následky v přílivu čerstvých sil, vyštvaných z ostře sledovaných center do relativně méně hlídané „oblasti“. Uvedme tu alespoň tři nejtypičtější a pravděpodobně nejvýznamnější příklady, spojené s osudy přinejmenším tří velkých českých režisérů: **Gottwaldov** (zanedlouho po nástupu ředitele Miloše Slavíka do čela tamního Divadla pracujících v květnu 1970 nastává pozoruhodná desetiletá éra režiséra **Aloise Hajdy**, vystřídaná neméně významným osmiletým působením režiséra **Miloše Hynšta**).

Dále **Uherské Hradiště** (stabilní postavení uměleckého šéfa Slováckého divadla Karla Neubauera - ve funkci od 1.8.1968 - vytvořilo mj. prostor pro soustředěnou inscenační tvorbu Miloše Hynšta v letech 1971 - 1982). A konečně **Cheb** (nástup ředitele Mikuláše Krotkého v druhé půli sezóny 1969/70 kupodivu znamenal počátek slibného desetiletého vývoje, reprezentovaného mj. dramaturgem Miloslavem Klímou, výtvarníkem Michalem Hessem a režiséry Milošem Horanským či Miroslavem Krobotem; především je však toto slavné desetiletí Západočeského divadla právem spojeno s jedinečnou tvorbou režiséra **Jana Grossmana** z let 1973 - 1980).

A není patrně náhodou, že právě u všech výše jmenovaných souborů a jednotlivců (slušelo by se k nim přiřadit i četné pohostinské operní i činoherní režie **Evalda Schorma**) stihlo české divadlo - nejen v letech bezprostředně po srpnu 1968, ale i po celá následující desetiletí - vytvořit cosi jako souvislou éru. Obklopeny ze všech stran počínajícím marasmem a konjunkturalismem staly se tyto scény i tvůrci v sedmdesátých letech mnohdy posledními ostrůvky tvůrčí svobody a mravní kontinuity. A tím i zárodky naděje do budoucna.

*Dokládají to kupříkladu inscenace Karla Kříže v promyšlené, namnoze objevené dramaturgii Vlasty Gallerové v DFXŠ Liberec (počínaje třeba Gribojedovým nadčasově i aktuálně přečteným **Hořem z rozumu** z dubna 1970, přes důsledně ambivalentní, surreálně parodickou koláž I. Omboniové a P. Poliho **Hanebný polibek aneb Zneuctění mrtvé panny**, 1975 či tragikomické von Horváthovy **Povídky z Vídeňského lesa**, 1976 až po von Hofmannsthalovu pozdní hru **Neúplatný aneb Škola manželů**, 1977 aj.).*

Hynštovu zmíněnou éru ve SD Uherské Hradiště a jinde si připomeňme jeho silně ohlasnými inscenacemi, které zhusta vznikaly na základě vlastních, razantních autorských úprav klasických textů. Typické pro ně bylo to, že i soukromou, intimní, ba milostnou sféru režisér i nadále - bez ohledu na normalizaci - tvrdohlavě traktoval jako sféru povýtce politickou, společenskou: „Každé drama privátních mezilidských vztahů je u Hynšta společensky zobecňováno. Dociluje toho především takovým přehodnocováním známých faktů, aby byla zajímavá pro dnešek (...) I dramata historická koncipuje tak, aby poskytla klíč k současným, přítomným událostem.“ (Bořivoj Srba)⁶⁾

Dokladem jsou jak monumentální opusy shakespearovské (Tragédie o králi Richardu III., SDZN Opava 1977; SD Uherské Hradiště, 1979; aj.), tak projekty brechtovské (Matka Kuráž a její děti, SD Uherské Hradiště, 1972; DP Gottwaldov, 1984; Zadržitelný vzestup Artura Uie, SD Uherské Hradiště, 1981), shawovské (Svatá Jana, SD Uherské Hradiště, 1974; Pygmalion, SD Uherské Hradiště, 1980), rollandovské (Vlci, DP Gottwaldov 1984) nebo čapkovské (Loupežník, SD Uherské Hradiště, 1973; Bílá nemoc, SD Opava, 1978; Ze života hmyzu, DP Gottwaldov, 1987). Stejněho politicky buřičského rodu byla ostatně i netradiční Hynštova a Hedbávného adaptace Haškova Švejka (Josef Švejk aneb Veliká doba si žádá veliké lidi, DFXŠ Liberec, 1980). Zvláště výraznou kapitolu v razantním uplatňování režisérových bořivých imaginací i autorsko-upravovatelské vůle tvořil ruský repertoár (srov. „impromptu na rozcestí“, které učinil z Ostrovského tragikomedie Les, SD Uherské Hradiště, 1970; DP Gottwaldov, 1975 či „kapitoly z dějin lidské hlouposti“, jež vznikly nemilosrdným rozstříháním a smontováním satiry I chytrák se spálí, SD Uherské Hradiště, 1976 a DPM Brno, 1983; viz dále Čechovův Višňový sad, pojednaný důsledně jako klauniáda v cirkusu absurdity, SD Uherské Hradiště, 1979 - nebo tamtéž obdobně drasticky „cirkusovou“ Gorkého Vassu Železnovovou, 1972).

Rovněž jevištní tvorba A. Hajdy v gottwaldovském Divadle pracujících se vyznačovala pro sedmdesátá léta atypickou, programově provokující snahou o velká společenská plátna. Režisérovi k tomu napomáhala - snad ještě výrazněji než u M. Hynšta - brechtovská poetika. Šlo mu nejen o přímočarou politickou apelativnost, nýbrž vždy o morální soud, o specificky divadelní, nekompromisní demonstrování a rozkrytí konfliktu bez umělé, předzjednané harmonizace. Tedy bez obligátních rituálů a úliteb vkusu diváků či cenzorů.

*Připomeňme si politickou satiru o mytí mozků, již s veškerou surovou emocionalitou režisér spolu s výtvarníkem Ladislavem Vychodilem rozehrál na podkladě Brechtovy hry **Muž jako muž**, DP Gottwaldov 1972; nebo tamtéž neméně krutá brechtovská groteska **Pan Puntila a jeho služebník Matti**, 1979; či do třetice tamtéž aktuální, eticky zacílené jevištní přečtení Brechta v **Galileu Galileovi**, 1981). Společensky silně rezonující byly i Hajdovy opusy shakespearovské: **Antonius a Kleopatra**, 1974; **Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete**, 1975; aj.).*

Podobně jako jiní režiséři autorského typu si i A. Hajda dokázal kolem sebe vytvořit sehraný tým vynikajících spolupracovníků (kromě lektorky, od 1976 agilní dramaturgyně DP Gottwaldov Lidmily Kravákové to byl kupř. choreograf Luboš Ogoun, překladatelé a upravovatelé Rudolf Vápeník a Ludvík Kundera, zejména však jeden z našich nejvýraznějších jevištních výtvarníků Ladislav Vychodil; ten se stal - po krátké, ale nesmírně cenné spolupráci s A. Radokem v půli šedesátých let - významným přínosem i pro A. Hajdu tím, že narozdíl od Josefa Svobody nesledoval scénografií paralelně akci ve smyslu esteticky autonomní, samostatné složky. Naopak: od počátku podřizoval svou scénografickou vizi uměřeným proporcím, tj. lidskému rozměru herce jako jejího ustavičného organizátora.)⁷⁾

V naší evidenci výjimek z pravidla, které zachraňovaly estetickou i morální úroveň oficiální divadelní kultury normalizace, nelze samozřejmě pominout ani tak klíčové divadelní události, jakými se staly Grossmanovy režie v Chebu, v hradeckém Studiu Beseda i jinde. Jan Grossman patřil po Hilarovi a Honzlovi k teoreticky nejlépe vybaveným režisérům českého divadla: přistupoval k dramatickému dílu jako zkušený eseista, který jevištním jazykem „pouze“ pokračuje ve svých filosofických úvahách o světě, ve svých pronikavých analýzách a diagnózách morálky člověka 20. století. Přitom však jeho režie byly vším jiným, než studeným kalkulem a intelektuálním konstruktem: byly zpravidla zábavné, kontaktní a divadelně provokující, vzrušující: sdělení inscenace šlo u Grossmana vždy výhradně skrze herecké výkony, nikoli přes ně či dokonce proti nim.

*Počínaje svou povýtce politickou i epickou dramatizací **Haškova Švejka**, jenž se stal v těchto neutěšených letech až jakýmsi útěšným leitmotivem jeho tvorby (Švejk, Theater an der Rijn, Arnheim 1972; **Osudy dobrého vojáka Švejka**, Cheb 1974; Švejk, Divadlo na Vinohradech, 1983), přes další haškovské, brechtovské či jiné „dada“ grotesky (**Cesta na parníku Lanna 8 z Prahy do Bratislavy za 365 dní**, Činoherní studio Ústí nad Labem, 1980; **Pan Puntila a jeho služebník Matti**, Hradec Králové, 1981; **Crommelynck: Vášně jako led**, ČS Ústí nad Labem, 1978) až k vrcholným opusům čechovovským (**Racek**, Cheb 1978; **Višňový sad**, tamtéž 1979; **Strýček Váňa**, DSKN Praha, 1983) či molièrovským (**Škola pro ženy**, Cheb 1975; DSKN, 1984; **Don Juan**, Hradec Králové, 1982 a **Divadlo Na Zábřadlích**, 1989) - všude dokázal režisér svůj jevištní esej přeložit do živého, apelativního i metaforického divadelního jazyka.*

Přirozeně se i on neobešel bez stabilního okruhu spolupracovníků (Cheb: dramaturg Miloslav Klíma a výtvarník Michal Hess; Hradec Králové: titíž, plus scénograf Jaroslav Malina aj.). Grossmanovi **jevištní výtvarníci**, kteří provázejí v osmdesátých letech režisérův slavný pražský comeback (zejména M. Hess a Ivo Žídek) patří již ke generaci, která „vědomě odmítá složitou techniku, aby ji nahradila tvárnými, často homogenními materiály (papír, textil)“ a „brání se definitivně určenému tvaru stejně jako jednoznačnému významu scénického prostoru i kostýmu...“ (Věra Ptáčková)⁸⁾

*Ve výkladu počátků dvaceti let nelze nezmínit ani vrcholící pražskou éru ředitele Oty Ornesta: přinejmenším Weissovu inscenaci **Dürrenmattova Play Strindberg** v MDP - Komorní divadlo - 1970 či Miškovu inscenaci tehdy značně aplaudované společenské tragikomedie P. Barnese **Čtrnáctý hrabě Gurney**, tamtéž 1971. Prvé posrpnové desetiletí si konečně nelze představit bez vrcholných opusů **Otomara Krejčí** (s jeho stálými spolupracovníky, dramaturgem Karlem Krausem a scénografem Josefem Svobodou) v DZB. Připomeňme si alespoň jeho razantní, promyšlenou a společensko-kriticky zacílenou úpravu i mnohovrstevnou scénickou realizaci Mussetova **Lorenzaccia**, 1969 či netradiční sofoklovskou koláž **Oidipus-Antigone**, 1971. A po zákazu DZB staly se divadelními událostmi pražské sezóny i Krejčovy inscenace v Divadle S. K. Neumanna (Čechov:*

Platonov, 1974; Vampilov: *Rozloučení*, 1974; Corneille: *Magická komedie*, 1975). Nezapomeňme, že počátkem sedmdesátých let doznívá ještě i slavná éra pražského **Činoherního klubu** let šedesátých (srov. *Vostrého režii jeho, Czivišovy a A. Vostré úpravy Voltairova Candida*, 1971, s výpravou Jana Švankmajera; inscenace reflektovala ve vtipné scénické zkratce dobové pocity totální rezignace, únavy a otravy z politiky; *Voltairův Candide* v Hrzánově naivně klaunské interpretaci se počátkem sedmdesátých let na téže scéně ještě ocital v inspirativním sousedství takových „alternativních“ opusů, jakým bylo třeba *Vodňanského + Skoumalovo (a Suchařpova) dadaistické pásmo Hurá na Bastillu*, 1970 nebo i repríz divácky snad vůbec nejúspěšnější inscenace *ČK, Krejčíkova Penzionu pro svobodné pány*, inovované právě v sedmdesátých letech skvělým akrobatickým klaunstvím Jiřího Menzela. K těmto šťastnějším dobám své poetiky, poetiky lidského, hereckého rozměru světa i tvorby, se shora znovu a znovu rozblýsný a manipulovaný soubor - po řadě vysloveně „propadových“, krizových sezón - s nemalými potížemi vracel až od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let (*Zuckmayerův Hejtman z Kopniku*, 1980; *Gogolovi Hráči*, 1982 - obě ve Smočkové pojetí režie jako velkorysé možnosti, nabídnuté individuální herecké kreativitě).

Zákaz filmového působení přivedl k pravidelné, stále intenzivnější divadelní činnosti (činoherní i operní) také režiséra **Evalda Schorma**. Ten své elementární filmové vidění (ostrá, často kontrastní střihová montáž jako základní výrazový prostředek, drobní celek do samostatných obrazů; cit pro herecký detail a bizarní, groteskní výraz; zvláštní věcná „syrovost“ při traktování reality na pomezí hry a autentického dokumentu) dal zcela do služeb dramatické, estetické i mravní opravdovosti inscenací, jež spojovala v té době již ojedinělá a vzácná schopnost výsledné katarze.

Od *Činoherního klubu* (Landovský: *Hodinový hoteliér*, 1969) přes *Činoherní studio Ústí nad Labem* (Tardieu: *Memoáry admirála Memoriála*, 1973; Komenský: *Diogenes cynik*, 1974; Páral, Schorm: *Profesionální žena*, 1975) až po éru *Divadla Na Zábradlí* (Gozzi: *Král jelenem*, 1976; Hrabal, Nývlt: *Bambini di Praga*, 1978; Shakespeare: *Tragický příběh Hamleta, dánského prince*, 1978; Hrabal, Schorm: *Hlučná samota*, 1984 aj.) či jednotlivá hostování na nejrůznějších „alternativních“ scénách (*Studio Y, Liberec: Schmid: Třináct vůní*, 1975 aj.; *Divadlo na okraji: Bunin: Studený úžeh*, 1975; Shakespeare: *Othello*, 1976 aj.; *Laterna magika: Máša: Noční zkouška*, 1981; aj.) - všude se vyznačovala Schormova práce schopností vytvořit ze sebezohrávanějšího hereckého ansámblu organický celek, poetiku, styl (jediným problémem tu byly „odvezené“, příliš rytmicky rozvolněné reprízy, jež zpravidla skýtaly - zejména TV hvězdám - při neexistenci průběžné kontroly externího režiséra vítanou šanci k exhibování a podblýzení se publiku na úkor souhry a temporytmu představení).

Vzácnou kontinuitu své činnosti i jinde nevídané udržení autonomie divadelní práce a divadelní specifiky, můžeme od počátku sedmdesátých let po celá léta osmdesátá pozorovat na českých **loutkářských** souborech: ty prožívají - v nepřímé úměře ke stagnaci převážné části tradičních divadelních žánrů - dokonce v období normalizace svou historickou konjunkturu, doprovázenou dříve nebývalým ohlasem divácké i odborné veřejnosti. Zájezdy hradeckého *Draku* (či libereckého *Naivního divadla*) do metropole se stávaly od sedmdesátých let pro pražské publikum prvořadou uměleckou i společenskou událostí, srovnatelnou se zájezdy brněnského *Divadla na provázku*, liberecké *Ypsilonky* nebo ústeckého *Činoherního studia*. Bylo tomu tak především proto, že loutkářské soubory typu *Draku* objevovaly pro převážně činohrou odkojené pražské i mimopražské dospělé publikum relativně nové, zasuté zdroje divadelnosti ve výtvarné fantaskní imaginaci, v herecké grotesce, ve zveřejněné divadelní iluzi a v artistní hře (nikoli v napodobení reality) jako ústředního, pořádajícího principu jevištního dění.

Tyto v podstatě avantgardní postupy přežívaly a ožívaly na loutkových scénách jak profesionálních (kromě hradeckého a libereckého souboru viz třeba plzeňské *Divadlo dětí Alfa - Janáček, Těsnohládek, Středa: Zkoušky lišky Bystroušky*, režie: Karel Brožek, 1974; Pocci, Makonj: *Popelka*, režie: Karel Makonj, 1976 nebo brněnské *Loutkové divadlo Radost - Tofano: Štístko Bonaventura aneb Bonaventura zvěrolékařem proti své vůli*, režie: Josef Krofta, 1973 aj.) tak snad ještě výrazněji a svobodněji na loutkových scénách amatérských nebo poloprofesionálních (typickým příkladem je tu zprvu amatérské pražské *Vedené divadlo - Camus, Makonj: Nedorozumění*, 1969; Ghelderode, Makonj: *Hop, Signore!*, 1971 nebo pražské *Paraple - Vančura, Richter: Obloha věčně modrá, vášně věčně krvavé* respektive *Markéta Lazarová*, 1979; Šotola, Richter: *Hanýsek*, 1982 aj.).

Loutkářské postupy navíc projevíly vzácnou schopnost expandovat do sousedních žánrů divadla: loutky (respektive stálá kombinace herce, masky a loutky, s využitím kontrastních nepoměrů lidského a loutkového měřítko) pronikaly stále více na činoherní, hudební i kabaretní scény a stávaly se trvalou součástí poetiky i stylu řady českých i slovenských režisérů (za všechny ostatní jmenujme alespoň Jana

Schmida, Evu Tálskou či Josefa Bednárika). Loutkáři se tak stali z české divadelní kultury snad nejtýpějšími reprezentanty jedné z charakteristických tendencí celého námi sledovaného období: **žánrového synkretismu**.

