JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

O DIVADLE. ANALÝZA SAMIZDATOVÉHO SBORNÍKU DRUHÉ POLOVINY 80. LET 20. STOLETÍ

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

Autor práce: Andrea Slabá

Studijní obor: Kulturní studia a Bohemistika

Ročník: 3

2021

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

České Budějovice, 17. 7. 2021

.....

Andrea Slabá

Děkuji mé vedoucí bakalářské práce Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za její odborné rady a připomínky, které mi pomohly s vypracováním práce, ochotu, trpělivost a čas, jenž mi věnovala během konzultací i mimo ně.

ANOTACE

Předkládaná bakalářská práce se věnuje analýze pěti čísel samizdatového časopisu *O divadle*, který vycházel mezi roky 1986–1989. Práce zařazuje časopis do dobového kontextu divadelního tisku, kde zároveň ukazuje jeho výjimečné postavení. V dalších kapitolách rozebírá formální provedení časopisu, redakční složení a jednotlivé rubriky. Obsahová analýza a interpretace článků se zaměřuje na teoretické a literárně-kritické příspěvky jako reprezentace dobové řeči samizdatu,jejíž institucionalizovaná praxe směřovala k navrácení české literatury do evropských vazeba v závěru osmdesátých let usilovala i o sjednocení kulturního prostoru oficiální a neoficiální kultury.

Klíčová slova: samizdat; divadelní kritika; české divadlo 80. let 20. století; *O divadle*; Karel Kraus

ANNOTATION

Thesubmittedbachelor thesis dealswiththeanalysisoffiveissuesofthe samizdat journal*Aboutthetheater,* whichwaspublishedbetween 1986–1989. The thesis placesthejournal in the period contextofthetheatricalpress, whereitshowsitsextraordinarypositionsimultaneously. In thefollowingchaptersthe thesis analysestheformalconstructionofthecollection, theeditorialcomposition and individualsections. The contentanalysis and interpretationofarticlesfocuses on theoretical and literary-criticalcontributions as a representationofthe period languageofthe samizdat, whoseinstitutionalizedpracticeaimedatthereturningofthe Czech literature to Europeanrelationships and atthe end ofthe1980sstrained to unifytheculturalspaceoftheofficial and unofficialculture.

Keywords: samizdat;theatercriticism; Czech theaterofthe1980s;*Aboutthetheater*;Karel Kraus

Obsah

Úvod ... 7

1.Metodologie ... 8

2.Divadelní kritika v časopiseckém a periodickém tisku mezi lety 1970–1989 ... 13

3.1 Vznik časopisu *O divadle* ... 17

3.2 Redakce časopisu a ekonomické zajištění ... 20

4.Rubriky ... 23

4.1 Úvodní esej ... 25

4.2 K úvaze ... 28

4.3 Co a jak v divadlech ... 33

4.4 Nová česká hra ... 38

4.5 Souvislosti – portréty – připomenutí ... 41

4.6 Přeložili jsme si ... 45

4.7 Pro archiv ... 48

4.8 Nepravidelné rubriky ... 50

5.1 Reflexe oficiální dramatiky a kritiky ... 55

5.2 Rozhovory ... 59

5.3 Reflexe zahraniční dramatiky, teorie a kritiky ... 68

5.4 Reprezentace českého divadelnictví v zahraničí ... 72

6. Vybrané reakce na sborník *O divadle* z dobového samizdatového a exilového tisku ... 74

Závěr ... 79

Seznam použité literatury ... 81

Úvod

Předkládaná bakalářská práce se zabývá analýzou divadelního časopisu, jehož interpretace je následně uváděna do kontextu dobového teatrologického myšlení. Hlavním těžištěm práce se stává zejména samizdatový časopis *O divadle*, který vycházel v letech 1986–1989 pod vedením Karla Krause a který ve své době patřil mezi ojedinělá periodika. Bylo v něm možné publikovat nezávislou divadelní publicistiku a kriticky reflektovat domácí i zahraniční divadelní dění.

Bakalářská práce věnuje hlavní pozornost podrobnému rozboru časopisu *O divadle*. V úvodních kapitolách se práce zabývá podobou divadelní kritiky v časopiseckém a periodickém tisku mezi lety 1970–1989 a vyhraněním postavení časopisu *O divadle* v rámci divadelních časopisů a jeho postavenív totalitním systému. Dále se pak věnuji formální a obsahové analýze časopisu, která zahrnuje jeho tematickou koncepci a detaily vzniku, složení členů redakční rady a jejich redakční práci. Podrobně sleduji skladbu a náplň jednotlivých pravidelných i nepravidelných rubrik. Po obsahové analýze časopisu se pokusímreflektovat teoretické a literárně-kritické příspěvky jako reprezentace dobové řeči samizdatu, jejíž institucionalizovaná praxe směřovala k navrácení české literatury a divadla do evropských vazeb a v závěru osmdesátých let usilovala i o sjednocení kulturního prostoru oficiální a neoficiální kultury.

Na tato témata nahlížím jako na specifickou řeč samizdatu, která je svou orientací na divadelní prostředí ve své době ojedinělá a jejíž úsilí vedlo ke změně zaběhlého českého teatrologického myšlení, na jehož pozadí se odráží i kulturně-politické dění. Tyto snahy se projevují především estetickými a programovými preferencemi redakce, výběrem zvolených témat, reflexí divadelních událostí a kritickým hodnocení teoretických teatrologických článků a publikací.

Na závěr práce dodávám vybrané reakce na časopis *O divadle* v domácím samizdatovém i zahraničním tisku na přelomu osmdesátých a devadesátých let, skrze které můžeme blíže nahlédnout na recepci dobovým publikem a sledovat tak postavení časopisu ve společenském prostoru.

V práci odkazuji i na ambici autorů pokračovat ve vydávání časopisu i po roce 1989, k čemuž nedošlo vlivem změn v politickém systému, kdy řada členů bývalé redakční rady zaujala politické funkce, či se plnohodnotně navrátila k divadelní a umělecké tvorbě.

1. Metodologie

Při interpretaci textů se předkládaná bakalářská práce blíže zaobírá reflexí teoretických a literárně kritických příspěvků jako reprezentací dobové řeči samizdatu. Výchozím teoretickým textem je kniha Johna LangshawaAustina*Jak udělat něco slovy* zabývající se teorií řečových (mluvních) aktů. Vycházet budu z autorova pojetí performativů ve vazbě na jejich ilokuční platnost.

V aplikaci Austinovy metodologie na sborník *O divadle* sleduji výběr textů, jejich obsahovou náplň a akcent na dílčí kulturní otázky. Texty přináší určitý závazek a skrze něj uplatňují moc na proměnu dobového myšlení o divadle. Kulturní disent se jejich reprezentací vymezoval vůči oficiální ideologické a kulturní strategii. Snažil se tak proměnit myšlení české společnosti, obracet jej směrem do západoevropských vazeb a narušovat tak hranice mezi oficiální a neoficiální kulturou.

Pro anglosaskou filozofii minulého století bylo charakteristické, že v centru pozornosti stál jazyk. Bertrand Russel přistupoval ke zkoumání jazyka tak, že šlo především o přeformulování vět takovým způsobem, aby se jejich pravost dala ověřovat na základě smyslových dat. Pozdější filozofové nahlíží na jazyk, pod vlivem myšlení Ludwiga Wittgensteina, z hlediska funkcí, které plní. „*Pro Wittgensteina samotného je smysl každého výrazu dán právě způsobem jeho použití, a jeho průzkumy jazykového fungování nás mají zbavovat postupně jednotlivých filozofických pseudoproblémů, které vznikají jen ‚špatným chápáním našich řečových forem' a rozplynou se, když jsou slova převedena ‚z jejich metafyzického způsobu užití zpět na jejich užití ve všednodenním úzu' (Filosofická zkoumání, § 111, 116). To znamená zároveň obrátit pozornost na praktickou funkci řeči, jejíž slova mají svůj smysl jen jako součásti určitých ‚řečových her'.*"[1]