*Neexistoval v podstatě žánr, na nějž by si nejvýznamnější loutkářské soubory inscenačně netroufli. Od české klasické poezie (Erben, Sokol: **Kytice**, režie: Markéta Schartová, hudba: Zdeněk Fibich a Antonín Dvořák, Naivní divadlo Liberec, 1973 a 1979; Mácha, Krofta: **Máj**, tamtéž 1976 a 1979) přes českou klasickou činohru či prózu (Klicpera: **Hadrián z Římsů**, režie: Josef Krofta, Drak Hradec Králové, 1976; Čech, Makonj: **Epochální výlet pana Broučka do XV. století**, režie: Karel Makonj a Alois Tománek, Alfa Plzeň, 1981; V + W: **Těžká Barbora**, režie: Josef Krofta, Drak Hradec Králové, 1980; Tyl, Krofta: **Strakonický dudák**, tamtéž, 1989), světovou klasiku (Shakespeare, Krofta: **Sen noci svatojanské**, tamtéž 1984), mýtus (Klíma, Krofta: **Píseň bohatýrů Kalevaly**, tamtéž 1986), absurdní drama (Smoček, Vašíček: **Podivné odpoledne doktora Zvonka Burkeho**, Alfa Plzeň, 1984), klasickou pohádku a balet (Vladislav, Krofta aj.: **Popelka**, Drak Hradec Králové, 1975; Čajkovskij aj.: **Šípková Růženka**, režie: Josef Krofta, tamtéž 1976) - až po operu z nejnárodnějších (Smetana, Sabina, Krofta: **Prodaná nevěsta**, tamtéž 1986). Přirozeně, že loutkářům ze všeho nejbližší byla forma klauniády, která syntetizovala postupy „neloutkářského“ autorského kabaretu s bytostnou metaforičností samotné podstaty žánru, v němž neživý předmět (věc, rekvizita, loutka) nutně vyžaduje zapojení fantazie k tomu, aby vůbec mohla začít divadelní komunikace. Viz třeba autorsko-hercecko-pěvecké kreace písničkáře Václava Koubka v pražském Divadle Loutka (ÚLD): Koubek, Vostárek: **Paleček aneb A co strom?**, 1985; Malík, Vašíček, Koubek: **Míček Flíček**, 1988 aj.*

Fenomén expanze loutkářského žánru můžeme s až čítankovou názorností sledovat na práci dvou autorsky disponovaných režisérů (+ jejich stálých týmů), jejichž význam posléze úzký obor jednoho žánru mnohonásobně přesáhl: je to **Jan Schmid** (postupy jeho Studia Y, 1964 - 1978 Liberec, od 1978 Praha, jsou spjaty s poetikou libereckého loutkového Naivního divadla) a **Josef Krofta** (1969 - 1971 Malé divadlo České Budějovice, od 1971 Drak).

*Krofta je však zároveň od 1980 spoluzakladatelem a režisérem Studia Beseda při DVÚ Hradec Králové, které se právě jeho, Grossmanovými, Krobotovými či Martincovými inscenacemi (Voltaire, Klíma, Krofta, Matásek: **...na Candida**, 1980; Jeffers, Grossman, Krofta, Klíma: **Pastýřka putující k dubnu**, 1982; Dunskej, Frid, Mitta, Krobot: **Sviť, sviť, má hvězdo**, 1983; Euripides, Stehlíková, Martinec: **Trojanky**, 1984 aj.) stalo jedním z významných středisek alternativní, politicky i umělecky nonkonformní činohry v Československu.*

Líčení světlejších stránek divadla normalizace se rozhodně neobejde bez připomínky jedinečné role, kterou v tomto období sehrálo české **amatérské divadelnictví**. Předně: klíčové soubory sedmdesátých i osmdesátých let jsou neodmyslitelné od svých amatérských období, v nichž dosahují již špičkových výkonů, profesionalismem pak ne vždy překonaných (kupříkladu brněnská Husa na provázku vznikla v sezóně 1967/68 programově jako „amatérské sdružení profesionálních divadelníků“ a teprve od 1972 měla - už jako Divadlo na provázku - profesionální statut; obdobné začátky, konstituující již v plné šíři budoucí poetiku, prodělalo od poloviny sedmdesátých let prostějovské - od 1980 brněnské a plně profesionální - Ha-divadlo nebo pražské Divadlo na okraji; analogický byl od druhé poloviny sedmdesátých let vznik a rozvoj jednotlivých souborů tzv. Pražské pětky, jež zažívaly ohlas svých nejslavnějších opusů sedmdesátých i osmdesátých let jako soubory amatérské, později poloprofesionální; konečně je tu i pražské Doprapo, Jak se vám jelo, Jelo a další proměny amatérských formací režiséra, scénografa a herce Petra Lébla, jehož nejznámější inscenace - počínaje Vonnegutovou **Groteskou**, 1985 - zpravidla procházely všemi významnými amatérskými i profesionálními divadelními přehlídkami, od Šrámkova Písku či FEMADu až po prestižní oficiální Festival divadelního mládí). A za druhé: řada „studiových“ souborů, jejichž práce měla pro daný žánr často přímo zakladatelský význam a jejichž inscenace se stávaly událostí málokdy vídanou i na oficiálních profesionálních jevištích,⁹⁾ si svůj amatérský statut programově uchovala po celé sledované období jako jistou záštitu. Jako záruku své (umělecké, etické i politické) nezávislosti na převládajících dobových tendencích, jakož i na administrativních tlacích oficiálních mocenských struktur.

V oblasti divadel jevištní poetické stylizace (dříve tzv. divadla poezie), to byly především dva klasické soubory zakladatelského významu - pražský Orfeus Radima Vašíčky a brněnské soubory Divadlo X Zdeňka Turby, koncem sedmdesátých let pak

dočasně i brněnské soubory Tak-tak Zdeňka Petrželky (Pitinského), M-dílka Zbyňka Srby a v osmdesátých Nepojízdná housenka Miroslava Lopatky; v oblasti pohybového, převážně nonverbálního divadla šlo v první polovině sedmdesátých let především o pražské „vysokoškolské“ Křesadlo Václava Martince, na něž po jeho zrušení - od sezóny 1976/77 - navázalo Studio pohybového divadla V. Martince a Niny Vangeli; oba soubory zpracovaly řadu divadelních i mimodivadelních podnětů z laboratorní a převážně neveřejné činnosti alternativního Bílého divadla Františka Hrdličky a Zdeny Bratršovské (1970 - 1972), jehož členy byli mj. i Václav Martinec a František Derfler. Ve sféře netradičního autorského divadla spíše činoherního typu nelze zapomenout na brněnské Divadelní studio Josefa Skřivana (sedmdesátá léta), v osmdesátých letech pak tamní Ochotnický kroužek J. A. Pitinského-Petrželky, vodňanskou Šupinu Františka Zborníka (od poloviny sedmdesátých let po celá léta osmdesátá), pražskou „kolektivně tvořivou“ Lampu; dále Lucernu (dito), Anebdivadlo Milana Schejbala (dito) LH 4 a od 1981 i Vizitu Jaroslava Duška, Jana Borny aj.

Řada těchto souborů reprezentovala po celé sledované období českou divadelní kulturu i na zahraničních přehlídkách, festivalech a dílnách (SRN, Rakousko, Francie, Španělsko, Itálie, Holandsko, Polsko, NDR, Maďarsko aj.). Dělo se to zpravidla s úspěchem, jakým se v tomtéž období (snad s výjimkou Divadla na provázku a některých českých mimů, loutkářů, operních a baletních umělců) profesionální české divadlo vykazat ani zdaleka nemohlo. Český amatérský (stejně jako třeba loutkářský či pantomimický) soubor byl organizátory těchto akcí v cizině brán apriorně jako záruka kvality. V letech normalizace - na rozdíl od let šedesátých - totéž o sobě mohla říci jen málokterá z oficiálních kulturních aktivit (od filmu až po literaturu).

INTERMEZZO O PERIODIZACI

Tyto kapitoly jsou vším jiným než kompletním seznamem divadelních aktivit. Nečiní si v žádném případě ambice na kronikářsky úplné, chronologicky či žánrově zevrubné zaznamenání všech významných (i významně nevýznamných) událostí v české divadelní kultuře normalizačního dvacetiletí. Zabývali jsme se - a ještě budeme zabývat - poněkud zevrubněji počátečním obdobím vývoje proto, že se tu příznačně rodilo mnohé z toho, co trvaleji poznamenalo následující desetiletí a co nadále takto kronikářsky zaznamenávat bylo by nudným, povrchně osvětářským popisem. Jde nám tu o rozhodující tendence, nikoli o singulární jevy.

Sledujeme-li tedy další osudy tendencí a procesů, obrazy vnitřní vývojovou logiku, počatou na prahu normalizace, rozpadá se nám zdánlivě jednolitě bezčasí totální společenské „nehybnosti“ do čtyř period.

1) **Období 1968 - 1971.** Čas dozívání posrpnové tvůrčí euforie, programové kontinuity s šedesátými léty i s avantgardou. Divadla mohla v prvních sezónách (především v dramaturgii, ale i jinde) ještě více či méně nerušeně navazovat na šedesátá léta, jež znamenala jak svou dramaturgickou i žánrovou otevřeností, tak bohatě strukturovanou diferenciací doplňujících se tvůrčích týmů a poetik zatím ní vrchol poválečného divadelnictví. Jsme dosud v období úspěšné instinktivní obrany této kreativní rozrůzněnosti před prvním nástupem unifikujičích normalizačních tlaků, obrany, budící ovšem veskrze falešné, nereálné iluze o budoucím vývoji, jenž bude po krátké srpnové peripetii v podstatě kontinuálně pokračovat. Tyto sebeklamy byly ožiovány skutečností, že zmíněná - často bojovná a patetická - obrana tvůrčí nezávislosti byla zprvu v divadelní kultuře mnohem účinnější a déle trvající, než v jiných, „nekontaktních“ sférách kultury. V některých žánrech a ojedinělých případech (malé autorské scény, studiová divadla, výjimečné režisérské osobnosti, vyštvané z center, loutkáři, mimové, amatéři aj.) skutečně pokračují a žijí zmíněné tendence do jisté míry dál, skrze další časové periody. Pro celek české divadelní kultury však už nejsou kvantitativně převládající, natož pak dominující. Jsou nicméně něčím, na co lze kdykoli v budoucnu navázat.

2) **Období 1972 - 1976.** Čas společenské nehybnosti a marasmu, který zasáhl a až na výjimky „obsadil“ i českou divadelní kulturu. Jak ještě uvidíme, relativně nejméně - vedle vyjmenovaných žánrů - je zasaženo operní divadlo, zejména mimopražské. Zmíněné výjimky ovšem tvoří vzácný, nikoli jednolitý, ale více či méně skrytý „ponorný“ vývojový proud, na nějž v příhodnější chvíli naváže a jímž

se zčásti „obrodí“ i proud hlavní, oficiální. V závěru tohoto období (září 1976) objevuje se pro budoucnost příznačný fenomén „staggionové“ scény: v Praze zahajuje mimo tradiční centrum činnost Žižkovské divadlo, jež umožňuje pravidelně vystupovat „alternativním“ amatérským i profesionálním souborům; vzápětí vznikají po vzoru divácky úspěšného Žižkovského divadla podobné scény v Klicperově divadle v Kobyliších, v Junior klubu Na chmelnici aj. Druhým příznačným faktem je, že v závěru periody končí absence legální kritické reflexe divadelní kultury: v dubnu 1976 začíná vycházet při SČDU časopis *Scéna*. Ačkoli v prvních dvou letech letích (neblahý vliv zástupce šéfredaktora Josefa Jelena) byla tato platforma spíše jen jednou z charakteristických „převodových pák“ stranické politiky v kultuře, v dalších sezónách se ukázalo, že tu byla v legální struktuře do budoucna založena možnost kritické reflexe skutečné, neodvislé od aparátnického řízení kultury. Tato možnost byla ovšem naplněna až v posledních dvou periodách vývoje. Současně se stagnací většiny profesionálních scén v tomto období zaznamenáváme prudký kreativní vzestup (i nárůst morální a politické prestiže) amatérského divadla, zejména té jeho větve, která bývá označována jako netradiční, autorské divadlo studiového typu (viz zároveň s tím i vzestup prestiže každoročních „alternativních“ festivalů a národních přehlídek typu Šrámkův Písek, FEMAD Poděbrady, Wolkrův Prostějov a od druhé poloviny sedmdesátých let i stále méně oficiální Jiráskův Hronov). Dostatečně výmluvnou vizitkou morální úrovně oficiální divadelní kultury byl fakt, že nejstatečnější divadelní čin té chvíle obstarali ryzí amatéři: byla jím - za asistence a dohry policie - světová premiéra **Žebrácké opery** Václava Havla, provedená Divadlem na tahu v Horních Počernicích (1.11.1975, režie: Andrej Krob).

3) **Období 1977 - 1985.** Čas vystupňovaného tlaku, vzbuzeného konečně zdaleka viditelnou a slyšitelnou rezistentní akcí Charty 77. Na prahu tohoto období stojí ostudný manifestační akt loajality s totalitním režimem (**Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru** - neoficiálně „**Anticharta**“) v Národním divadle - i následná podpisová akce, v divadelní, televizní i filmové sféře povážlivě úspěšná, rozhodně úspěšnější než v jiných sférách veřejného života. Výrazem úspěšné ofenzivy totalitních úřadů vůči nepohodlným divadelníkům a vůle po jejich absolutní kontrole bylo i - mj. v souvislosti se zrušením Státního divadelního studia - násilné administrativně-byrokratické slučování „malých“ souborů s velkými a plně již zkonsolidovanými. Šlo o zjevnou, neomalenou snahu komunistických úřadů dostat i tyto „podezřelé“ soubory pod kontrolu (Studio Y tak bylo „přifařeno“ k Divadlu Jiřího Wolkra, Semafor k Hudebnímu divadlu Karlín, Činoherní klub k Vinohradskému divadlu; téhož rodu bylo i administrativní připojení Divadla na provázku a HaDivadla ke Státnímu divadlu Brno). Příznačně utajeně - až konspirativně - proběhla v Praze přesně uprostřed této periody (12.10.1980) návštěva legendárního **Living Theatre** s inscenací **Antigony** a s rozhovory Juliana Becka a Judith Malinovou publikovanými později v poloilegálním *Jazzpetitu* (J. Kořán, P. Oslzlý: *Living Theatre*, 1983). Teprve ve druhé půli tohoto období drtivý mocensko-byrokratický tlak v různých oblastech veřejného života povolil - v divadelní kultuře v závěru období dokonce pod míru, v níž se nalézal v období č. 2). V té době vzniklo i další (rozporuplné) svazové periodikum, které - vedle stále kritičtější a relativně svobodomyslnější Scény i Programu SD Brno představovalo třetí nejvýznamnější platformu pro kritické a teoretické myšlení o divadle: *Dramatické umění*. Celkové uvolnění tlaku v závěru periody se projevovalo mj. i společnými pracovními setkáními tzv. studiových divadel, zaštitěnými některými orgány SČDU (Aktiv mladých divadelníků; Komise mladého diváka; Subkomise moderní pantomimy apod.). Prvá dvě taková „mezioborová“ setkání, organizovaná Komisí mladého diváka, se konala v prosinci 1981 a v lednu 1983 v Hradci Králové. Tato aktivita vyvrcholila společným mnohahodinovým projektem čtyř divadel (brněnské Divadlo na provázku a Ha-divadlo, pražské Studio Y a Divadlo na okraji) **CESTY**, 1984, předvedeným nejprve v Brně a později v Praze. Projekt se kritičností generační výpovědi stal maximem nonkonformity v oficiální kultuře. V oblasti oficiálního „kamenného“ divadla se symbolickým předznamenáním dalšího vývoje stala výměna v šéfovské funkci Činohry ND v Praze: po kulturním aparátníkovi Jaroslavu Fixovi nastoupil od 1.12.1985 pragmatický, leč erudovaný teatrolog Milan Lukeš.

4) **Období 1985 - 1989.** Čas „přestrojky“, kdy pod dojmem zpráv z vnějšího světa, především z reformního Gorbačovova SSSR, se stávala situace v ČSSR stále více neudržitelnou a absurdní. Divadelní kultura (a komunita) tuto situaci - díky svému „spodnímu“ proudu i díky zkušenostem ze závěru před-

chozího období - zreflektovala pohotověji, než většina jiných kulturních aktivit a komunit (viz množství se přehlídky a dílny studiových divadel, vířící na sebe stále větší míru veřejné pozornosti, například I. a II. Pracovní setkání mladých divadelníků v Hradci Králové, 1987 a 1988, pořádané zmíněným Aktivem mladých divadelníků SČDU). Přehlídkové akce svou multikulturalitou, spoluprací s neoficiálními filmaři, výtvarníky, písničkáři, filosofy atp. stále více překračovaly úzký rámec ryze divadelní události; o tutéž multikulturalitu i multimediálnost se o řadu let dříve ostatně pravidelně pokoušely i přehlídky a dílny Divadla na provázku v Brně, nazývané příznačně Divadlo v pohybu; symbolickým vyvrcholením tohoto trendu byla mezinárodní **Karavana Mir** v „horkém“ létě 1989, jež se stala manifestací alternativní kultury v její věčné opozici k jakékoli, tím spíše pak totalitní moci). Toto vše představitele divadelní kultury nakonec přivede na tribuny a náměstí bouřlivého roku 1989 (některé z nich dokonce jako - ať již oprávněné či samozvané - „hegemony revoluce“ dosadí do polistopadových státních funkcí).

Pokusme se nyní experimentálně „protáhnout“ těmito čtyřmi periodami nikoli snad všechny české scény, všechny poetiky či vybrané jednotlivce, ale určité hypotetické, pracovní vytvořené „sdružené“ typy reakcí divadla na posrpnovou realitu. Nejsou to zajisté reakce jediné a lze najít i řadu jiných. Jsou to pouze takové typy reakcí, jež považujeme pro dané období za nejcharakterističtější (netvrdíme, že tyto reakce se v jiných obdobích české divadelní kultury - či ve stejných obdobích v cizině - nevyskytují; nejsou pro ně však nikde natolik určující, jako pro zastavený čas československé normalizace).

Vraťme se tedy ještě jednou - naposledy - na sám práh normalizačního vývoje.

ČTVERO REAKCÍ NA OKUPACI:

LYRICKÁ ALTERNATIVA SVĚTA

Hned prvé posrpnové premiéry naznačily celé spektrum budoucích postojů české divadelní rezistence (i následné koexistence a kolaborace), spektrum v němž se obzvláště především návraty k tradičnímu vzorci chování v důvěrně známé situaci národní a občanské nesvobody.

Patrně nejranější dramaturgickou reakcí na srpen 1968 v kamenných divadlech byla scénická koláž poezie **Torzo naděje** v Divadle ve foyeru SD Brno, nazvaná podle Halasovy sbírky z analogických časů kolem Mnichova 1938 (3.9.1968, režie: Rudolf Krátký, hudba: Josef Suk).