Ve zkoumání řeči v jejím praktickém fungování pokračoval i anglický filozof John Langshaw Austin (1911–1960). J. L. Austin shledával v obratu k jazyku největší revoluci v dějinách filozofie. Očekával od studia fungování řeči příznivý výsledek pro naše poznání, neboť zaostřením našeho vědomí na slova můžeme bystřeji vnímat i jevy samotné a lépe si tak uvědomovat složitost života, pravdy a věcí.[2]

[1] AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000, s. 9.
[2] Tamtéž, s. 10.

J. L. Austin vystudoval klasickou filologii a filozofii v Oxfordu, kde od roku 1952 působil jako profesor filozofie.[3] Přednášel i na univerzitách ve Spojených státech, čímž se do tamějšího prostředí přenesl jeho vliv. Jeho publikace vyšly zčásti posmrtně ve třech svazcích – *PhilosophicalPapers* (1961), *Sense and Sensibilia* (1962), *How to do ThingswithWords*(1962). Kniha *Jak udělat něco slovy* vychází v českém překladu v roce 1990. Obsahuje texty přednášek konaných na Harvardově univerzitě v roce 1955.[4]

Austin v knize nepředkládá čtenáři pouze hotové výsledky mluvních aktů, ale zaměřuje se na samotnou techniku analýzy řeči a společně se čtenářem rozšiřuje záběr o nové příklady, čímž přezkoumává platnost svých předchozích tezí.

Vedle rozlišení mluvních aktů na performativní a konstativní výpovědi vymezuje ve všech mluvních aktech tři lingvistické akty – lokuční (fonetický), ilokuční (morfosyntaktický) a perlokuční (rhétický).[5]

V první přednášce upozorňuje na předpoklad filozofů, že cílem tvrzení může být popisovat určitý stav věcí, nebo konstatovat určitou skutečnost (pravdivě či nepravdivě), zatímco gramatikové pravidelně zdůrazňovali, že ne všechny věty lze zařadit do kategorie tvrzení. Gramatikové vedle kategorie tvrzení vymezují otázky, zvolání a věty vyjadřující příkazy, přání nebo připouštění. Obě skupiny připouštějí, že pro toto rozlišení je velmi složité určení jednotlivých hranic, jelikož to se odehrává na základě sporých gramatických znaků, které jsou k dispozici – slovosled, slovesný způsobatd.[6]

„Avšak v posledních letech bylo mnohé z toho, co by kdysi bylo jak filosofy, tak gramatiky bez rozpaků přijímáni jako ‚tvrzení', důkladně zkoumáni s novou pozorností. Toto zkoumání se vynořilo jaksi nepřímo – přinejmenším ve filosofii. Nejprve se objevil názor, formulovaný ne vždy bez žádoucího dogmatismu, že tvrzení (nějakého faktu) by mělo být ‚verifikovatelné', a to vedlo k přesvědčení, že mnohá ‚tvrzení' jsou takříkajíc pouhými ‚pseudo-tvrzeními'."[7] Bylo ukázáno, že mnohá tvrzení jsou nesmyslná navzdory tomu, že splňují pravidla gramatické normy. Existence výpovědních aktů, které vypadají jako tvrzení, ale pomocí nichž nejde o zachycení či sdělení přímé

[3]NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 47.
[4]AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000, s. 10.
[5] NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 519.
[6] AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000, s. 19.
[7] Tamtéž, s. 20.

informace o faktech, případně je zachycují jen zčásti, začala být všeobecně uznávaná. Takové výpovědi často používáme způsobem, který překračuje pravidla běžné gramatiky.[8]

Pojem performativní výpověď, který dosud nespadal do žádné gramatické kategorie s výjimkou tvrzení, je řazen mezi výpovědní akty, které: „*A. ‚nepopisují', ‚neoznamují' ani nekonstatují vůbec nic, nejsou ‚pravdivé' či ‚nepravdivé'; a B. vyslovení věty znamená vykonání určitého činu, anebo je jeho součástí – tento čin sám by přitom normálně nebyl popisován jako řečení něčeho.*"[9] Pojem performativní výpověď lze dále charakterizovat jako: „[…] *slova, která pronášíme, když něco slibujeme, když uzavíráme manželství, když někoho jmenujeme do funkce atd., jsou jasným dokladem toho, že slovy je možno nejenom něco sdělovat, ale i ‚něco udělat'.*"[10]

Austin nabízí několik praktických ukázek performativních výpovědí, například: „*(a) Přitakání ‚I do', tzn. beru si tuto ženu za svou právoplatnou manželku – vyslovené v průběhu svatebního obřadu. (b) ‚Křtím tuto loď jménem Královna Alžběta' – vyslovené při roztříštění láhve o příď. (c) ‚Dávám a odkazuji své hodinky svému bratrovi' – vyskytující se v poslední vůli. (d) ‚Sázím se s tebou o šestipenci, že zítra bude pršet.* "[11]

Z příkladů vyplývá, že vyslovit větu za náležitých okolností (svatba, křest, čtení závěti, sázka) neznamená popisovat výkon, ale pomocí této výpovědi – vyslovením určité věty – vyslovované přímo provádět, udělat to. Žádná z těchto výpovědí však nenese platnost pravdivosti. Když během svatebního obřadu před oddávajícím úředníkem nebo před oltářem pronáším „*Ano*", sňatek přímo uzavírám. Když v závěti napíši „*Dávám a odkazuji své hodinky*", neinformuji o svém rozhodnutí blízké, ale přímo je obdarovávám. Když vyslovuji „*Sázím se s tebou o šestipenci*", nabízím skutečnou sázku s řečenými podmínkami.

Samotné označení performativ vypovídá o nosnosti jeho významu – vykonat čin. *„Výraz je samozřejmě odvozen od anglického ‚*to perform*' (vykonat), které je běžně spojováno s podstatným jménem čin: to naznačuje, že vyslovit výpověď znamená vykonat čin – nemyslí se tím normálně pouze něco říci.*"[12]

---

[8] Tamtéž.
[9] AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000, s. 22.
[10] Tamtéž, s. 10.
[11] Tamtéž, s. 23.
[12] Tamtéž, s. 24.

Nesmíme opomenout okolnosti, v nichž jsou slova pronášena. Je nutné, aby mluvčí sám nebo osoby s ním sdílející situaci, konali další úkony, a to fyzické či mentální, nebo pronášely některá další slova.[13] Pokud uzavírám křesťanský sňatek, nesmím být již ženatý s žijící ženou, zároveň druhá osoba se mnou sňatek sdílející musí taktéž vyslovit „*Ano*“. Pokud v závěti odkazuji hodinky svému bratrovi, musím tyto hodinky skutečně vlastnit. Pokud nabízím někomu sázku, je nutné, aby byla druhou osobou přijata.

Austin vedle performativů přibližuje pojem konstativní výpověď, kterou se nic nedělá, nevykonává čin, ale která je charakterizována tím, že je pravdivá či nepravdivá.[14] „*Do protikladu k performativním výpovědím jsou například, a obzvláště, postaveny ‚konstatující' výpovědi, a to: pronést konstatující výpověď (tzn. pronést ji s konkrétní historickou referencí) znamená něco tvrdit*.“[15] Například na tvrzení „*současný český král*“ není nic nepravdivého, pokud ovšem uvedeme toto spojení do časových souvislostí „*v roce 2015 byl znovu zvolen současný český král*“, musíme tuto výpověď označit za nepravdivou.