Jakoby toto příležitostné pásmo předjalo jeden ze základních typů reakce divadla na deprimující politickou skutečnost: **příklon k poezii**, k metafoře, k básnické analogii. Lyrická alternativa světa - jakkoli se jí dařilo v naší divadelní i jiné kultuře odedávna - se náhle zdála být schůdnější a přijatelnější než kterákoli jiná. Pro ponižovanou a frustrovanou lidskou psychiku se ukazovala být účinným balzámem. Mnohé z tohoto všeobecného trendu bylo ovšem již připraveno předchozím vývojem: jestliže však „extrovertní“ šedesátá léta charakterizovala jistá **otevřenost** a z ní vyplývající **naděje** (naděje z otevřenosti ve smyslu politickém, filosofickém i uměleckém: otevírání marxismu křesťanství a naopak, teorie ekonomické i politické konvergence, padání přehrad mezi uměleckými žánry, žánrový synkretismus s koláží jako určující technikou těchto let), pak sedmdesátá léta k tomu všemu přidala už prvek kocoviny. Jsou - zdaleka nejen u nás - především vystřízlivěním z předchozí euforie, postavené z větší části na sebeklamech. Zhnusení nad krachem politických i uměleckých iluzí vedlo logicky k hlubšímu, více introvertnímu - a tedy i lyrickému - postoji. Střízlivé návraty ke kořenům, charakteristické pro každé přezimování, znamenaly jak v oficiální, tak v rodící se alternativní kultuře na jedné straně záslužné připomenutí kulturní paměti národa, obnovu ztracených tradic a uchování kontinuity nezávislého myšlení a tvorby alespoň v početně omezených komunitách.

Na druhé straně však každý takovýto sebezáchovný návrat ke kořenům znamená i vyklizení pozic „nahore“, kde na čím dál pochybnějších kolbištích současnosti soutěží - a bohužel i ovlivňují široké publikum - čím dál pochybnější harcovníci. Což samozřejmě prohlubovalo u široké veřejnosti (respektive u té její části, schopné sebereflexe) pocity beznaděje, frustrace či schizofrenie. Naděje se začala rýsovat teprve tehdy, když se lidé „zvenku“ i „zevnitř“ uzavřeného ghetta nezávislé kultury společně pokusili rozviklat jeho hradby (přehlídky alternativního divadla, samizdatová revue O divadle, festivaly folkové

a rockové hudby, alternativní výtvarné akce, filmové či filosofické semináře atd.). A když se posléze - od Charty 77 až po Palachův týden a Několik vět 1989 - samo osazenstvo ghetta pokoušelo (zprvu neúspěšně) pronikat na veřejné hřiště před zraky publika.

Příklon k lyrice (nikoli tedy k „dramatice“, tj. velké „tragice“ či velké „satiře“) měl mnoho podob. Některé z nich vykazovaly rysy značně retardované, až pokleslé. Na české země, zejména pak na oficiálně přistříhované luhy a háje dramatu (divadelního, televizního, rozhlasového či filmově scénaristického), sedla si počátkem sedmdesátých let zvláštní všeobjímající „lyrická“ mlha rozplizlosti, neurčitosti, zbahnělé, blátivé plytkosti, povrchní bezkonfliktnosti a selankovitosti. Drama se vyžívá v „lyrizaci“ drobných detailů, dojíká se nad nimi i samo nad sebou, pitvá zásadně věci marginální v dojemné snaze o předzjednanou harmonii, trivializuje a uhlazuje předem jakýkoli náznak skutečného konfliktu, od rodinných pseudoproblémů a intimních nezvtahů až po konflikty na pracovišti nebo naopak v bezpečně vzdálené minulosti (čím je minulost vzdálenější, tím je dramatik i divadelník sedmdesátých let statečnějším rebellem - viz **totální inflace zbojnické tematiky** v půli sedmdesátých let, kdy česká jeviště - juchající - doslova zaplavili chrabří Jánošici, Ondrášové, Nikolové Šuhajové a nesčetní další, namnoze lokální loupežníci).¹⁰⁾

Český dramatik všedního normalizačního dne však v převážné většině zůstával spíše na zemi: psal dramata kuchyňského sporáku a sektorového obyvaku. Dramata lyrizovaného zažívání, vyměšování, rozmnožování, schůzování a oslavování. Všechna bez rozdílu měla společného jmenovatele: vždy šlo o hru bez hlubinného, niterného vztahu k lidské i společenské skutečnosti. Jinými slovy: o **hru s podstatnou vynechávkou**. Hru se všeobecně respektovaným zákazem mluvení o provazu v domě oběšencově (v domě, v němž bývá jinak veselo).

Potíž byla v tom, že zmíněná lyrická poleva sedmdesátých let poznačila nejen díla chronických a vždy pro režim „angažovaných“ grafomanů, kteří správně vycítili, že zase jednou přichází jejich čas (Vojtěch Trapl, Josef Jelen, Karel Štorkán, Jiří Bednář, Jaromír Staněk, Rudolf Hrbek, Jiří Procházka, Vladimír Kavčík, Božena Fixová, Blanka Jirásková, Miroslav Rafaj aj.). Lyrické zastírání konfliktů - právě proto, že patřilo k dobovému úzu - se tu a tam nevyhnulo ani autorům s lepším až nejlepším renomé (Jiří Šotola, Jana Knitlová, Petr Skarlant, Mirko Stieber, Jan Jílek, Miroslav Stoniš, Josef Bouček, Radoslav Lošťák, Zdeněk Kaloč, Michal Lázňovský, Jiří Žáček, Alex Koenigsmark, Miroslav Horníček, Jiří Hubač, Oldřich Daněk, Helena Albertová aj.).

Jestliže i ty nejkvalitnější Hrubínovy dramatické opusy z konce padesátých let, psané navíc krásnou češtinou, znamenaly svou směsí lyrizace a ideologizace „třídně nepřátelských“ typů (jejichž předobrazy namnoze dosud seděly v lágrech) už tehdy „čechovování“ mravně poněkud pochybené, pak opatrně lyrizující a zdobňující české „čechovování“ let sedmdesátých kleslo (až na pár výjimek: Daněk: **Válka vypukne po přestávce**, 1976; **Bitva na Moravském poli**, 1979; Horníček: **Můj strýček kauboj aneb Rodeo**, 1977; Albertová: **Letní kino - Život**, 1977 a další hry) ještě i pod tuto hranici.

Divadla tady nemůže omluvit ani fakt, že díky úměrné „péči“ stranických orgánů v téže době televize a rozhlas vyprodukovaly dramatiky mnohem obludnější, servilnější a bezzubější (Jak se máte, Vondrovi?; J. Dietl: Žena za pultem, Muž na radnici, Okres na severu; zvláště mravně otřesné, monstrózní opusy v žánru dramatické denunce či lyrizovaného udání psali: Jiří Procházka, Jiří Sequens, Václav Čírtek, Jaroslav Matějka aj.). To je spíše okolnost přitěžující, neboť oficiální drama a divadlo - až na čestné výjimky, vesměs pojednané v předchozích kapitolách - nedokázalo relativně volnějšího prostoru využít k autentické, nezávislé, skutečně kritické a skutečně kreativní tvorbě.

Ze standardního, průměrného českého jeviště tak na více než desetiletí vymizel opravdový - ať již tragický, tragikomický či satirický - konflikt, velký satirický typ a velké mravní téma, rezonující s klíčovými, tabuizovanými problémy doby. Uhdeův **Král Vávra** nebo Havlovo **Vyrozumění** byly náhle fenomény stejně exoticky vzdálenými a nemyslitelnými, jako eventuální nová obdoba Rollandovy + Radokovy **Hry o lásce a smrti** nebo domácí varianta Weissova **Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata...** Vzdálenou reflexi ústředních konfliktů a problémů doby - běžnou ještě v šedesátých letech - nahrazovali divadelníkům vlastně spontánně diváci, kteří si v kamenných divadlech, ponejvíce nedopatřením, odreagovali své každodenní mravní, odborné i lidské frustrace na klasickém repertoáru a jeho významových posunech.

Uvedené charakteristiky se ovšem v žádném případě netýkají celého období normalizace: negativní stránky všeobíhající lyrizace a předzjednaná harmonizace skutečnosti se v prvním období (1968 - 1971) ještě neprojevovaly nikterak dominantně. Staly se jednou ze základních tendencí vývoje teprve v období druhém (1972 - 1976) a třetím (1977 - 85), kdy už se ovšem tendence zčásti vyčerpala a prokázala neschopnost adekvátní reakce na nové společenské, politické i morální podněty, přicházející z hlediště. Pro poslední pětiletí osmdesátých let už není tato tendence vůbec typická.

Lyrická poleva nepřikryla však počátkem sedmdesátých let pouze drama. Také česká **režie** (opět: až na výjimečné individuality typu Jana Grossmana, Evalda Schorma, Miroslava Macháčka, Miloše Hynšta, Aloise Hajdy, Jana Kačera, Ladislava Smočka, Ivana Rajmonta, Miroslava Krobota, Karla Kříže aj.) si často vypomáhala při řešení kvadratury kruhu (drama bez konfliktu, komedie bez přesahu, satira bez kritiky, herci bez tématu, dramaturgie bez svědomí) opět **rozměňující lyrizací**. Ornamentem, efektem, nastavováním a ředěním již tak značné textové, situační i významové rozbředlosti. Tedy zvýšeným důrazem na scénografické a zvukové čarování. Čím méně myšlenek, tím vyšší potřeba oslnění a ohlušení. Výsledkem bylo v nejlepším případě pohledné, dynamické, koketní a nakadešené prázdno (zdaleka nikoli poprvé v poválečné české divadelní kultuře). Vzniklé významové prázdno, na běžícím pásu produkované průměrnými režiséry, pouze vyplňovali zmíněnými neadekvátními, leč vytrvalými reakcemi a výklady anonymní diváci v hledišti. A byly to právě první tři posrpnové sezóny v kamenných divadlech, které diváky takovým „rezistentním“ reakcím a výkladům ve staronové situaci naučily a které v plném rozsahu obnovily „buditelské“ poslání divadla jako náhražky prohraného politického boje.

*Dávno poté, co se konečně podařilo normalizační moci alespoň velká divadla „shora“ zkonsolidovat, diváci „zdola“ i nadále setrvačně vyhledávali skryté významy replik, slov i pouhých intonací, vyhledávali vlastenecká povzbuzení i aktuální politikum všude, kde to vidět a slyšet chtěli (třeba i v sovětských hrách, od Roščina či Braginského - Rjazanova až po Vampilova a Gorina), ale i v české klasice - v Jiráskově **Lucerně**, ve Stroupežnického **Našich furiantech** či v Drdových **Hrátkách s čertem** nebo **Dalskabátech**; reagovali však takto i na Smetanových operách nebo na Shakespearově **Hamletovi**). Zvyk těchto diváckých reakcí - jakkoli se časem v oficiálních divadlech ozývaly méně často než v ostatních - vytvořil v každém případě jistý precedens pro budoucnost: v posledních dvou obdobích vývoje nalezla tak kupříkladu kritická (i „kritická“) sovětská dramatika i na té nejoficiálnější české scéně diváka mnohem připravenějšího chápat kritické významy, než mohli tušit samotní schvalovatelé - a tak se právě tato dramatika či dramatizovaná literatura (Gelman, Šukšin, Šatrov, Ajmatov) ¹¹⁾ pravidelně stávala kontroverzním tématem dne.*

Také **herectví**, ovlivněné po celé normalizační dvacetiletí existencí televize jako snad nikdy předtím, ve své průměrné každodennosti, ve své mlhavé neurčitosti, v neosobní, přenosné, panelové univerzálnosti, podporovalo mnohdy výsledný dojem lyrické rozbředlosti inscenací.

Šlo vlastně o začarovaný kruh. Byla to právě televize, která vytrvalým pěstováním **kultu hereckých hvězd** zajišťovala některým, zejména velkým pražským divadlům po celé dvacetiletí návštěvnost; zároveň však tatáž televize vháněla do hledišť diváky, kteří byli esteticky nejvíce deformováni její dlouholetou pasivní konzumací. To znamená diváky se zakrnělou představivostí, s minimem fantazijní tvořivé invence a s nulovou schopností skutečně vstřícné, inspirativní reakce směrem k jevišti.

Poté, co ukojili - typické to bylo například ve vždy plném hledišti pražského Divadla Na Vinohradech - svou prvotní zvědavost spatřit idóly obrazovky v životní velikosti na jevišti (zvědavost ne nepodobnou zvědavosti návštěvníků ZOO), poté co si dostatečně okoukali TV hvězdu během prvního dějství, čekali autokaroví diváci již jen na nejbližší pauzu, jak se z divadla vytratit a zpestřit si zájezd jinými konzumními požitky.

Opakovala se tak i na jiných velkých scénách situace z padesátých let, kdy vykazovaná návštěvnost („vyprodanost“) se ani zdaleka neshodovala s návštěvností reálnou.

Toto všechno nemohlo zůstat bez vlivu na proměňující se herecký styl průměru, jehož základním znakem - kromě zmíněné neurčitosti - byla hlasová, intonační, mimická, pohybová i gestická **úspornost**. Herec se nesměl příliš lišit od vžitého stereotypu jako znaku, který už je komunikačně v oběhu - díky televizi a filmu - a který na jevišti pouze stvrzuje mediálním konzumentům. Souviselo to se základním směřováním dramaturgie i scénické realizace: cílem bylo nikoli hledání nového, nýbrž utvrzování statu

quo. Přesněji: poskytování předem daného, prefabrikovaného, důvěrně známého a zaměnitelného světa triviálních zážitků a očekávatelných představ.

Herec musí do tohoto světa svým výkonem perfektně zapadnout. A tak znovu a znovu přesvědčuje diváka o něčem, co ten věděl ještě před příchodem do divadla: herec je vlastně člověk jako já, docela normální, nic výjimečného, dělá věci jen tak ležérně, napůl, aby se neřeklo, občas na mne pomrkává, že to tak nemyslí, však my si rozumíme. (Ona nápadná úspornost výrazu je navíc dána i technicky: v době, kdy se herec stává už definitivně štvancem mediálních studií, dabingů a postsynchronů, jež mu teprve v úhrnu přinesou normální popř. nadprůměrný životní standard, musí prostě se svým výrobním nástrojem šetřit - velké dramatické konflikty a výkony nadoraz jsou v průběhu normalizačního dvacetiletí stále řidším zjevem).

Druhým významným dokladem ovlivnění televizí je právě ono permanentní „pomrkávání“ do publika, jež mělo dvojitý účel: zaujmout náraz - „kabaretně“ - pozornost rozlékaného televizního diváka v hledišti a naznačit mu, že on, herec, je „našinec“. Nebude si před ním hrát na velké, dramatické city či myšlenky. Stačí přece nálada, mělká lyrika, jen základní rozpoložení a občas nějaký ten aforismus - tak jak to divák zná důvěrně z obrazovky.

Přirozeně, že - tak jako ve všech oblastech divadelní kultury - i v herectví existovaly významné výjimky. Ty, nikoli převládající průměr, jsou nakonec nositelkami stylového vývoje a měly by být přednostně předmětem našeho zájmu. Velcí herci všech generací hrají - normalizace nenormalizace, okupace neokupace, trh netrh - s plným nasazením vždy, bez ohledu na zákony ideologie či kšeftu. A nejen to: předávají dalším generacím zcela mimoděk, tedy přirozeně a automaticky, celou sumu svých poznatků a postupů (tj. intonační, rytmické, mimické a gestické znaky i návyky), jež sami vstřebali do sebe při sledování hry velkých mistrů minulosti. Obohacují minulý styl svými prvky a vytvářejí tak tradici, školu.

Srov. třeba přežívající tradice českého melodramatického lyrismu, vypěstovaná mj. na vlasteneckém repertoáru národních báchovek i národních melodramat, modernější tradice psychologicko-realistického herectví, nebo ještě modernější tradice civilního, střízlivě zdrženlivého, „intelektuálního“ nadhledu; nebo naopak tradice žánrové drobnokresby či hrubozrné groteskní komiky, tradice salonní konverzace, autorského kabaretního herectví apod.). Všechny tyto stylové vrstvy žily v letitém podloží české divadelní tradice i v sedmdesátých a osmdesátých letech, připraveny ožít i zdegenerovat - vše tu záviselo na míře tvůrčí potence, kreativity, osobní inteligence, odvahy i vkusu.

A tak ti největší z českých herců dokázali i v prostředních dvou, beznadějnějších normalizačních obdobích udělat z průměrné inscenace průměrného dramatického textu mimořádný, fenomenální zážitek (Dana Medřická v Őrkényho **Kočiř hře**, 1974, jejíž více než čtyři stovky repríz znamenaly dosavadní činoherní rekord jedné inscenace v ND). Takoví herci pak rozsvítí v textu, v podtextu i ve vyznění inscenace netušené významy, rezonující - tentokrát nikoli omylem - v hledišti. Mají schopnost probudit z letargie i machy většinu spolupracovníků. (Příkladem může být třeba Václav Voska ve Weissově režii Dürrenmattova **Play Strindberg**, MDP 1970 nebo Václav Postránecký v Miškově inscenaci Barnesova **Čtrnáctého hraběte Guernyho**, tamtéž 1971, Jiří Menzel v Krejčíkově - O'Caseyově **Penzionu pro svobodné pány**, Činoherní klub 1975, Leoš Suchařípa v Rajmontově režii Shakespearova **Troila a Kressidy**, Činoherní studio Ústí nad Labem 1979, Rudolf Hrušínský ve Vymětalově inscenaci Williamsovy **Kočky na rozpálené plechové střeše**, ND 1982 či Josef Kemr v Rajmontově inscenaci Ostrovského **Deníku ničemy**, ND 1989 aj.)

Herců, schopných případ od případu umělecky zachránit třeba i tuctovou inscenaci, ale také přenést do hlediště nosné, rezonující, aktuální téma, jež absentuje v divadelním myšlení ostatních tvůrců, bychom mohli přirozeně jmenovat víc: Josef Somr, Petr Čepek, Jiří Hrzán, Josef Abrhám, Petr Nárožný, Luděk Munzar, Jana Hlaváčová, Jaroslava Adamová, Iva Janžurová, Slávka Budínová, Milena Dvorská, Marie Spurná, Vlasta Fialová, Iva Bittová, Miroslav Donutil, František Derfler, Ladislav Lakomý, Josef Karlík, Pavel Pípal, Vladimír Dlouhý, Viktor Preiss, Vlastimil Brodský, Miloš Kopecký, Jan Tříska, František Řehák, Jiří Adamíra, Jiří Bartoška, Václav Helšus, Oldřich Kaiser aj. ¹²⁾

V tomto ohledu byla sedmdesátá léta replikou let padesátých: tehdy jako nyní herectví ve svých výjimečných (nikoli standardních, průměrných - tady na tom byla ležérní a masmediální sedmdesátá léta o poznání hůř) polohách uchovalo genetickou paměť divadla se schopností pronést ji nejhoršími časy do (snad) nadějnější budoucnosti.

Zatím jsme jednostranně registrovali spíše negativní, pokleslejší projevy lyrismu jako základní reakce na posrpnovou realitu.

*Pravé orgie pokleslého lyrismu se odehrávaly v oblasti, jíž jsme dosud nezmínili: v muzikálové a operetní tvorbě kamenných scén. Konjunkturální díla podle předloh sovětských autorů V. P. Katajeva, A. Fadějeva, A. S. Makarenka či N. F. Pogodina, veleblcí v podbízivém rytmu učesaného rocku a popu sovětskou mládež, Komsomol, sovětský všední den v práci i v rekreaci, ba dokonce i sovětské koncentrační tábory - komponovali je Jindřich Brabec, Jan Bedřich, Zdeněk Pololáník, Jiří Bažant, Jiří Malásek aj. na texty Františka Mišky, Michaela Prostějovského, Vladimíra Poštulky, Miroslava Vildmana, Milana Calábka, Vladimíra Čorta aj. - zaplavila zejména v letech 1972 - 1977 renomované scény od pražského Divadla ABC či Divadla J. Wolkra až po hradecké Divadlo Vítězného února, ostravské Divadlo P. Bezruč, olomoucké Divadlo O. Stibora, brněnské Státní divadlo či Divadlo brí Mrštíků. Ale i původní tvorba vypouštěla na převážně mladé diváky ideologicky podbarvenou, růžovou mlhu bezkonfliktnosti v mnohem vlezlejší podobě, než u kteréhokoli jiného hudebního i činoherního žánru (B. Nádvorník, J. Martin, K. Valdauf: **Nejlíp je u nás**, HD Nusle, 1971; J. Bednář, P. Vrba, V. Zahradník: **Mazlíčkové**, HD Karlín, 1974 atd.)*

Lyrismus normalizačního dvacetiletí měl však i své slavné chvíle, které patří naopak k tomu nejcennějšímu, co kultura těch let přinesla. K takovým vrcholným **nedivadelním** (sic!) hodnotám, které prověřil čas, patřil jistě důsledně lyrický (a přitom občansky statečný) postoj ke světu, který ve svém díle i v životě zaujal právě v té době signatář Charty 77 a nositel Nobelovy ceny za literaturu 1984, básník **Jaroslav Seifert**. Ten se dokonce ve své děkovné řeči za Nobelovu cenu ujal úkolu polemické, značně ofenzivní obrany lyrického postoje ke skutečnosti jako postoje plně legitimního a etického.

Nezapomeňme dále, že nejpřesnější a dodnes nepřekonanou uměleckou reflexi srpnové i krátce posrpnové reality neprovedlo drama, próza, publicistika, esejistika ani epika (literární, filmová, televizní či rozhlasová) nýbrž lyrika básníka s kytarou Karla Kryla.

O tom, že lyrický postoj (tj. metafora jako základní vyjadřovací a komunikační kód doby) takřkajíc visel ve vzduchu a čekal jen na své jevištní básníky a tlumočitele do slov, tónů, barev i situací, svědčí fakt, že často nejohlasnější inscenace i výkony těch let byly opět povahy nikoli dramatické, tragické či satirické, nýbrž povýtce lyrické. Tak například nejreprízovanější inscenací nejen pražského Semaforu, ale i českého divadla sedmdesátých let, se stala Erbenova-Suchého-Havlíkova-Císlerova **Kytice** (600 repríz). Inscenace, umocňující jevištními prostředky naivního lidového divadla i lyrické grotesky zvláštní, surreálnou baladičností Erbenovy obrazotvornosti, jež se stala - pod Suchého hravě poetistickou patronací - pro mladou generaci malým zázrakem ryzí poezie, vzdálené všemu, co se v té nepoetické době za poezii oficiálně vydávalo.

Úspěch **Kytice** (paradoxně sbírky **epických** balad), jako jevištního manifestu lyrického postoje, byl i v tomto permanentně vyprodaném divadle spíše ojedinělý. V téže době však vznikaly soubory, jež manifestovaly svůj jevištní lyrický postoj průběžně, jako postoj stálý a od své poetiky už natrvalo neodmyslitelný.

Pražské **Divadlo na okraji** režiséra Zdeňka Potužila a skladatele Mikiho Jelínka s charakteristickými inscenacemi světové i české poezie (Lautréamont, Potužil: **Zpěvy Maldororovy**, 1969, Blok, Potužil: **Dvanáct**, 1971, Mácha, Potužil: **Máj**, 1972), od nichž přes groteskně poetické Hrabalovy **Postřižiny** (1977) a inscenace klasiků (Hašek, Gogol, Shakespeare) dospělo až k inscenaci obou dílů Goethova **Fausta** (1984), jehož pojetí v novém překladu i úpravě Olgy Maškové bylo výkladem dramatického díla jako díla básnického, se zdůrazněním vázané, stylizované mluvy, kdy herci jakoby se pokoušeli z jazyka a melodie verše učinit hlavního hrdinu večera.

Stejně krevní skupiny jako DNO bylo od počátku stylově spřízněné prostějovské **Ha-divadlo** (Hanácké divadlo), založené v sezóně 1974/75 režisérem Svatoplukem Várou a dramaturgem Josefem Kovalčukem.

*Vzniklo přibližně jako pokračování někdejšího amatérského divadla poezie (Studio LŠU, viz prévertovská inscenace **Transcendentální Prae Wert**, 1972, aj.). Z postupů vysoce stylizovaného divadla poezie vycházely i charakteristické inscenace **HaDivadla sedmdesátých let**: Válov poetický triptych **Ekkykléma**, 1977, **Depše na kolečkách**, 1978 a **Chapliniáda**, 1979, Goldflamovy první opusy jako **Ondráš**, 1978, **Život ze sametu barvy lila resp. Šipovova dobrodružství**, 1979 aj.)*

Zatímco ještě v šedesátých letech tvořily soubory divadla poezie spíše alternativní, okrajový proud hnutí malých jevištních forem (všechny působily na amatérské bázi), sedmdesátá léta umístila tyto soubory z periferie do samého centra pozornosti (vnějším výrazem tohoto posunu byla jejich postupná profesionalizace: DNO od 1972, HaDi od 1975 poloprofesionální, od 1980 plně profesionální statut). Snad nejtypičtější jsou proměny generačně nejvyhraněnějšího a nejpobulárnějšího divadla sedmdesátých let, brněnského **Divadla Husa na provázku** (vzniklo v březnu 1968, zprvu jako „Husa na provázku neboli Mahenovo neřivadlo při Domě umění“).

Už jeho název byl tedy poctou básníkovi Jiřímu Mahenovi (záhy ovšem musela kvůli nežádoucím asociacím se jménem prvního tajemníka strany „husa“ z názvu pryč). Nadto byl tomuto zprvu „amatérskému studiu profesionálů“ vložen do vínku program poetického divadla jeho prvním uměleckým šéfem, teatrologem, dramaturgem, pedagogem a „burianologem“ **Bořivojem Srbou** (od profesionalizace divadla 1972 nemohl jako vyloučený straník funkci uměleckého vedoucího vykonávat a jeho jméno bylo na čas z historie souboru vygumováno).

*I když se metafora jako základní vyjadřovací prostředek vyskytuje bez výjimky v práci všech třech (od nástupu B. Poltvy v letech 1971-1973 čtyř) tvůrčích skupin divadla, vedených jednotlivými režiséry, jedna skupina si od samého počátku divadlo lyrické stylizace a „subjektivace“ v duchu poetiky E. F. Buriana vytkla přímo jako svůj program: tým režiséry Evy Tálské. Zahájil zcela příznačně inscenací Morgensternovy groteskní lyriky **Šibeniční písně**, 1968, pokračoval inscenacemi poezie Baudelairovy (**Smrt, herci a loutka**, 1970), Máchovy (**Máj**, 1972), Cvetajevové (**Hodina duše**, 1972), Carrollovy (**Alenka v říši divů za zrcadlem**, 1973) aj. Připomeňme ještě programové přihlášení se k tradici moderního, hravě metaforického scénování lidové folklorní poezie **Jako tako** (1978), surrealistickou poctu Boženě Němcové **Svět snů** (1981) nebo Tálské snad vůbec nejdívatčejší poetický opus, Learovu groteskní lyriku v kongeniálním Přidalově přebásnění **Příběhy dlouhého nosu** (1982). Nejde tu však o pouhý dramaturgický výběr „poetického“ titulu, nýbrž v první řadě o nalezení básnického inscenačního jazyka a jevištní imaginace, syčené nepřetržitým režisérčiným proudem asociací, gagů, hyperbol a metafor. Poetické nápady tu však odjakživa proudily prostřednictvím herce, skrze jeho často netušený potenciál hlasový, intonační, pohybový i gestický.*

Lyrická alternativa světa našla v díle Evy Tálské jednu ze svých nejpozoruhodnějších realizací a nejpůsobivějších materializací.

ALTERNATIVA VLASTENECKO-PATETICKÁ

I po srpnu 1968 zafungoval spolehlivě letitý národně sebeobranný reflex chování v prohrané situaci: útěk do národní mytologie a národního sebeobelhávání. Čím tristnější je realita, čím zbabělejší je chování současné vládní garnitury, tím statečnější jsou vyvolání duchové dávné minulosti: a tak, zatímco občané ve svých zaměstnáních, na školách, v kasárnách i v domácnostech krok za krokem opouštějí včerejší ideály a zdánlivě neotřesitelné mravní postoje a omlouvají si před sebou i před ostatními své všednodenní kompromisy s vlastním svědomím, oficiální scény se zaplňují národními revolucionáři bez bázně a hany a veškerá vezdejší revoluce se zvolna začne scvrkávat v to, že jim občané v přítomní hledišť nekompromisně zatleskají. Nad jejich hrdinstvím i nad vlastní dávnou velikostí se lze kdykoli bez rizika dojmout až k slzám (jde o dojetí nad dojetím, tedy o tzv. „druhou slzu“, již M. Kundera v Nesnesitelné lehkosti bytí definuje kýč). Divadlo je k tomuto kolektivnímu ronění slz nad slzou ideálně disponováno: jednotlivé slzy - stejně jako jednotlivé smíchy či potlesky - se v něm nesčítají, nýbrž násobí. Divácká reakce je reakcí řetězovou. Tudíž i terapie (v tomto případě často terapie národním kýčem) je nikoli individuální, nýbrž kolektivní. Je obecně známo, že kdykoli je nejhůř, jdeme si pro útěchu k Tylovi a Jiráskovi jako k bezděčným martyřům vlastní nestatečnosti.

Od 11.9 do počátku listopadu 1968 objevili se na oficiálních scénách celkem čtyři Tylovi **Husové** (Karlovy Vary, Ostrava, Příbram, Realistické divadlo Praha) a pátý operní (K. Horký: **Jan Hus**, Opava). Národní hrálo - v ten samý den, kdy parlament ratifikoval Smlouvu o dočasném pobytu sovětských vojsk - Jiráskova **Jana Roháče** (říjen 1968).

*Vzápětí přichází série Tylových **Drahomír a jejich synů**, načatá rovněž v Karlových Varech, 1968 (DNV Praha, 1968; DJKT Plzeň, 1968; DP Gottwaldov, 1969; SDZN Opava, 1970; atd.).*

Následuje snad ještě delší série Hrubínových **Oldřichů a Božen** (DNV Praha, Brno, Ostrava, Olomouc, Příbram aj.) a za ní v těsném závěsu Zeyerovi **Radúzové a Mahuleny** (jen inscenace v ND, premierovaná v lednu 1970, dosáhla přes 100 repríz; tady už se ovšem projevuje novým důkazem vliv tendence předchozí, hlad obecnosti po únikově exotickém, melodramatickém lyrizování.¹³⁾ Ojediněleji se vyskytuje i Jiráskův **Gero** (Opava, 1969), Lomův **Karel IV.** (Liberec, 1968), Kovařovicův **Kozina** (Psohlavci, SD Brno, 1968) či Smetanova **Libuše** (ND 1968, České Budějovice, 1969).

*Diferencovaněji a méně prvoplánově projevila se tato pozdní národně buditelská tendence při uvádění světové klasiky. I zde byl ovšem klíčem výběru princip analogie k současné realitě: preferována jsou témata prohry, okupace a politických vražd (Euripides, Sartre: **Trojanky**, SD Brno 1968 aj.; Shakespeare: **Julius Caesar**, DEFB Praha, 1969; Anouilh: **Antigona**, DFXŠ Liberec, 1969; Sofokles: **Antigona**, DJKT Plzeň, premiéra 25.1.1969 v den Palachova pohřbu; atd.), témata totalitního násilí a mocenské zvrhlosti (Dürrenmatt: **Král Jan a Návštěva staré dámy** v řadě divadel 1969 - 1971; Rolland: **Vlci**, HD Jihlava, 1969 aj.; Lope de Vega: **Vzbouření na vsi - Fuente Ovejuna**, SDZN Opava, 1968 aj.; Sartre: **Špinavé ruce**, DEFB Praha, 1968 aj.; Ionesco: **Nosorožec**, SD Brno, 1969 aj.; Musset: **Lorenzaccio**, DZB Praha, 1969; Anouilh: **Tomáš Becket**, ND Praha, 1969 atd.). Tato dramaturgická orientace, jakkoli důležitá, nebyla však pro analyzovaný typ reakce české divadelní kultury tak charakteristická, jako národně rituální orientace na český vlastenecký repertoár. Ta byla pro posrpnovou situaci české společnosti až modelově specifická - a bohužel i osudová pro další vývoj (zatímco druhý „kosmopolitní“ typ dramaturgické orientace byl de facto pouhým prodloužením a dozríváním šedesátých let).*

Nešlo totiž zdaleka jen o výběr titulů, ale o recidivu národně buditelské funkce divadla ve všech jeho složkách. Zejména v herectví a v režii ožily zasuté stylové vrstvy a postupy: především deklamační herecký projev jako ozvěna dávných vlasteneckých sešlostí i nedávných občanských mýtinků. Ale i standardní režie (a zčásti též scénografie) jako by u tohoto repertoáru rychle zapomínala na to, co dokázala v šedesátých letech. Začala se opět (až na vesměs již vyjmenované výjimky), tak jako za časů socialistického realismu, v podstatě omezovat na bezduché **aranžování**.

Všemi těmito rezidui byly oficiální kamenné scény zvolna a nenápadně připravovány k překvapivě snadnému zvratu od krátkodechého vlasteneckého „Sturm und Drang“ ke konformní loajalitě s režimem. Překvapivě krátká vzdálenost od vlasteneckého vzdoru k otevřené kolaboraci je dána paradoxním společným jmenovatelem obou těchto postojů, jímž je **poetika fráze** (fráze nejen literární a dramatické, ale i myšlenkové, tematické, situační, gestické, mimické, intonační, hudební a výtvarné). A tak nebylo zapotřebí nikterak veliké námahy, aby přes noc vyměnění noví šéfové souborů ty samé scény, na nichž ještě včera hřímaly své vzletné kadence patetické postavy české národní mytologie, podle direktiv shora zaplnili stejně patetickými postavami mytologie komunistické (sovětské či tuzemské).

Od Husa k Leninovi, od Drahomíry k Anně proletářce, od mýtického Oldřicha k neméně mýtickému Ladislavu Zápotockému či Juliu Fučíkovi bylo náhle stejně blízko, jako od Julia Zeyera k Vojtěchu Traplovi, od **Kutnohorských havířů** (ND 1970) ke **Vstanou noví bojovníci** (ND 1971) - v ten samý den měla Zápotockého hra premiéru dokonce na dvou scénách, v ND a v pardubickém Východočeském divadle (či v operním žánru: od patetických **Libuší** z let 1968 - 1969 k obludným **Deseti dnům, které otřásl svět**, ND 1972). Od prvního k druhému přešla kamenná divadla s tak udivující lehkostí - často během jedné, dvou sezón - mj. proto, že se pro ně co do stylových návyků, techniky, poetiky i etiky mnoho nezměnilo. Všechny tyto hry, postavy a ideje bylo možno hladce a bezbolestně zahrát se stejnou machou a rutinou, jako postavy a ideje předchozí a zdánlivě protikladné.

Někde se obrat udál dokonce během jedné sezóny či jednoho roku: tak například JČD České Budějovice v sezóně, kterou začínalo Hrubínovým **Oldřichem a Boženou aneb Krvavým spiknutím v Čechách** (1969), uvedlo ještě „antitotalitního“ Dürrenmattova **Krále Jana** (1970) a do konce téhož roku už mělo na repertoáru hru (v inscenaci - mimochodem - téhož režiséra Milana Fridricha), velebící blahodárnost sovětských gulagů (Pogodin: **Aristokrati**, 1970). Tři měsíce na to pak přichází Kubečkova režie i úprava Fučíkovy **Reportáže psané na oprátce** (1971), dále servilní politická agitka Karla Vondráška **Křesadlo naší víry**, Katajevova idealizace sovětských vedoucích kádrů v práci i v rekreaci **Neděle jako v blázinci** (úprava a překlad Jiří Strnad) a další, tentokrát historizující agitka Františka a Aleny Kožíkových **Pařížská komuna**. Normalizační sezónu korunuje jihočeská dramaturgie titulem přímo ze zlatého fondu stalinské

dramatiky (Rachmanov: *Neklidné stáří - Profesor Poležajev*, překlad a úprava Karel Vondrášek, režie František Bršlica).

Vpravdě pionýrská prosovětská mise jihočeské dramaturgie rozšiřuje v příští sezóně své působení až do východních Čech (Pogodin: *Aristokrati*, 1971, režie: K. Vondrášek). Ostruhy jsou tímto vyslouženy, cesta k následnému šéfování - rozuměj: pacifikaci - kontroverzního, leč jistě atraktivního pražského Divadla Na zábradlí je pro agilního dramaturga otevřena.