Ve svých úvahách Austin přichází k tomu, že vztah protikladných performativů a konstativů je problematický. Ukazuje se, že mezi podmínkami zdařilosti performativních výpovědí a dimenzí pravdivosti/nepravdivosti u konstativních výpovědí, je několik styčných bodů[16] „*Jestliže například k tomu, aby určité performativní výpovědi byly ‚zdařilé', je zapotřebí, aby ten, kdo je pronáší, byl k jejich použití kompetentní, lze za právě tak ‚nezdařené' pokládat třeba tvrzení, které pronáší někdo o tom, co nemůže vědět. Nelze také říci, že když pronášíme pouhé tvrzení, jímž konstatujeme určitá fakta, není tím zároveň i něco děláno*; […].“[17] Když lékař konstatuje smrt, pronáší pravdivé tvrzení, člověk skutečně zemřel, zároveň se tím dopouští performativní výpovědi, svou větou vykonává a potvrzuje smrt samotnou, jelikož taková kompetence je vkládána jen a pouze do rukou lékaře.

Posléze Austin teorii performativních výpovědí rozšiřuje o to, v jakém smyslu se stává daná výpověď děláním něčeho jiného, nikoliv prostým vyslovením slov. Austin vymezuje ve všech mluvních aktech tři rozdílné lingvistické akty – lokuční, ilokuční, a perlokuční.

---

[13] Tamtéž, s. 25.
[14] AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000, s. 11.
[15] Tamtéž, s. 23.
[16] Tamtéž, s. 11.
[17] Tamtéž.

Lokuční akt vykonáváme samotným užitím řeči. Při vykonávání mluvního, lokučního aktu, vykonáváme i akty jako: „[…] *kladení otázky či odpovídání na ni, podávání nějaké informace či ubezpečování anebo varování, oznamování rozhodnutí či záměru, vynášení rozsudku, jmenování, odvolání, kritika, identifikování či popisování a mnohé jiné*.“[18]

Lokučním aktem vykonáváme i akt ilokuční jako je informování, přikazování, varování, zavazování se k něčemu. Věty nesou zároveň ilokuční platnost, když jsou pronášeny ve smyslu dělání něčeho jiného. „*Podle toho, jestli se jí vynáší určité rozhodnutí o faktu nebo hodnotě, jestli se jí uplatňuje moc, právo či vliv, jestli se jí přebírá nějaký závazek, jestli se jí reaguje na jednání či osudy druhých lidí anebo jestli se jí vyjadřuje, jakým způsobem se naše slova vřazují třeba do souvislosti určité debaty, lze jí přisoudit příslušnou ilokuční platnost […]*.[19]

Perlokuční akt vyjadřuje, že řečená věta nese účinky, zasahuje pocity, myšlenky či jednání posluchačů nebo mluvčího a to se záměrem, účinkem či cílem tyto účinky vyvolat.[20] Perlokuční akty, jsou akty, které: „[…] *přivozujeme nebo uskutečňujeme tím, že něco řekneme – je to například přesvědčování, přemlouvání, odstrašování, a dokonce třebas i vyvolání překvapení či uvádění v omyl*.“[21]

Austin pro lepší objasnění pojmů uvádí příkladné rozlišení, kde lokuční akt je vyjádřen následně: „Ře*kl mi ‚Střel na ni‘ a přitom slovem ‚střel‘ mínil střelení a slovem ‚ji‘ odkazoval k ní*.“[22], ilokuční akt: „*Naléhal (anebo radil, přikazoval atd.), abych na ni střelil.*“[23] a perlokuční akt vyjádřil dvěma způsoby podle toho, zda k lokučnímu a ilokučnímu aktu odkazuje buďto nepřímo (C.a): „*Přesvědčil mne, abych střelil*.“[24], anebo vůbec (C.b): „*Dovedl mne (přiměl mne) k tomu, abych na ni střelil*.“[25]

Teorii řečových aktů vycházející z knihy *Jak udělat něco slovy* se zaměřením na performativy a jejich ilokuční platnost budu uplatňovat při analýze dobové řeči samizdatu, jejíž institucionalizovaná praxe směřovala k navrácení českého divadla do evropských kulturních vazeb a v druhé polovině osmdesátých let usilovala o sjednocení kulturního prostoru mezi oficiální a neoficiální kulturou a její šedou zónou.