Podobně i DFXŠ Liberec: Anouilhova *Antigona* z neklidného „palachovského“ ledna 1969 a Havlova *Ztížená možnost soustředění* z března t.r. jsou v práci téhož režiséra i divadla odčiněny iniciativní dramaturgií i režii Olbrachtovy *Anny proletářky* (1971, režie: Milan Vobruba). Činoherní patos *Tonika* a *Anny* se v tomto divadle kupodivu vůbec nevylučoval s operním patosem Koziny a Lomikara v Kovařovicových a Jiráskových *Psohlavcích*, premiérováných v téže budově o tři neděle později. V pražském DEFB zase napravoval Evžen Sokolovský své nedávné „hříchy“ (naposledy zde Claudel: *Zvěstování Panně Marii*, prosinec 1968) o to razantnějším příklonem k autorům, kteří se stali nadosmrti synonymem kolaborace (Vojtěch Trapl: *Ananké*, 1972 aj.); totéž činil ostatně i v ND (Šolochov, M. Stehlík: *Rozrušená země*, 1971; Štorkán, Bednář: *Střílej oběma rukama*, 1978 aj.). Analogicky i další činoherní scény přecházely - symbolicky řečeno - od *Antigon* Sofoklových a Anouilhoých k *Antigonám* Traplovým: *Co je Ananké?*, SD Šumperk, 1971, režie: Jaromír Staněk; tentýž traplovský specialista režisoval i protiosmašedesátnickou dramatickou denunciaci *Tobě hrana zvonit nebude*, DVÚ Hradec Králové, 1973, komedii *Všechno se rozhodne na svatbě*, SD Šumperk, 1973 aj.

Snad nejvíce „zlomovou“ se v celostátním měřítku ukázala druhá polovina sezóny 1970/71. Tehdy na českých činoherních jevištích doslova přes noc „*Vstávali noví bojovníci*.“ Příznačnější návrat do padesátých let si už těžko představit: podobně jako ND uvádělo v letech 1949 - 1950 a 1955 v obnoveném nastudování tento erbovní titul socialistického realismu znovu a znovu (celkem tehdy 63 repríz), podruhé se do téže ideologicky zregulované řeky pokusilo ND vstoupit v letech 1971 - 1973 a 1974-1975 (celkem 45 repríz) - a to prostřednictvím dramaturgie Vítězslava Vejražky a Jaroslava Nezvala, v úpravě a režii Miloslava Stehlíka.

Před ND stačilo však Zápotockého titul uvést HD Jihlava, v ten samý poslední dubnový den jako ND uvedlo dramaturgií i VČD Pardubice a čtrnáct dní nato DJP Kladno-Mladá Boleslav (v režii Václava Špidly, ještě nedávno tvůrce „odbojového“ Jiráskova *Jana Roháče*). Po dlouhé řadě činoherních inscenací došlo i na adaptaci operní (Karel Horký na libreto Jaroslava Nezvala, první provedení pod krycím názvem *Svítlání* SD Brno, 1975).

Od repertoárového zlomu na jaře 1971 přibývaly houfně Fučíkovy *Reportáže*, Olbrachtovy *Anny proletářky*, Stehlíkovy *Mordové rokle*, zmíněné a další hry Traplovy (Novosvětská, KD Příbram 1974 aj.), dramaturgie protiemigrantského románu Zdeňka Pluhaře *Opustíš-li mne* (DNV Praha 1973 aj.).

V daném kontextu byl konjunkturální i dramatický „hit“ první poloviny sedmdesátých let (který svým lyrickým, sentimentálním hávem spíše patří do předchozí kapitoly), Květy Třebické *Cesta k domovu* (v lednu 1973 RDZN Praha v režii Františka Laurina, uvedeno v devíti divadlech!), atd.atd. Vše „sjeto“ se stejnou inscenační rutinou a přibližně stejnými jevištními postupy, jako repertoár buditelско-vlastenecký.

Pravidelnou prověrkou kolaborantské připravenosti, vstřícnosti, stylu i poetiky byly jednak zmíněné rituály *Měsíce československo - sovětského přátelství* a přehlídek tzv. angažované tvorby, jednak holdovací pásma k periodicky se opakujícím výročím i aktuálním událostem stranického kalendáře. V nich se každoročně vyznamenávala nejen divadla kamenná (ND Praha, činohra + opera: *Slavnostní večer k 101.výročí narození V.I.Lenina*, duben 1971, sestava a režie: Přemysl Kočí, projev: Jan Fojtík; *Slavnostní koncert ND a ČKD k 25. výročí Vítězného února*, 1973, režie: Miloslav Smrž; Josef Mixa a Rudolf Rouček: *Cesta cest mezi oceány*, 1974 - 1975, režie: J. Mixa. *Píseň našeho žití*, 8 x v rozmezí dubna až května 1981, Scénická montáž poezie, zpěvu, hudby a filmu k 60. výročí založení KSČ a XVI. sjezdu KSČ, scénář: Vítězslav Ržounek, režie: J. Mixa, výběr filmů a stříh: Karel Čáslavský a J. Mixa; dále kupř. SD Šumperk: *Aleš Fuchs: Rok, který změnil svět*, režie: Jaromír Staněk, květen 1975; SD Brno: *Slovo má revoluce - závazek skupiny SSM k XV.sjezdu KSČ*, sestava a režie: Eva Bezděková, 1976, atd. atd.), ale i malé, studiové scény, jež si podobnými pochybnými úlitbami ovšem často vykupovaly prostor pro nonkonformní repertoár zbytku sezóny (Divadlo Na zábradlí: Jaroslav Gillar: *Slovo básníků, sovětská poezie*, květen 1970; Kladivadlo, Ústí nad Labem: Rudolf Felzmann: *Životě, díky...*, 1971; Ateliér, Praha: *Chile v srdci*, 1973; Miloval som jeseň, k 30. výročí SNP, 1974; Činoherní studio Ústí nad Labem: Jaroslav Chundela: *Pokolení před Petrem*, 1973; Otakar Roubínek: *Čas nadějí*, 1976; Divadlo na provázku: *Operace Brno*, 1975 aj.).

Zvláštní kapitolou (dramaturgickou, ideologickou i inscenačně-stylovou) byl **sovětský repertoár**. Projevila se tu tatáž zdánlivě paradoxní tendence jako u repertoáru tuzemského: překvapivě krátká časová i stylová vzdálenost mezi - opět symbolicky řečeno - Alexandrem Solženicynem a Leonidem Iljičem Brežněvem, mezi obžalobou a oslavou sovětských diktátorů i gulagů.

*Začlo to nadějně a záslužně: ruskou klasikou (A. S. Puškin: **Boris Godunov**, SD Brno, úprava a režie Z. Kaloč, březen 1970; A. N. Ostrovskij: **Les**, SD Uherské Hradiště, režie M. Hynšt; atd.). K inscenacím ruské klasiky byli - logicky - postupně zváni i sovětské režiséři (S. Prokofjev: **Vojna a mír**, ND Praha, režie: Georgij Ansimov, listopad 1970). Pak se pro množství se inscenace ruské a sovětské klasiky - opět logicky - zřídil pravidelný festival, který splyne s oslavami VŘSR. Ten zpětně iniciuje novou tvorbu, zúčastnit se ho znamená pro divadla upevnění oficiální prestiže i existenční jistoty v nejistých dobách (proto se připojí záhy i divadla studiová: V. Katajev: **Kvadratura kruhu**, Divadlo na provázku, úprava a režie P. Scherhauser, podzim 1971; o rok později tamtéž: P. Scherhauser: **11 dní křížníku** Kníže Potěmkin Tauričevský; A. Blok, Z. Potužil: **Dvanáct**, DNO 1971; V. Majakovskij, Z. Potužil: **O tom**, DNO 1972 atd.).*

Budme spravedliví: vedle vysloveně konjunkturálních motivů vyskytly se - zejména na malých scénách - snahy otočit i tento repertoár kritickým ostrím k normalizační současnosti, vydolovat z něj často paradoxní aktuální významy, přesahy a souvislosti, oslovující diváka v hledišti, jenž byl odjakživa vychován v praxi čist iniciativně mezi řádky a vyhledávat poněkud škodolibě tmu právě pod svícnem. Dělo se to zejména ve dvou prostředních etapách normalizačního období (1972 - 1985). Tyto tendence, vždy v české divadelní kultuře tak či onak přítomné, byly pak připraveny naplno ožít v osmdesátých letech v čase „perestrojky“, již jak známo v oblasti dramatu a literatury připravovala sovětská tvorba ve značném předstihu otevíráním témat, na něž se oficiální tuzemští tvůrci zatím neodvážili ani pomyslet (Č. Ajtmatov, A. Gelman, G. Gorin, R. Ibrahimbekov, A. Čchaidze, I. Drutce, E. Radzinskij, M. Šatrov, M. Rozovskij, V. Vysockij aj.). Přesto však netvořily tyto latentně opoziční, mravně i občansky plně opodstatněné tendence ve stále se rozšiřujícím toku „sovětsky“ orientované dramaturgie ani zdaleka proud hlavní a určující: ten byl charakterizován častěji zjevným konjunkturalismem, alibismem a iniciativní vstřícností k moci. Ta byla o to zavrženější, že tyto aktivity nebyly shora direktivně, do detailu, kus po kusu nařízeny jako koncem čtyřicátých let, nýbrž byly pouze nepřímo iniciovány, očekávány a odměňovány důmyslným systémem korupcí a výhod. Nepadaly hlavy, tak jako v padesátých letech, padaly pouze posty: o to více byla sedmdesátá i valná část osmdesátých let znemravňující pro všechny zúčastněné (a zdaleka nejen ve sféře divadla).

Příznačné bylo, že původní každoroční festival „ruské a sovětské“ tvorby se v listopadu 1974 změnil na festival „sovětské dramatické tvorby v ČSSR“, jehož se zúčastnila prakticky všechna činoherní i hudební divadla v republice, a to průměrně dvěma inscenacemi.

Tehdy se vydala většina českých kamenných divadel cestou lokajské posluhy. Jeviště ožilo dřevními emblémy, postavami i autory stalinského dávnověku, o kterých ještě před několika málo lety nebylo možné uvažovat (teoreticky i scénicky) jinak než jako o předmětu parodie: A. S. Makarenko (viz třeba Stehlíkova dramatinizace **Začínáme žít** v DJKT Plzeň, listopad 1973 nebo tamtéž Gajdarův **Timur a jeho parta**, 1974), J. V. Stalin, V. I. Lenin (recidiva **Kremelských orlojů** aj.), Zoja Kosmoděmjanská (viz invaze komsomolců z Mladých a jiných gard na česká činoherní, muzikálová, operetní i mládežnická jeviště, odstartovaná mj. iniciativní dramaturgií pražského Divadla Jiřího Woltra) etc. Zarážející byla i - zde již ostatně zmíněná - řada činoherních i zpěvoherních verzí Pogodinových **Aristokratů** (DJKT Plzeň, režie O. Ševčík, 1974 atd.), kteří byli v sedmdesátých letech už ničím neomluvitelnou idealizací nejrozsáhlejšího vyhlazovacího systému 20. století.

*V této demoralizující záplavě pak ojedinělé tituly divadelníků, kteří neztratili charakter, jako Dürrenmattova **Návštěva staré dámy** (SD Uherské Hradiště, režie: Miloš Hynšt, 1974) nebo Topolova adaptace Komenského hříčky **Diogenes cynicus redivivus** (ČS Ústí nad Labem, režie: Evald Schorm, 1974), popřípadě Kunderova „utajená“ adaptace - uváděn Evald Schorm - Diderotova **Jakuba a jeho pána**, tamtéž, režie: Ivan Rajmont, 1975, hráno čtrnáct sezón, obnoveno po listopadu 1989), tvořily zejména ve druhé, nejbezpečnější etapě normalizace, poslední ostrůvky skutečné normalnosti.*

Cesta lokajské posluhy, v tomto případě prostřednictvím sovětské dramaturgie (jež patrně dosáhla nejhlubšího dna trapnosti našťestí ojedinělým uváděním dramatizací - v rozhlasu pak četbou - próz generálního tajemníka ÚVKSS L. I. Brežněva),¹⁴⁾ byla paradoxním vyvrcholením vlastenecko-buditelské orientace, nastupující zdánlivě revolučně krátce po srpnu 1968: odehrála se na stejných scénách, při použití stejných interpretačních postupů a byla prováděna vesměs stejnými lidmi, jejichž předchozí „vlasteneckou“ tvorbu usvědčovala tak mimoděk z povrchnosti a nulové vnitřní umělecké i mravní opravdovosti.

Další vývoj tak drasticky potvrdil varovná slova Václava Havla, jež pronesl uprostřed „nejvlastenečtější“ sezóny 1968/69: „Dnes je naše kultura přímo zaplavena nejrůznějšími apely na naše tzv. vlastenecké city, zasazují se lípy republiky, odhalují pomníky, hraje se Libuše atd.atd. Snad je to z větší části dobře myšleno, chce to posilovat a podobně, jenomže já se nemohu zbavit pocitu, že většina těchto apelů má ve skutečnosti účinky spíše demobilizující než mobilizující. Je to totiž výzva k substituční aktivitě a pseudoaktivitě, substitučnímu programu a pseudoprogramu, je to náhražka, záplata, útěcha, mystifikace, ne-li přímo podvod, páchaný na národu. Sladké lízátko, které se strká brečícímu dítěti, aby se uklidnilo. Vždycky, když česká politika něco zkazí nebo někde prohraje, vybalí na nás ND Libuši nebo Roháče. A my tam večer jdeme, dojímáme se svým společným vlastenectvím a zapomínáme, co jsme přes den všechno konkrétního mohli pro vlast udělat a neudělali [...] Myslím, že všechny tendence naší dnešní kultury využít a zneužít raněného národního citění 'vlasteneckou kulturou' by měly být podrobeny přísné analýze a kritice, protože mohou sloužit - byť proti svému původnímu záměru - k obsáhlé mystifikaci národa [...] Smyslem kultury přece není a nemůže být člověka oblbovat, ale naopak ho drasticky posílat stále hlouběji k plnému a nezmystifikovanému vědomí o sobě samém a o svém skutečném postavení ve světě - a tím i o svých skutečných úkolech v něm.“ (Divadlo, leden 1969).

Jelikož dějiny českého divadla jsou mj. i dějinami nepřetržitých vývojových paradoxů, slyšíme tytéž povědomé intonace a vidíme tytéž jevištní postupy, jež byly námětem této kapitoly (a jež se týkají především prvních dvou etap normalizačního období) do třetice ožít v samotném závěru naší éry, tj. koncem let osmdesátých. A to především na tribunách a mítinzích v divadlech bouřlivého roku 1989 (jakož i v deklamačních, osvětově-agitačních, občansky ovšem mimořádně záslužných inscenacích, jež jim bezprostředně předcházely: **Res publica aneb Jak jsme nezažili 20. léta**, RDZN Praha 1988; **Res publica II. aneb Tak jsme zažili 60. léta**, tamtéž 1989; R. Rolland: **Vlci**, JČD České Budějovice v „Palachově“ lednu 1989, režie - sic! - Milan Fridrich atd.atd.). Opět znějí z jevišť povědomé vlastenecké tirády i vlastenecká bédování, opět se scéna mění v politickou a občanskou tribunu, opět přicházejí ze zákulisí nám důvěrně známé postavy staré i novodobé české národní mytologie (Jan Hus, Karel Havlíček Borovský, Závaš z Falkenštejna, Dalibor, Jánošík, Jan Jakub Ryba, čerti z Drdových hrátek aj.) i účelově vybrané postavy mytologie světové (Trojanky, Antigona, Ifigenie, Tomáš Beckett, Figaro, Thyl Ulenspiegel, Fidelio, Danton, Marat, Lenin aj.). To všechno ovšem s opačným „ideovým“ předznamenáním než v časech nejhlubší normalizace - a naopak s obdobným předznamenáním, jako na jejím prahu.

Historie se opakuje. A tak se tu znovu hraje na pozdních, narychlo postavených barikádách občanského odporu proti režimu, na jehož procovských slavnostech jsme ještě včera viděli tytéž hrdiny okamžiku a dobové tanečníky, jak se ochotně nechávají dekorovat a vyhlášovat do světa jeho slávu.

Ostatně ještě v únoru 1989 dávají někteří pozdější „hegemoni revoluce“ večery na počest 41. výročí Vítězného února, podobně jako pár měsíců před tím matiné na počest VŘSR a Měsíce československo-sovětského přátelství - viz DJKT Plzeň či ND Praha.

ALTERNATIVA SATIRICKÁ

V roce 1970, kdy v řadě divadel už v podstatě začal proces divadelního posluhování, konal se v Ostravě ojedinělý proces soudní, který byl v dějinách české divadelní kultury naprostou raritou: obžalování byli členové souboru - a to pouze kvůli divadelní inscenaci. Na lavici obžalovaných usedli tvůrci inscenace **Syn pluku** (premiéra 1.4.1969, režie Petr Ullman, autoři Petr Podhrázký a Josef Frajs, podle V. Katajeva) ostravského Divadelního klubu Waterloo.

Šlo recesistickou divadelně-hudební parodíí na jednu stalinskou legendu, kterou všichni zúčastnění - spolu s diváky - pamtováli ještě v podobě stupidní školní četby. Za normálních okolností by taková inscenace prošla stejně nevinně jako desítky obdobných recesistických parodíí na školní četbu. Počínající normalizace však byla vším jiným než normální situací. A tak byla parodie pochopena jako kontrarevoluční čin, hanobící přední stát světové socialistické soustavy a jeho představitele. (Inscenace byla pochopitelně parodickou imitací megalomanských intonací, frází i patosu sovětských válečných filmů i písní, patosu, jenž byl v tu chvíli koncentrovaným symbolem okupace).

Poprvé v dějinách českého divadla byli pouze kvůli divadelnímu představení a jeho reprízám (v komunistickém trestně-právním žargonu: za to, že „opakovaně a před skupinou více osob prováděli...“) odsouzeni divadelníci k poměrně vysokým, vesměs nepodmíněným trestům odnětí svobody.

To v řadě případů vedlo k lidským tragédiím, u jiných případů zase došlo na lámání charakterů (sebeobžalobné sypání si popelu na hlavu, písemný závazek spolupráce s StB, to vše „výměnou“ za nápadně nižší, podmíněné tresty).

Waterloo představovalo tehdy už nikoli běžnou reakci divadelníků na situaci a reakci úřadů na tuto reakci. Případ posloužil totalitní moci jako precedens, jenž se nemínil účinkem: v době vynesení rozsudku už takováto přímočará satira na vojenskou okupační moc nebyla na českých jevištích myslitelná.

Satirická přímočarost se přestěhovala pouze do ojedinelých produkcí folkových písničkářů (ponejvíce z volného sdružení Šafrán: Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Petr Lutka, Vlasta Třešňák, Petr Kalandra, Jiří Zych, Pepa Nos, Dáša Voňková-Andrtová, Jan Burian, Jiří Dědeček aj.). Ti každým svým vystoupením riskovali stejný trestní postih, jako ostravští divadelníci. Vzdor tomu (i vzdor novým a novým emigracím z vlastních řad, zejména po Chartě 77) podařilo se jevištním písničkářům udržet kontinuitu žánru po celá sedmdesátá léta a předat pomyslnou štafetu druhé generaci folkových bardů, nastupujících v letech osmdesátých (Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, Pavel Dobeš, Slávek Janoušek aj.). Proto jejich vystoupení v listopadu 1989 (stejně tak jako triumfální návraty Karla Kryla a Jaroslava Hutky) zcela postrádalo hořkou pachutí konjunkturalismu narychlo převlečených kostýmů drtivé většiny oficiálních divadelníků.

Případ jevištních písničkářů, udržujících kontinuitu politické satiry, je v mnohém signifikantní. Je totiž - podobně jako případ spřízněných muzikantů rockového undergroundu, jejichž represe nepřímo zapříčinila vznik Charty 77 - součástí jistého širšího, obecného trendu. Ten můžeme sledovat sice už před srpnem 1968, ale teprve normalizace jej vystupňovala do netušených poloh: jde o **posun pozornosti od centra k periférii**. Tento pohyb měl jistě rozměr **topografický** - sedmdesátá léta uskutečnila kupříkladu v Praze něco, co považovali sami divadelníci v předchozích letech za naprosto nemyslitelné: že lze hrát pravidelně, před trvale nabitým hledištěm i mimo tradiční městské divadelní centrum. V Braníku, na Žižkově, ve Vysočanech, v Kobylisích, ve Strašnicích apod.; za dobrým divadlem se však masově nejezdilo jen po pražských periferiích, nýbrž i do vzdálenějších měst (Cheb, Ústí nad Labem, Liberec, Brno, Uherské Hradiště aj.). Ale měl i rozměr **žánrový**. (Do centra pozornosti se náhle dostali, jak jsme již ostatně viděli, například loutkáři - ukázalo se, že jsou svým bytostně metaforickým jazykem schopni tlumočit obecné dobové pocity, včetně hladu po poezii a satirě, nepoměrně lépe, než velké činoherní či operní scény).

*Podobným dokladem téhož trendu sedmdesátých let je i **přiklon k nonverbálnímu divadlu** (pohybové a baletní divadlo, mimická groteska, neortodoxní pantomima, to vše reprezentováno soubory jako Křesadlo, Studio pohybového divadla, Balet Praha, Mimóza, Pantomima Alfreda Jarryho, Cirkus Alfred, Společnost Gag, Exelsior aj.). Tento trend, jenž nadějně pokračoval i v osmdesátých letech (Alfred a spol. Ctibora Turby, Baletní jednotka Křeč bratří Cabanů aj.) byl součástí celkového masivního přiklonu k alternativním, studiovým či autorským scénám, jimž předcházela pověst společenské, politické i umělecké nonkonformity a naopak menší míry kontroly ze strany dohlížecích orgánů. Nikoli náhodou se (navzdory administrativní nechtivosti k novým, neproověřeným formám veřejné statistické činnosti) právě počátkem osmdesátých let rodí i Branické divadlo pantomimy - jako středisko nonverbálního divadelní kultury.*

To vše se dělo za poněkud rozdílné situace, než v jaké tvořily podobné scény v druhé půli padesátých či v šedesátých letech: tehdy se odehrávaly důležité divadelní události rovnoměrně v obou sférách, tj. jak na scénách kamenných (srovnej Radokova, Krejčova, Pavlíčkova, Sokolovského či Hynštova éra v největších pražských či brněnských divadlech) tak alternativních (Vyskočilova a Suchého Reduta

i Divadlo Na zábradlí, Schmidovo Studio Y, Suchého a Šlitřův Semafor, Grossmanovo a Havlovo Divadlo Na zábradlí, Uhdeovo a Sokolovského Večerní Brno, Smočkův a Votršeho Činoherní klub atd.). Nyní se tato základní polarita, udržující zdravě rovnovážný stav systému divadelní kultury, zcela rozpadá a vývoj se vychyluje ve prospěch alternativních scén. Na kamenných scénách převládne časem šedivý průměr, stereotyp a marasmus. Pouze občas - v obou prostředních periodách období normalizace - rozčeří nepohnutou hladinu ojedinělý herecký výkon, ojedinělá režie, scénografie či dramaturgie; například v sedmdesátých letech Kačerův a Mášův **Rváč** v DEFB Praha (1979 - na motivy I. S. Turgeněva, scéna Otakar Schindler) nebo v osmdesátých letech Mášova, Schormova a Svobodova multimediální a mravně apelační **Noční zkouška** (1981) či Mášova **Vivisekce** (1987) v Laterně Magice. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jsou snad vůbec nejtypičtějším příkladem mravně i esteticky výjimečného, atypického tvůrčího činu Stroupežnického, Macháčkovi a Svobodovi **Naši furianti** v ND (1979).

*Naproti tomu v divadlech alternativního proudu se většinou něco hýbe, diskutuje se o nich, jsou podrobována tvrdé ideologické kritice (což bývá odjakživa v Čechách ta nejlepší reklama). A jejich občasné proniknutí do médií či na oficiální fóra a přehlídky mívají povahu celostátního skandálu (Studio Y na festivalu Divadelní mláď v Českých Budějovicích s provokující koláží **Život a smrt K.H.Máchy**, 1978; viz též opakované zákazy - ať již v médiích či v jednotlivých regionech - Divadla Jára Cimrmana, Činoherního studia Ústí nad Labem, písničkářsko-hereckých dvojic Jan Vodňanský + Petr Skoumal, Jan Bůrian + Jiří Dědeček aj.).*

Dalším objevem „periferie“ pro řadového divadelního diváka z „centra“ byla v průběhu sedmdesátých i osmdesátých let - jak jsme viděli - rozsáhlá oblast **amatérského divadla**.

I tato sféra se ukázala být sférou mravně i umělecky připravenější přinášet kontroverzní pohledy, postupy, myšlenky i metafory, jež rezonovaly v publiku i ve společnosti. Každoroční festivaly amatérských souborů (v sedmdesátých letech především Šrámkův Písek a Wolkrův Prostějov, od počátku osmdesátých let i poděbradský FEMAD a Jiráskův Hronov) se stávaly přehlídkou tvůrčí invence i odvahy, u profesionálů tehdy vídané jen zřídka. Soubory jako brněnské Divadlo X, DS Josefa Skřivana či Ochotnický kroužek, pražské Křesadlo resp. Studio pohybového divadla, Orfeus, Vizita, Sklep, Vpřed, Mimóza, Křeč, Lampa, Paraple, Doprapo, Jak se vám jelo aj. vnášely zejména v posledních třech periodách normalizačního vývoje do strnulého divadelního života pohyb a vzruch, přinášely i dotud tabuizovaná jména i témata (emigrace vnější i vnitřní, kařkovské odcizení, orwellovská inverze všech hodnot) i oficiálně nepěstované poetiky (divadlo absurdity, divadlo=obřad, rituál a mýtus, dadaistický a rockový voice-band, improvizované divadlo „otevřené dramatické hry“, výtvarné divadlo aj.).

Na všeobecném úprku od centra k periférii vytratila se z oficiálně ostře sledovaného centra takřka bezvýznamná politická satira, hodná toho jména. Satirická reflexe skutečnosti se objevovala pouze sporadicky v kabaretních (Antitalent, Ateliér, Rubín), loutkových (Divadlo S+H, Drak) a amatérských (pražský Excelsior a Dostavník, brněnské Malé divadélko, slánské Dividélko, pardubické Divadlo Na drážce) divadlech. A zejména na tzv.studiových scénách (viz některé Scherhaufery inscenace v Divadle na provázku, od Bulgakovova **Divadelního románu**, 1974 přes **Labyrint světa a Lusthaus srdce**, 1983 až po „novou operu“ Miloše Štědrone a Ludvíka Kundery **Chameleon**, 1984, „sabinovský“ titul **Prodaný a prodaná**, 1987 či Rozovského **Koncert V...**, 1988; nebo kontroverzní Schmidovy inscenace v Ypsilonce typu **Čtrnáct vůní**, 1975, **Život a smrt K. H. Máchy**, 1978, **Jiříkovo vidění**, 1981 či Erdmanův **Sebevrah**, 1988).

Tady dosáhl satirický žánr ve třetí a čtvrté periodě zkoumaného období patrně svého vrcholu v Rajmontových inscenacích her Karla Steigerwalda v Činoherním studiu Ústí nad Labem aj. (zejména **Dobové tance**, ČS, 1980; **Neapolská choroba**, Žižkovské divadlo, 1988 aj.).

*Výraznými satirickými a sílícími společensko-kritickými prvky byly v posledních dvou periodách vývoje poznamenány i zmíněné společné projekty studiových divadel (Studio Y, Ha-Di, Divadlo na provázku, DNO: **Cesty**, 1984, **Ha-Di a Divadlo na provázku: sabinovský projekt**, 1985-1987; **Ha-Di a Divadlo na provázku: Rozrazil 1/88 - O demokracii**, **Scénický časopis DNP a Ha-Di**, říjen 1988 - listopad 1989, zde mj. anonymně Havlova historicko-politická hříčka **Zítří to spustíme!**).*

Počáteční ústup satirické reflexe posrpnové skutečnosti lze snadno dokumentovat na frekvenci her **V + W** v repertoáru kamenných divadel. Ještě v sezóně 1968/69 patřily hry **V+W** - hned po hrách Tylových

- k vůbec nejčastěji uváděným titulům na českých scénách. Zatímco uvádění Havlových her, jež byly systémovou kritickou analýzou, nikoli aktuální glosou, na dlouhých dvacet let skončilo v oficiálním divadle libereckou premiérou **Ztížené možnosti soustředění** 8.3.1969, V+W na repertoáru nejen tohoto divadla (tj. DFXŠ Liberec) v této i v příští sezóně zůstali.

Metoda historické analogie k současným událostem, svobodná hra se slovy, volná otevřená struktura her Osvobozeného divadla, možnost každodenního aktuálního komentáře v předscénách i v písniích ústřední klaunské dvojice a v neposlední řadě jistě i věčně zelená Ježkova hudba, schopná sama o sobě divácky zachránit i průměrné, ba podprůměrné představení - to vše byly na první pohled patrné příčiny zaručeného úspěchu.

Ať tak či onak, utíkáni se k novodobým klasikům V+W se stalo druhým nejvýznamnějším obranným rituálem českého divadla vůči nepřátelské realitě. Rituálem ryze české, tentokrát nikoli pateticko-vlastenecké, nýbrž satirické a plebejsko-demokratické alternativy.

Již měsíc po invazi, 27.9.1968, uvádí Satirické divadlo Večerní Brno aktualizovaného **Kata a blázna**. Následovala doslova „osvobozená“ lavina: ještě během téže sezóny 5 titulů V+W v celkem 488 (!) představeních. Kromě **Kata a blázna** to byla nejčastěji **Těžká barbora** (KD Teplice aj.) a **Robin zbojník** (DS J. Skřivana, Brno aj.). Tento trend potom pokračoval setrvačně i v příští sezóně (a to na profesionálních i amatérských scénách), následuje však náhlý zlom a od sezóny 1970/71 prakticky po celou normalizaci je uvádění her V + W - které ovšem z repertoáru českých divadel nikdy natrvalo nezmizely - spíše výjimečnou, než běžnou událostí (jako příklad takové mimořádné události si uvedme jinak problematickou karlínskou inscenaci **Golema**, 1978 s atypickým Suchým a Molavcovou v ústředních rolích).

Obdobnou - jen ještě více „zástupnou“, náhražkovou - roli při prvotní satirické euforii oficiálních scén sehrál i jiný typický rituální titul novodobé české klasiky, **Drdovy silně - násilně?** - aktualizované (peklo=SSSR, čerti=okupanti atd.) **Hrátky s čertem**. V první posrpnové sezóně je uvedlo 7 divadel v celkem 202 představeních! I tady však nastal záhy útlum a titul - zbavený jinotajných aktualizací - byl nadále uváděn již jen sporadicky, jako bodrá taškařice, nikoli satira.

A to je v prvních třech periodách vývoje zhruba všechno. Žánr se opět - jako už tolikrát - uložil k zimnímu spánku, téměř na dvě dlouhá desetiletí. Ponorná říčka satiry vybublá napříště jinde, než na oficiálních jevištích (například u karikaturistů a kreslířů, u folkových písničkářů aj.). Ale i na malých scénách - a právě tam, kde zněly invektivy proti okupantům nejsměleji, nejpřímočařeji a nejdivočeji (Šimek + Grossmann: **Besídka v rašeliníšti**, Semafor 1968 a **Othello odpadá aneb Večer u kulečníku**, tamtéž 1969) - satira až na výjimky umlká ve prospěch kvalitativně nejrozličnějších, vesměs však apolitických forem humoru. Značnou škodou pro českou divadelní kulturu byla ztráta vysoké laťky, kterou jí v oblasti satiry nasadila jevištní tvorba dvojice **Lasica + Satinský** (po triumfálním hostování v Semaforu a v Horníčkových televizních HOVORECH H sehráli velmi úspěšnou sezónu v pražském paláci Kotva a dvě následující sezóny působili ve Večerním Brně - **Večer pro dva**, 1970 a **Jak vzniká slípka**, 1971).

Česká jevištní politická satira se hlasitěji probouzí až s příchodem sovětské přestrojky (kryjícím se s naší poslední časovou periodou). Alespoň na kamenných scénách, které v posledních předlistopadových sezónách i na tomto poli hekticky dohánějí, co v uplynulém dvacetiletí zameškaly (Petr Novotný, Ilja Racek ml.: **Psychoterapie, Mistři psychoterapie**, DFXŠ Liberec, 1988, 1989; A. N. Ostrovskij: **Deník ničemy**, úprava a režie I. Rajmont, ND 1969; Jiří Žáček: **Ptákoviny podle Aristofana**, režie Stanislav Moša, tamtéž 1989, atd.). Někdy ovšem mohou tyto scény a jejich týmy poněkud důstojněji navázat na svou předchozí činnost: začít tam, kde byla slibná kontinuita žánru satiry a společenské kritiky zvnějšku přerušena (Karel Semerád: **Vzhůru do údolí**, režie: M. Hynšt, DP Gottwaldov 1985; tentýž tým: **Paneloptikum**, 1987; V + W, Ornest, Töpfer: **Robin zbojník**, DEFB Praha 1986).

*I zde má však „periferie“ náskok už nedohmatelný: de facto je dávno pevně usazena v samém centru žánru. Ať už díky tvorbě K. Steigerwalda (nejen **Dobové tance**, 1980, ale i **Foxtrot**, 1982, ...a tak tě prosím, kníže, 1982; **Neapolská choroba**, 1988 aj.), I. Vyskočila (**Cesta do Úbic**, 1984 aj.), J. Vodňanského, P. Skoumala, J. Buriana, J. Dědečka - ale třeba i J. Kainara (**Ubu se vrací**, úprava a režie Hana Burešová, Viola 1988) nebo K. Horáka (**My tě tu písničku naučíme**, režie Hana Burešová, Činoherní studio Ústí nad Labem, 1987), popřípadě V. Beránka (kontroverzní satirická agitka **Z Košic do Aše a ještě dál**, úprava a režie Petr Poledňák, Činoherní studio Ústí nad Labem, 1989).*

ALTERNATIVA NULOVÁ

Pozornému čtenáři jistě neuniklo, že v našich dosavadních úvahách a výčtech něco velmi podstatného schází. Jsou to ty výkony, inscenace a divadla, jejichž tvůrci na posrpnovou realitu nikterak zjevně nereagovali a vědomě ji ignorovali. Bylo pro ně příliš umělecky i mravně kompromitující se jí nějak zvlášť zabývat. Za daleko cennější považovali pokračovat v kontinuitě své dosavadní práce, pokud možno neovlivněné jakýmkoli tlakem (ať již censure, autocensure, úřadů či obecnstva). Stavěli tak svému obecnstvu před oči věčně inspirující příklad nezcizitelné svobody a neodvislého myšlení, aniž cítili potřebu tuto svou bytostnou, vnitřní svobodu nějak zvlášť deklarovat. Připomínali zraněnému, mravně rozkolísanému a stále více i oportunnímu obecnstvu s oblibou velké, nadčasové hodnoty a ideály, jež stále více kontrastovaly s mravní ubohostí veřejných poměrů.

Jak si již na sklonku roku 1968 povšiml teatrolog Milan Obst, i toto byla od divadelníků „forma reakce a často mnohem ostřejší a výraznější, než když změní program; myslím, že to může být reakce až provokativního charakteru...“ (Divadlo, leden 1969).