[18] Tamtéž, s. 104–105.
[19] AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000, s. 11–12.
[20] Tamtéž, s. 106.
[21] Tamtéž, s. 113.
[22] Tamtéž, s. 107.
[23] Tamtéž.
[24] Tamtéž.
[25] Tamtéž.

2. Divadelní kritika v časopiseckém a periodickém tisku mezi lety 1970–1989

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let došlo vlivem mocenských zásahů k zásadní proměně struktury a podoby kulturních a literárních časopisů. Během let 1969 a 1970 přestala vycházet všechna celostátní literární periodika i převážná část skupinově či regionálně vymezených časopisů.

Útok totalitní moci neminul ani divadelní časopisy. V únoru roku 1970 byla ukončena činnost měsíčníku *Divadlo*, v březnu přestal vycházet i čtrnáctideník *Divadelní noviny*.[26] *„Čtrnáctideník Divadelní noviny byl zastaven poté, co v něm mimo jiné vyšel článek věnovaný režiséru Miloši Hynštovi a jeho vynucenému odchodu z funkce uměleckého šéfa činohry Státního divadla v Brně nebo sloupek kritizující diletantskou úroveň divadelních recenzí v Rudém právu.“*[27] Česká divadelní kultura tak přišla o zásadní periodika umožňující kritickou sebereflexi a teatrologické myšlení.

Pestrou paletu kulturně-politických týdeníků, měsíčníků a revue věnujících se vědě, filozofii, literatuře, filmu a dalším uměleckým odvětvím postupně nahradil časopis *Tvorba* – týdeník pro politiku, vědu a kulturu, který začal vycházet v létě roku 1969. Na podzim roku 1972 se k němu připojil *Literární měsíčník*, vycházející v nakladatelství *Československý spisovatel* v rámci nově vzniklého *Svazu českých spisovatelů*, propagující normalizační literární program.Oficiální ideologický pohled na divadelní produkce udávala zásadní tiskovina KSČ *Rudé právo.* Hlavními představiteli určujícími kritickou normu byli například Miloš Vojta, Jiří Hájek, Vítězslav Rzounek, Vladimír Hrouda, Josef Otava, Martin Tůma nebo Vladimír Procházka.[28]

Pro divadelní recenzní činnost byl kromě *Tvorby* a *Rudého práva* prostor vyhrazen pouze v úžeji zaměřených měsíčnících – *Amatérská scéna, Loutkař, Program Státního divadla v Brně, Taneční listy, Hudební rozhledy* a *Opus muzikus.*[29]Z této úzké skupiny periodik je nutno upozornit na *Program Státního divadla v Brně*. *„Časopis, původně koncipovaný jako zpravodaj, se v průběhu sedmdesátých let otevřel jinému typu příspěvků a stal se osobitým literárně-divadelním časopisem, na jehož stránkách*

---

[26]JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Obraz divadla v české divadelní kritice sedmdesátých a osmdesátých let*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 329–336.

[27] JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ. *Dějiny české literatury 1945 - 1989*. Praha: Academia, 2008, s. 94.

[28]Tamtéž, s. 73–94.

[29] JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Obraz divadla v české divadelní kritice sedmdesátých a osmdesátých let*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 329.

publikovali i proskribovaní autoři (Oldřich Mikulášek, Ludvík Kundera, Antonín Přidal, Jan Skácel). Koncepce redakce – zasazovat brněnské divadelnictví do širších kulturních souvislostí – postupně dospěla do stavu, kdy se v časopise pravidelně objevovaly analýzy a interpretace inscenací nejen brněnských, medailony a portréty režisérů, teatrologické, literárněvědné a muzikologické studie (Eugenie Dufková, Zdeněk Hořínek, Josef Kovalčuk, Václav Königsmark, Viktor Kudělka, Petr Oslzlý, Bořivoj Srba, Eva Šormová, Bohumír Štědron)."[30]

Profesionální činohra na svůj list čekala do roku 1976, kdy začal vycházet čtrnáctideník *Scéna*. *Scéna* pod vedením Otakara Brůny plnila funkci teoretického periodika o dramatickém umění, filmu, rozhlasu a televizi a současně informačně--propagačního listu Svazu českých dramatických umělců. Zprvu dostávaly prostor příspěvky podporující kulturní politiku KSČ, vedle toho se objevovaly materiályze svazových sjezdů, festivalů a konferencí. Hlavní pozornost byla věnována sovětskému divadlu a divadelní tvorbě ostatních socialistických zemí. Ačkoliv autoři článků využívali široké spektrum publicistických žánrů a forem (recenze, reportáž, rozhovor, sloupky, vyprávění i tzv. kulaté stoly), jazyk textů je koncipován podle přísných aparátních pravidel. Avšak v 80. letech se na stránkách *Scény*objevily materiály převzaté ze zahraničních časopisů. „*Od poloviny 80. let se Scéna stala vyhledávaným kulturním periodikem, které přinášelo na svou dobu kvalitní informační přehled a dávalo také prostor nekonvenčním názorům. Otevřeností a osobním zaujetím vynikaly zvláště kritické soudy Jarmily Brožovské, Jana Czecha, Josefa Hermana, Vladimíra Justa, Jana Koláře, Pavla Melounka, Mirky Spáčilové, Petra Zvoníčka aj. Od roku 1987, po nástupu Jana Dvořáka do funkce šéfredaktora a obměně redakční rady, se list začal vymaňovat z ideologického tlaku a zostřilo se kritické ladění některých příspěvků.*" [31] Na druhé straně se zde stále objevují články typu *Divadlo Josifa Stalina* a *Co vlastně chceme od přestavby v divadelním životě.* V roce 1989 prošla zásadní proměnou rubrika *Ze světa*, která pod novým názvem *Euro-Scéna* přinášela zpravodajství z celoevropského divadelního dění. Vycházel zde na pokračování rozhovor s Otomarem Krejčou a tvorbu zakázaných autorů přibližoval Václav

[30] JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ. *Dějiny české literatury 1945–1989*. Praha: Academia, 2008, s. 95.
[31] KROČA, David. Scéna. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. [cit. 23. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=206

Königsmark. Výsledek působí nevyváženě, jako by se na stránkách *Scény* potkávaly dva rozdílné názorové proudy.[32]

Vedle *Scény* vydávala SČDU od roku 1982 zpočátku nepravidelně vycházející interní sborník *Dramatické umění*, který začal vycházet i veřejně od roku 1987pod vedením Aleše Fukse. Koncepce sborníku poukazovala na inspiraci zrušeným měsíčníkem *Divadlo*. Od svého veřejného vydání pojalo revue široký záběr, věnovalo se všem odvětvím divadla, filmu, televize a rozhlasu.[33] „*Dramatické umění pokračuje v cestě, kterou nastolila* Scéna*, třebaže jsou zdejší texty povahou jiné – rozsáhlejší, více esejistické, a také mírně odlišné záběrem: nesrovnatelně větší prostor je tu ponechán západnímu divadlu (představují dokonce práci zahraničních hvězd typy Brooka, Halla a Grotowského), dále též teatrologickému myšlení, otiskují divadelní hry i čistě teoretické články, a sledují i, řekněme, aktuální společenské trendy (číslo 2 v roce 1988 je například věnováno tématu ženy). Přesto na procesu zprostředkování divadla ještě ulpívá ono komunistické hledání současného divadla, stále se sledují sovětské vzory* […] .“[34]

V časopisech vydávaných Svazem českých dramatických umělců mělo divadlo poměrně zásadní zastoupení, avšak periodika se dále zaměřovala na filmové, televizní a rozhlasové inscenace, které byly chápány jako součást dramatických umění. Periodikum specializované na divadlo a jeho kritiku stále chybělo.