Těmito slovy si lze vysvětlit zdánlivě paradoxní fakt, že i tato hlubinná, navenek nulová alternativa odporu k normalizaci budila značnou nevoli totalitní moci. A že právě ona byla vystavena nejtvrdějším zákazům, represím a vytrvalému pronásledování (viz ostudná likvidace světoznámého Krejčova **Divadla za branou** roku 1972; dále vytrvalé tažení úřadů třeba proti „lyrickému“ Semaforu Jiřího Suchého - nikoli proti „satirickému“ Semaforu Miloslava Šimka, který se ještě nedávno spolu s Jiřím Grossmannem ze scény vysmíval okupačním vojskům i jejich tuzemským advokátům; také Činoherní klub stál od prvé poloviny sedmdesátých let totalitním úřadům za infiltraci a pacifikaci prostřednictvím „dozorců“ typu Zdeňka Míky, Miloše Vojty aj., ačkoli soubor nechtěl opět dělat nic jiného, než kontinuálně pokračovat v práci z šedesátých let, tj. v objevování a mapování možností člověka 20. století skrze individuální herecký výkon). Příkladů rafinovaně uplatňované zloville nalézáme bezpočet: například vůči **Divadla Jára Cimrmana**. V jejím důsledku toto divadlo, jež nikdy neuvedlo politickou či satirickou hru, muselo podstoupit v letech 1969 - 1989 strastiplnou anabázi z Malé Strany na Národní třídu a zpět, pak do Braníku, Kobylis, Žižkova a posléze Vršovic, čímž mimoděk dokázalo vyvrátit pověru o nemožnosti trvale přetáhnout publikum z centra na periferii. K tomu se připojily i zákazy jednotlivých her (**Ljavec**, 1982 aj.). Totéž stíhalo písničkářsko-divadelní dvojice, rozvíjející čistou, ať už filosoficky či lyricky založenou poetiku nesmyslu (Vodňanský + Skoumal, Burian + Dědeček aj.) nebo protagonisty Nedivadla Ivana Vyskočila (tj., kromě jeho zakladatele, Pavla Boška, Leoše Suchařípu, Přemysla Ruta, Otakara Roubínka, Vlasty Špicnerové aj.). Ve stejných dnech, týdnech a měsících, kdy z kamenných scén hřímali do publika Husové, Roháčové či Drahomíry své vlastenecké tirády, hráli kupříkladu Cimrmani nevyrušitelně své **Hospody na mýtině** (premiéra 17.4.1969 v den, kdy A. Dubčeka vystřídal ve vedoucí funkci G. Husák), **Vraždy v salonním kupé** (1969) a **Němé Bobše** (1971). Ypsilonka „odpovídá“ na okupaci Schmidovou psychoanalytickou parodií mezilidských vztahů a trojúhelníků **O tom jak ona** (1969), Synkové klauniádou **Začarováný vůl** (1969) a Picassovou surrealistickou a opět s důrazem na psychoanalytickou rovinu inscenovanou **Touhou chycenou za ocas** (1969). Její patrně nejúspěšnější inscenací sedmdesátých let se stane jevištní hold renesanci, lidské tvořivosti a fantazii **Michelangelo Buonarroti** (1974) a zřejmě největší politický malér její historie se vyklube z inscenace opět historizující, demytizující národní minulost a její velikány: **Život a smrt K. H. Máchy** (1978). O deset let později, v době, kdy leckteré kamenné scény hekticky zahánějí černé svědomí z dvacetiletého posluhování „odvážnou“ politickou satirou, hemžící se opatrně jinotajnými „narážkami proti režimu“, hraje Ypsilonka pod podezíravým dohledem nejvyšších stranických orgánů Kafkovu a Hořínkovu **Ameriku** (únor 1989). Náš největší jevištní klaun sedmdesátých let odpovídá na počínající normalizaci bláznivými příběhy pomateného vesnického strýce (Boleslav Polívka: **Příběhy z rodných hor** - později **Strašidýlka**, Divadlo na provázku, 1971). A vzápětí přijíždí - on i jeho druhové - dobýt spanilými jízdami fantazie a humoru divadelní Prahu povýtce **apolitickými** klauniádami **Am a Ea** (1973), **Commedie dell' arte** (1974) a **Pépe** (1974). A přicházejí vzápětí vrcholné opusy českého divadla sedmdesátých let, Polívkovy plebejské i hluboce lidské a humánní klauniády **Pezza versus Čorba** (1975), **Trosečník** (1977) či **Poslední leč** (1981). To vše v těsném sousedství

s velkým, metaforickým divadlem světa, jež ve svých inscenacích vytváří režisér Zdeněk Pospíšil, ať už v profesionálním Divadle na provázku (**Profesionální žena**, 1974; utajeně Uhdeova a neutajeně Štědroňova **Balada pro banditu**, 1975; opět utajeně Uhdeova a neutajeně Mrštíková **Na Pohádku máje**, 1976 aj.) nebo na scénách amatérských (jedna z vůbec nejvelkolepějších a nejvelkorysejších divadelních událostí sedmdesátých let se odehrála v amatérském Divadelním studiu J. Skřivana, Brno - Homérova a Pospíšilova **Odysea**, 1979 s řecko-českými manželi Arcanidu jako ústřední interpretační dvojicí; další srovnatelné teatro mundi se odehrálo rovněž v Pospíšilově režii na amatérské scéně - František Brüstl: **Bramborový den**, Dětské studio DNP, Brno 1978).

*Nebo pražský Semafor: jeho nejrazantnější reakcí na deprimující posrpnovou realitu byl návrat ke slovní i hudební kabaretní klaunérii šantánové dvojice (Suchý, Šlitr: **Jonáš a doktor Matrace**, 1969). A publikum - stejně jako na Polívce - aplaudovalo jako na politické manifestaci.*

Mohli bychom uvádět desítky dalších, možná ještě závažnějších příkladů, třeba z oblasti tzv. groteskní pantomimy (Hybner, Turba, Rýda: **Harakiri**, 1968; Kratochvíl, Turba: **Udělej mu to zprava - Turba taceť**, 1970; Turba, Hybner aj.: **Cirkus Alfred**, 1973; Hybner: **Na konci zahrady jménem Hollywood I. a II., III.** 1975-79, 1980; Hybner, Scherhauser: **Concerto grosso aneb Dilema**, 1982; Turba, P. Byland: **Deklaunizace, Alfred a spol.** 1986; Cvoci: **Cvoci, Třesk a Kasaštyk**, 1982 aj.).

Do této „čestné“ sféry mravně legitimní, nekomerční, navenek však apolitické produkce nonverbální divadelní kultury nepochybně patří i Pražský komorní balet Pavla Šmoka a Vladimíra Vašuta (Šmok: **Kontrasty**, 1982 aj.): už kvůli faktu, že se protagonistům souboru podařilo beze zbytku odbourat tradiční akademismus baletního projevu, sklon k samoúčelnému artismu a ornamentalismu. Hudba (například J. S. Bacha) tu není pohybem ilustrována, nýbrž „znovuzpřítomňována“ a tím i „znovuvytvářena“ jiným jazykem výrazových prostředků: lidským tělem. Toto vše se u Šmokových (a Vašutových) projektů nikdy nedělo bez skrytého, vnitřního zřetele k metafyzickým, etickým a společenským problémům doby.

Vícekrát zde již byly zmíněny také příklady loutkových inscenací (Drak: Erben, Krofta: **Kytice**, 1973; Tůmová, Krofta aj.: **Jak se Petruška ženil**, 1973; Vladislav, Krofta aj.: **Popelka**, 1975; Čajkovskij, Krofta aj.: **Šípková Růženka**, 1976; Klíma, Krofta: **Píseň bohatýrů Kalevaly**, 1986 aj.; Naivní divadlo Liberec: Erben, Sokol, Schartová: **Kytice**, 1979; Dyk, Burian, Makonj, M. Kopecký: **Krysař**, 1986; Čapkové, Peřinová, Schartová: **Ze života hmyzu (Motýlové, kořistníci, paraziti)**, 1989 aj.; Paraple, Praha: Šotola, Richter: **Hanýsek**, 1982; Cervantes, Richter: **Kichotání**, 1983; Divadlo U Jindřišské věže (ÚLD Praha): Koubek, Vostárek: **Paleček [A co strom?]**, 1985; Malík, Vašíček, Koubek: **Míček Flíček**, 1988 aj.).

Připomeňme znovu v této souvislosti několik příkladů, které lze považovat za modelové.

V oblasti činohry jsou to dva z nesporných vrcholů prvé normalizační periody: mnohokrát již zde zmíněné Divadlo Za branou (od ještě metaforicky politizující, polytematické Krejčovy kompozice **Lorenzaccia**, 1969 až po nadčasovou, monumentální dramatickou koláž **Odipús-Antigone**, 1971;) a Činoherní klub (viz Kačerův **Višňový sad**, 1969; Vostřeho **Candide**, 1971; Krobotův **Něžný barbar**, 1981 či Smočkovi **Hráči**, 1982). K tomu připojme jako dalšího vrcholného reprezentanta „nulové alternativy“ v oblasti činohry režiséra Jana Grossmana, jenž - na rozdíl od předchozích - svou činností poznamenal všechny čtyři periody normalizačního období (a jenž se nikoli náhodou i v polistopadovém čase ukázal být neadekvátnějším jevištním tlumočnickem povýtce politických dramat Václava Havla). Grossmanovu „chebskou“ éru jsme tu už dokumentovali, evokujme si tedy alespoň letmo jeho éru „hradeckou“ (nejvýznamnější se tu jeví - svým unikátním spojením archetypální nadčasovosti „juanovského“ mýtu s nanejvýš aktuální reflexí pokrytectví a mravního selhání člověka, jehož život je opakem „života v pravdě“ - Grossmanova úprava a režie Molièrova **Dona Juana**, 1982, i s kongeniální scénografií Jaroslava Maliny, předurčující do jisté míry nejen vyznění, ale i herecký styl inscenace). Dalším modelovým příkladem „nulové alternativy“ (byť tentokrát příkladem, překračujícím zčásti i do alternativy satirické) je opět sice verbální, leč zato Ne-divadelní projekt „otevřené dramatické hry“ Ivana Vyskočila (tak jak jej snad nejpregnantněji realizoval v nadčasové poloze „seminární meditace“ nad dramatickým textem, postavami i situacemi nejslavnější tragédie všech dob: **Hamlet, princ dánský ve zkratce aneb Haprdáns**, 1980).

A konečně připojme i rovněž již citovaný příklad z vysloveně alternativní sféry, příklad nonverbálního, „fyzického“, „totalního“ pohybové-divadelního projevu - Martincovo **Křesadlo a Studio pohybového divadla (Martinec aj.: Vagantské putování**, 1973; Ovidius, Vangeli, Martinec: **Proměny podle Ovidia**, 1977; Kopecký, Vangeli: **Staroegyptské knihy mrtvých**, 1979 aj.). Opět vidíme v jiném kostýmu tutéž snahu po nadčasovosti, trvalosti jistých obecně platných hodnot, které přesahují nejen banálně triviální obzor normalizace, ale i rozměr století ba tisíciletí.

Všechna tato divadla nechtěla nic víc a nic méně, než umíněně pokračovat ve své práci: zkoumat lidské meze i možnosti, možnosti kolektivní i individuální improvizace, slovních významů i pohybů, možnosti lásky i nelásky a také lidské krutosti. Možnosti duší i předmětů a jejich vzájemných vztahů, dorozumění i nedorozumění. Meze tónů i ticha. Rozměr českého mýtu, národního sebelitování i sebeobelhávání, fungování společenských mechanismů i jejich kontroly - to všechno od pravěku lidského nevědomí až po dosud nezreflektovaný dnešek. Vše mu tomu bylo znovu a znovu tisícerými způsoby (likvidačními telefonáty před i po představení, ministerskými přípisy, zřizováním dvojího, trojího síta „schvalovaček“, rekvizitací, budováním nových komisí a subkomisí, nepsaným zákazem zmínit jistá jména) bráněno. A přesto se mnohým divadelníkům podařilo ve všech těchto činnostech a posedlostech pokračovat. Publikum to velmi přesně vycítilo a - bezděky sjednocené na stejném, konspiračním dorozumívacím kódu - reagovalo i na těchto povytce apolitických představeních nejen zasvěceně, ale i - politicky.

Neznám výmluvnější doklad skryté, vnitřní a mnohem hlubší „političnosti“ (=mravnosti) celé této „nulové alternativy“, než jaký představuje opoziční **bytové divadlo**. Prvek odvahy a občanské statečnosti byl v něm obsažen již v samotném faktu jeho - nepovoleného - konání, v samotném ignorování mravně nelegitimního zákazu. Nebylo tedy třeba jej nijak zvlášť deklarovat či manifestovat. Stejně tak obecenstvo bytového divadla si nepotřebovalo dodávat odvahy v setmělém sále anonymním potleskem: odvahou bylo vůbec na takové představení do uzavřeného bytu (=pasti) přijít. Řeč mohla tedy být rovnou o věcech podstatných, mohlo se „pouze“ pokračovat v tom, co by účastníky zajímalo v normálním, svobodném a nerepresivním prostředí. A tak se nehrálo o Husákovi, ale rovnou o Macbethovi (adaptace a režie Pavla Kohouta, Bytové divadlo Vlasty Chramostové, 1978). Nemusely se glosovat Biľakovy proslovy, mohly se číst - popřípadě „autorsky hrát“ - rovnou Šafaříkovy eseje (**Mefistův monolog**, 1974, domácí divadlo v bytě Jiřího Frišaufa Šlěpěje v okně, Brno; **Průkaz totožnosti**, 1988-89, Divadlo u stolu, Brno). Nemusely se komentovat konformní postoje kolegů z branže, mohlo se rovnou přistoupit k reflexi národního charakteru skrze modelový osud velké české spisovatelky, která je sama o sobě mýtem, Boženy Němcové (Pavlíčková **Zpráva o pohřbívání v Čechách**, Bytové divadlo Vlasty Chramostové, 1979).

Nulová alternativa nebyla však přirozeně ani tady alternativou jedinou: při troše pozornosti nalezneme vedle této dominující tendence i v bytovém divadle všechny čtyři způsoby reakce na posrpnovou skutečnost, byť v poněkud jiných proporcích, než v divadle legálním. (Silně je tu zastoupena především lyrická alternativa světa: nezapomeňme, že Bytové divadlo V. CH. vlastně začínalo seifertovským večerem **Všechny krásy světa**, 1975; nejméně častá je alternativa satirická, ale ani ona zcela neabsentuje - viz třeba **Apelplatz II**, textová koláž na téma „Bít se pro Ano a pro Ne též se bít!“, sestavená z textů B. Brechta, J. Andrzejevského, E. Rostanda, K. Sidona, L. Vaculíka, V. Havla aj., Bytové divadlo V. CH., listopad 1977).

Nulová i satirická alternativa (plus latentní, bytostná političnost) projevila se naplno i ve zmíněném nejstatečnějším činu českého amatérského divadla uprostřed zvlášť beznadějněho „druhého“ období normalizace, v inscenování **Žebrácké opery** Václava Havla Divadlem na tahu 1.11.1975 v Horních Počernicích (režie: Andrej Krob). Kolotoč výslechů a postihů, které vzápětí spustila totalitní moc kvůli jedinému spíše rozverně erotickému a hravě recesnímu než politickému představení, svědčí historikovi sdostatek jasně o skutečné vnitřní naléhavosti, potenciální apelativnosti a mravnosti jednoho zdánlivě periferního, apolitického a rekreativního počínu.¹⁵⁾

OPERA: ZÁPAS O UDRŽENÍ V LIZE

Zbývá nám další rozsáhlá, mnohohrstevná oblast divadelní kreativity, jejímž nejcennějším výkonem byl zdánlivě minimalistický program udržení kontinuity, autonomie a relativní tvůrčí nezávislosti na mocensko-byrokratických tlacích. Podobný výkon se ukázal být pro převažující část tvorby operetní či muzikálové nedosažitelnou metou. (I zde byly, jako v jiných žánrech, čestné výjimky, například v záslužném seznamování veřejnosti pražskou i brněnskou dramaturgií se standardními tituly dříve zanedbávané klasiky: Bernsteinova **West Side Story**, 1970; Frimlův **Král tuláků** aj.). Vedle řady podnětných dramaturgických i inscenačních přístupů (Brno) se jinak v operetě a muzikálu setkáme v éře normalizace častěji s ochotným posluhovááním nejen režimu, ale i zhusta provinčním, zápečným tužbám a pudům obecenstva

(**Otec Kondelík a ženich Vejvara**, 1970; **Nejlíp je u nás**, 1971 apod.). Zatímco takřka celou oblast operního divadla můžeme jako snad žádnou jinou - negativní i pozitivní výjimky byly už vesměs vytknuty před závorku - zařadit do naší poslední, „nulové“ alternativy.

Je až s podivem, jak málo se tu změnila situace oproti létům šedesátým. Nedochovalo (ve srovnání s činohrou) ani k příliš rozsáhlým personálním a kádrovým změnám. Bylo to nepochybně dáno - spíše než charakterem tvůrců - samotným charakterem operní produkce, postavené na univerzálním, ideologicky mnohem hůře manipulovatelném jazyku hudby. Také věčné, obligátní návraty k české národní klasice představují v této oblasti návraty k opravdovým, nadčasovým a univerzálním hodnotám, které (na rozdíl od provinciální činoherní či operetní dramatiky) sdílí spolu s námi i okolní svět. Jména jako Mysliveček, Smetana, Dvořák, Janáček či Martinů neodřezávají, nýbrž naopak zprotdředkovávají operní dramaturgii cestu ke světu a k obecně platným humanistickým ideálům a uměleckým hodnotám, což se o Tylovi, Jiráskovi, Drdovi, Jílkovi či Járovi Benešovi říci v žádném případě nedá.

K nejčastějším změnám ve vedení operních souborů docházelo příznačně v pražském Národním divadle. O málokterém ze zdejších šéfů lze tudíž říci, že by tvář scény poznamenal tak, jako kdysi Kovařovic, Ostrčil či Talich.

Od roku 1968 se v šéfovské funkci vystřídali pěvci, režiséři, dirigenti, komponisté či muzikologové Hanuš Thein (1967-1968), Jaroslav Krombholc (1968-1971), Václav Holzknecht (1971-1973), Ladislav Šíp (1973-1976), Miloš Konvalinka (1976-1979), Zdeněk Košler (1979-1985), František Vajnar (1985-1987) a konečně Václav Riedlbauch (1987-1989).

Jednou z mála osobností, která měla opravdovou snahu vybudovat koncepčnější operní program, byl bezesporu Zdeněk Košler, který promyšleně připravoval repertoár k 100. výročí ND a k zahájení 101. sezóny v rekonstruované budově. Přispíval k tomu i příchod dramaturga Václava Noska z Brna (1979 - po zemřelém Ivanu Jirkovi). Košlerovou zásluhou byl nově nastudován celý smetanovský repertoár. Jeho prvním významným inscenačním činem byla Fibichova **Nevěsta messinská**, v níž se na scénu ND vrátila Věra Soukupová.

Zejména po příchodu V. Noska uvádělo ND soustavně na jeviště novinky českých autorů (I. Jirko, V. Kašlák, J. F. Fischer, I. Jirásek, E. Zámečník). Do té doby se v sedmdesátých letech objevil pouze Coriolanus slovenského skladatele Jána Cikkera (1974).

Ostrý kontrast, jenž byl ve své vyhrocené dvoupólnosti odrazem současné kulturně-politické situace, vytvořily v ND dvě diametrálně rozdílné inscenace sovětských oper. V listopadu 1972 uvedla opera ND politicky profilovou hudební reportáž (podle Johna Reeda) autora M. V. Kaminského **Deset dnů, které otřásl světem**. Hostující inscenátoři (režie Jevgenij I. Kušakov, dirigent Igor V. Lacanič, libreto Viktor Dubrovskij) přivedli na scénu pravé sovětské panoptikum s veškerou přísloušnou magalománií: zpívajícího Lenina a politické pracovníky aparátu spolu se statickými masami. Toto dílo se dočkalo jen tolika repríz, pokud naplňovaly hlediště beze zbytku organizované návštěvy nejrůznějších podniků a pracovišť, jež tak vzorně a iniciativně plnily nařízenou „kulturně-politickou“ aktivitu. (Celkem se hrálo 13 x). Druhým hudebně-dramatickým dílem, které i ve vztahu k ruské a sovětské hudební tvorbě bylo zjevným obratem a opakem prvního, byl Prokofjevův **Ohnivý anděl** (ND, květen 1981, v rámci Pražského jara). Dílo, jež nemělo premiéru v SSSR, ale v Paříži koncem padesátých let. Praha je poprvé viděla a slyšela na Prokofjevovském festivalu v roce 1963 v provedení brněnské opery. Ohnivý anděl je operní freska, tvarově pojatá jako velká romantická opera s novým dramatickým nábojem, jejíž námět (román Valerije Brjusova) se s hlubokým psychologickým ponorem opírá o středověké legendy a postavy s osvícenskými symboly vědění, tmářství a zla.

Výrazným scénickým úspěchem prvních posrpnových sezón bylo provedení Mozartova **Dona Giovanniho** (1969) v invenčním scénografickém řešení Josefa Svobody na jevišti Tylova divadla. K této opeře se ND vrátilo v roce 1975, kdy ji v italském originále provedlo ke 150. výročí pražské premiéry a potřetí v roce 1984. Mozart začal být uváděn v originále - **Únos ze serailu** (1974) v němčině, **Così fan tutte** (1976) v italštině aj.

Sluší se připomenout, že poprvé od roku 1922 byla uvedena Debussyho opera *Pélleas a Mélissanda* (1985) a že ND též připravilo v rámci Pražského jara koncertní provedení takřka zapomenuté opery O. Ostrčila *Legenda z Erinu* (1982). Opera ND přitom musela od roku 1977, kdy byla zahájena rekonstrukce historické budovy, přesunout část repertoáru na scénu Smetanova a Tylova (Stavovského) divadla, v němž se kromě mozartovského repertoáru realizovaly premiéry oper současných (Hanuš, Martinů, miniopery podle Noskova brněnského vzoru). Po roce 1983, kdy byla zahájena rekonstrukce Tylova divadla, měla k dispozici scény dvě: historickou budovu a Smetanovo divadlo.

Scénou, která si po dlouhá léta u nás nejvíce a nejvytrvaleji udržovala průbojný charakter jak repertoáru, tak jevištního rukopisu, byla **opera Státního divadla v Brně**.

Tam po více než dvaceti letech odchází z vedení dirigent František Jílek (1979), který spolu s dramaturgem a dirigentem Václavem Noskem formoval tvář jednoho z nejlepších operních domů. Nosek po Jílkově odchodu v téže roce přešel do Prahy ve funkci dramaturga, Brno však zcela neopustil a zůstal na částečný úvazek. Novým šéfem se stal režisér Ilja Hylas, jehož v sezóně 1985/86 vystřídal František Preisler.

V čem tkví ona jedinečnost brněnské scény? Víc než kterékoliv jiné hudební divadlo vymykalo se glajchšaltujícím tlakům, uvádělo původní novinky českých skladatelů i u nás dosud neinscenovaná díla světově proslulých českých skladatelů (Martinů). V československé premiéře uvedlo díla A. Schoenberga, A. Honeggera, A. Berga, D. Milhauda, D. Šostakoviče, P. Dessaua, R. Šchedrina. Pokračovalo v originální jevištní prezentaci drobných neznámých opusů operních skladatelů ve své **miniopere** (J. J. Fux, G. P. Teleman, J. B. Lully) a díky hlubokému vztahu dramaturga Noska ke staré operní tvorbě připravilo v jeho muzicky citlivých úpravách dílo G. F. Händela či Josefa Myslivečka.

Plzeňskou operu vedl do konce sedmdesátých let zkušený Karel Vašata, poté Oldřich Kříž. (U dirigentského pultu se vystřídali Jiří Kout, který později, po svém angažmá v ND v sedmdesátých letech emigroval do NSR, Petr Vronský a Ivan Pařík). Vedle většinového klasického repertoáru se objevovala sporadicky nejen současná česká díla, ale i zahraniční opery v československé premiéře.

Podobné „minimalistické“ snahy o udržení dosaženého standardu se projevily i v práci dalších operních scén (České Budějovice, Liberec, Ústí nad Labem, Ostrava, Opava a po Brně nejprůbojnější z moravských a vlastně i československých scén - Olomouc).

Operní režii se věnovalo i několik činoherních tvůrců (Karel Palouš v Praze, Milan Pásek v Brně, na různých scénách Jaroslav Gillar či Jaroslav Chundela). Nejvýznamnější kapitolu v tomto smyslu do letopisů české divadelní kultury z časů normalizace napsal **Evald Schorm**. Ten vždy inklinoval k hudbě a zejména k opeře jako dramatickému dílu. V době pro mravně konzistentního E. Schorma nejtěžší to bylo hlavně SD Brno, jehož opera mu poskytla možnosti k práci. Bylo to především u nás dosud neuvedené dílo Bohuslava Martinů *Trojí přání aneb Vrtkavosti života* v sezóně 1970/71, v němž se vzájemně prolíná opera, film a jazz. Schorm celý složitý útvar inscenoval s množstvím nápadů „filmových“ i „divadelních“ v nakonec střízlivém, ukázněném výsledném tvaru (ve spolupráci se zkušeným hledačstvím milovníka starých i nejnovějších děl, dirigenta V. Noska a na scéně - jako u něho vždy sloužící lidskému měřítku věcí - Ladislava Vychodila).

Následovala brněnská miniopera (1971 tři drobná díla Josefa Berga: *Johanes doktor Faust*, *Eufrides před branami Tymén* a *Evropská turistika*; 1972 tři malé opery Daria Milhauda: *Únos Evropy*, *Opuštění Ariadny*, *Theseovo vysvobození* a k nim připojená tematicky blízka *Ariadna B. Martinů*, 1974 pak opera J. B. Lullyho *Jeden chce a druhý musí* a konečně 1982 si Schorma pozval V. Nosek ke spolupráci na *Jullietě B. Martinů*).

Pražské ND pozvalo E. Schorma až rok před jeho smrtí v říjnu 1987 k režii *Ariadny B. Martinů* a scénického oratoria Igora Stravinského *Oedipus rex*. Je opět charakteristické, kdo tu měl k Schormovi blízko: obě díla dirigoval hostující dirigent filharmonie Václav Neumann.

Pozoruhodným jevem těchto let bylo uvedení více než 40 původních českých a slovenských oper na českých a moravských scénách.

Jistěže to ve všech případech nebyla díla stejné kvality, některá z nich byla úlitbou režimu, ale objevila se i díla nadprůměrných kvalit (SD Brno: *Diogenes* Ilji Hurníka v rámci *Večera operních apokryfů* spolu s *Odyseovým návratem* Josefa Berga aj., *tamtéž Kuchyňské starosti* - podle Beethovenových konverzačních sešitů - Miloše Štědrně, *Malý princ* Miroslava Háby aj., to vše jen v roce 1979!). K novým dílům je třeba počítat i tři závažné činy dramaturga a dirigenta V. Noska: nastudování Janáčkovy opery *Z mrtvého domu* v původním znění, uvedení *Romea a Julie* Jiřího Bendy v podobě z roku 1784 a dosud u nás neprovedené opery Josefa Myslivečka *Ipermestra*, s níž se Brno představilo na Pražském jaru.

Zvláštní kapitolu tvoří řada československých premiér méně známých děl světových autorů 20. století - či naopak řada inscenací těch klasických oper, jež do té doby u nás uvádět na jevišti nebylo obvyklé.

Je opět příznačné, že počtem dvanácti takových děl vedla brněnská scéna (Schoenberg: *Očekávání*, Honegger: *Jana z Arcu na hranici*, obě 1969, Alban Berg: *Lulu*, 1972, 3 aktovky Daria Milhauda *Únos Evropy*, *Opuštění Ariadny a Théseovo osvobození*, 1972, Šostakovičův *Nos*, 1973 a nebo Händelova *Rodelinda*, 1985). Obdobnou měrou se na uvádění dramatických objevů podílela i scéna olomoucká (v sezóně 1968/69 Honeggerův *Orlík*, Monteverdi: *Odyseův návrat* v úpravě Jana Klusáka, 1973 aj.).

České Budějovice - v souhlasu s politicky konformní dramaturgií činoherní - uváděly takřka výhradně díla sovětských autorů (Cholminova *Optimistická tragédie*, 1973 a Anna Sněgina téhož skladatele podle Jesenina, *Kabalevského Sestry*, 1978 a *Dobrý člověk ještě žije*, 1980 atd.).

Tento zdaleka ne úplný výčet uzavírá pražské ND. Kromě již zmíněných monstrózních *Deseti dnů...* premiérovalo operu Kirilla Molčanova *A jitra jsou zde tichá* (1975) a Donizettiho *Poprask v opeře* (1977). Ve srovnání s většinou ostatních scén byla opera ND daleko nejnevýbojnější a nejméně ochotná podstupovat rizika dramatických i jevištních experimentů.

Snad se tu projevil i v tak autonomním žánru osobitým způsobem již zde konstatovaný obecný trend, který jsme nazvali úprkem od centra k periférii. Nasvědčovala by tomu nejen evidentně průbojnější dramaturgie mimopražských divadel, ale i průnik operního žánru do scén „nehudebních“:

Divadlo na provázku: Štědrň, Kundera: *Chameleon*, 1984; Drak: Smetana, Vyšehrad, Sabina: *Prodaná nevěsta*, 1986; Studio Y: Verdi: *Rigoletto! Král se baví*, 1973; Rossini: *Lazebník sevillský*, 1981 aj.; Divadlo J. A. Cimrmana: *Svěrák*, Smoljak, Klusák: *Cimrman v říši hudby*, 1971 aj.). Je to jeden z mála trendů, který, jak se zdá, úspěšně pokračoval v české divadelní kultuře i po listopadu 1989 (viz ypsilonový *Mozart v Praze*, 1991, *Lazebník sevillský* režisérky Hany Burešové v MD Kladno, 1992 a v *Labyrintu* 1993; *Opera la serra* Jaroslava Duška a Michala Vícha v divadle Archa, 1994; *Kvas krále Vondry* režiséra Arnošta Goldflama s „Vondráčkovou“ generační skupinou v Dejvickém divadle, 1994 atd. atd.).

Stejněmu obecnému trendu - jakož i další, dříve zmíněné obecné tendenci k prolínání a křížení žánrů (žánrový synkretismus) - by nasvědčoval i nově vzniklý pražský hudební útvar, *Opera Furore* („Opera, která nebrzdí“), založený Danielem Dvořákem a Jiřím Nekvasilem v roce 1988.

Představil se v sezóně 1988/89 a v sezóně následující nejprve v Malostranské besedě, později v ÚLD (Divadlo Pod věží) inscenacemi *Fausta* (Johann doktor Faust) Josefa Berga a *Houslema do železa* podle H. Purcella. Může tu jít o nepřiznanou inspiraci i přímou repertoárovou návaznost na miniopery V. Noska v Brně, nová je tu však určitě programově „postmoderní“ orientace: spodní tón parodie, jevištní i herecký minimalismus, mísení vysokého s nízkým apod. V druhé půli sezóny 1989/90, kdy získal soubor ohlas v zahraničí operou *Andy Warhol*, počalo štěpení a počátkem další sezóny se soubor rozdělil na dvě části: *Opera Furore* a *Opera Mozart* (prvá jako experimentální studio, druhá profesionální, komerčněji zaměřená scéna).

KOREKCE A PERSPEKTIVY

Otázka zní: je nyní zapotřebí, po zhruba nastíněném vývoji české divadelní kultury, korigovat vstupní pracovní hypotézy z úvodní kapitoly?

Vcelku se dá říci, že základní teze byly potvrzeny: potvrdil se především fakt, že celé sledované období bylo obdobím - co do míry - předtím ani potom nemyslitelného administrativně direktivního řízení české divadelní kultury a že vývojově nejnosnější, nejtrvalejší hodnoty vznikaly nikoli na ose státní kontroly a manipulace, nýbrž naopak všude tam, kde se umělecká kreativita této kontrole buď vymkla, vzepřela nebo ji nebrala na vědomí. Ukázalo se však zároveň - v mnohem větší míře než to předpokládaly vstupní

hypotézy - že tyto hodnoty vznikají nejčastěji nikoli na linii vzpoury, ale tam, kde divadlo ve své autonomní tvorbě si je vědomo samo sebe. Kde využívá neodvozeného, specifického jazyka svého uměleckého vyjadřování a nesupluje jazyk jiných uměleckých druhů (ale ani jazyk politiky).

Všude tam byla divadelní kultura vůči mocenským tlakům nejvíce imunní. A naopak tam, kde se - jako například v letech 1968 - 1971 - původně rodil zdánlivě účinný, přímočaře patetický jevištní vzdor proti útlaku (tedy kde bylo umocněno tzv. buditelské poslání českého divadla), ukázala se paradoxně vždy nepoměrně lépe připravená půda pro budoucí kolaboraci s režimní ideologií, než u zdánlivě apolitické, autonomní divadelní tvorby

Druhým důvodem ke korekci může být samotná předem dohodnutá periodizace vývoje. Potvrdilo se sice, že periodizačními mezníky v zásadě mohou být přelomové události historicko-politické (neboť české divadlo - ale i divadlo obecně jako druh, který na rozdíl od jiných uměleckých disciplin geneticky nevznikne bez obecnstva, jež je politickou vzorkovnicí doby - bylo s těmito události prokazatelně a neodpojitelně spjato). Přesto se i tady ukázala nutnost mnohem jemnější diferenciace. Například po roce 1956: tzv. „šedesátá léta“ jsou už v kulturně-politické historii (ale i sociologii, politologii, filosofii) natolik vžitým a konzistentním pojmem, že je nikoli jen možno, ale nutno vykládat jej samostatně.

Také původně jednoduší blok normalizačního bezčasí (1969 - 1989) rozpadl se nám při bližším ohledání na čtyři periody (1968 - 1971; 1972 - 1976; 1977 - 1985; 1985 - 1989). Některé zdánlivě okrajové jevy (amatéři, loutkáři, festivaly, časopisy, svazová činnost) jeví se v jednotlivých periodách mnohem důležitějšími, než by apriorně vyžadoval tradiční výklad „po složkách“ či „po žánrech“: složky a jejich vývojové akcenty se znovu a znovu přeskupují zcela jinak, než bychom to prognosticky předpokládali. Nicméně i tak kupodivu platí i nadále základní teze: pointa celého vývoje (listopadová a prosincová koncovka roku 1989) není vyložitelná bez expozice téhož vývoje v letech 1945 - 1948.

Jak jsme viděli v právě uzavřené kapitole o opeře, některé trendy, jež jsme v úvodu práce konstatovali jako specifické pro zkoumané období, pokračují i po roce 1989. Vedle tendence k **žánrovému synkretismu** - rozhodně nikoli specifické pouze pro českou divadelní kulturu! - je to pokračující pohyb **od centra k periférii**, související s obecným rozpadem dřívější hodnotové hierarchie.

*Jako by i v divadle stále více přestávala platit po tisíciletí respektovaná základní oposita: „nahore“ - „dole“; „vysoké“ - „nízké“; „moderní“ - „konzervativní“; „sakrační“ - „profánní“; „elitní“ - „masové“; „krásné“ - „ošklivé“; „uspořádané“ - „chaotické“; „duchovní“ - „tělesné“ atd.). I nadále pokračuje - a stupňuje se - vzájemná koexistence i ovlivnění **nivelizujícími masmédií**, mezi nimiž přibyla stále agresivnější video-kultura. (Opět jedno nikoli české, nýbrž celosvětové dobové specifikum.)*

Jiné trendy a funkce se však u nás listopadem 1989 prozatím završují a končí - nejsou ovšem na druhé straně typické pouze pro sledované období (buditelské „**instrumentální**“ poslání divadla; divadlo jako náhražka neexistujících demokratických institucí a hojivá náplast politických frustrací z nesvobody).

Chování divadelní kultury v totalitním systému let 1945 - 1989 se nám tak nakonec jeví jako jakási společná množina, průnik prvků minulých i budoucích, tuzemských i cizozemských, vytvářejících ovšem v daném prostoru i v dané situaci specificky („česky“) reagující celek.

*Při hledání styčných ploch i odlišností operního (hudebně divadelního) a „činoherního“ dvacetiletí 1969-1989 od ostatních forem divadla jsme zaznamenali jako nejvýznamnější odlišný rys jinde nebývalou symbiózu **udržování tradičních hodnot** (takové udržování bývá v časech totalitního útlaku samo o sobě uměleckým i mravním kladem) s permanentní snahou o **novou, převážně skladatelskou jevištní kreativitu**. Ani operní tvorba se ovšem nevyvarovala uměleckých i etických propadů, nicméně nikdy se z nich nestal souvislý sestupný trend, jako v řadě jiných oblastí.*

Mnohé se ukazuje být z perspektivy celého zkoumaného období naopak společné. Například to, že Praha a speciálně **Národní divadlo** už žije jako „**první scéna**“, dominující a udávající směr vývoje české divadelní kultury, pouze v ustálených, nevykořenitelných floskulích novinářů a v setrvačně mýtotvorných představách veřejnosti: ani **poválečné pětadvacetiletí**, tím méně pak **normalizační dvacetiletí** **toto postavení v žádném směru hodnotově nepotvrdilo**. (Pro většinu zkoumaných period platí dokonce pravý opak, což žádné z nich až dodnes nabrání v bezkonkurenčním finančním ocenění).

Dalším možným společným rysem „hudebních“ a „činoherních“¹⁶⁾ divadelních žánrů je v průběhu zkoumaného vývoje stále více převažující **interpretační průměr** (jenž někdy ti, kdo reflektují historicky či kriticky divadelní tvorbu, eufemisticky označují jako „standard“). Tak jako činoherci, nedosahovali zejména v posledním dvacetiletí (až na významné výjimky) ani čeští zpěváci trvale nadprůměrných, nadstandardních výkonů. Nedosáhli tak výrazných pěveckých úspěchů, jako například pěvci slovenští.

Tajemství - a tady už jsme opět u operních specifik - tkvělo bezpochyby i v jiné pěvecké škole (na Slovensku větší vliv „italské školy“, v Čechách tradičně potlačované), ale také ve snadnějším přístupu slovenských pěvců k možnostem zahraničního školení.

Také tyto rozdíly a podmínky (mezi nesčetnými jinými rezidui minulosti) pozměnil listopad 1989. Od té chvíle - a dvojnásobně po lednu 1993, tj. po vzniku dvou samostatných států i kultur - je kniha osudu české divadelní kultury otevřená, jako dosud snad nikdy předtím.

(leden - květen - prosinec 1995)