Nedosažitelnost kvalitního teatrologického periodika v oficiální kultuře přivedla Evu Stehlíkovou a Václava Königsmarka v roce 1977 k založení samizdatového časopisu *Dialog*. V *Dialogu* se setkávali divadelníci, autoři a kritici, kteří nepatřili do skupiny zcela zakázaných autorů, ale přesto nesměli publikovat. Spojoval je nesouhlas s podobou oficiálního konzervativního tisku. Skrze časopis tak hledali prostor pro reflexi divadelního dění v Československu. Měsíčník obsahoval teoretické statě o českém divadle, zpracovával obecné otázky divadla, přinášel zpravodajství z aktuálních divadelních událostí, recenze divadelních domácích i zahraničních her, kritiky a polemiky k oficiálním či samizdatovým hrám a otisknul rozhovory s režiséry, ve

[32]JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Obraz divadla v české divadelní kritice sedmdesátých a osmdesátých let*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 334–335.

[33] PŘIBÁŇ, Michal. Dramatickéumění. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 23. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=100

[34] JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Obraz divadla v české divadelní kritice sedmdesátých a osmdesátých let*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 336.

kterých komentují svá dramata (Otomar Krejča k *Třešňovému sadu*).Měsíčník zanikl v roce 1980, protože se zlepšila úroveň oficiálního tisku o divadle i spolupráce s oficiálními iniciativami.[35]

„Iniciativu převzal zejména tzv. Aktiv mladých při Svazu českých dramatických umělců, který se již dříve pokusil několikrát iniciovat pravidelná ‚mezioborová' setkání mladých tvůrců (první se konala již v prosinci 1981 a v lednu 1983 v Hradci Králové). […]V září 1987 začal vycházet cyklostylový Bulletin Aktivu mladých divadelníků, přinášející sebereflexi nejmladší a částečně i střední generace českých a slovenských divadelníků. Redakční práce na něm se účastnili například Václav Königsmark, Karel Král, Bohumil Nekolný, Petr Oslzlý či Marie Reslová. Do srpna 1989 vyšlo v nepravidelné periodicitě celkem sedm čísel a příloha věnována přehlídce kafkovských inscenací Kafka 89, uskutečněná v květnu 1989 v Juniorklubu Na Chmelnici v Praze."[36]

Myšlenka na časopis*O divadle* byla vyslovena v roce 1985 v době, kdy oficiální ani samizdatová sféra nenabízela periodikum jednostranně orientované na divadlo a zároveň chyběla tiskovina, která by nepodléhala vlivu vyšší stání moci. Časopis*O divadle* dokázalpřinést nestranný obraz českého a evropského divadelnictví a zároveň pomáhal narušovat hranici oficiální a neoficiální kultury. Redakce časopisu třikrát uspořádala čtenářsky oblíbené besedy dramatiků, publicistů a herců. V pátém čísle se debaty otevřeně zúčastnili i veřejně publikující autoři, např. Arnošt Goldflam, Michal Lázňovský, Bohumil Nekolný, Petr Oslzlý a Karel Steigerwald.[37]

Vedle bezprostřední orientace na veškerý divadelní svět a otevřené konfrontace mezi dobovou kulturou se redakce časopisu*O divadle* pokoušela změnit myšlení společnosti i na straně politické. Redakční rada se na jaře roku 1989 zapojila do významného počinu samizdatu, když vytvořila a šířila *Petici kulturních pracovníků za propuštění Václava Havla z vězení*, čímž přispěla ke společenskému dění odehrávající se v české společnosti na konci 90. let.[38]

---

[35] POSSET, Johanna. *Česká samizdatová periodika 1968 - 1989*. Brno: Továrna na sítotisk, 1992, s. 38–39.

[36]JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ. *Dějiny české literatury 1945 - 1989*. Praha: Academia, 2008, s. 110.

[37] PŘIBÁŇ, Michal. Dramatickéumění. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 23. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=100

[38] Tamtéž.

3.1 Vznik časopisu *O divadle*

Absence kvalitního divadelního periodika neovlivněného pravidly ideologie dala podnět k založení samizdatové alternativy. Časopis vznikl z obecné potřeby publikační teatrologické platformy. Věnoval se výhradně divadlu. Docházelo i ke spojení s jiným uměleckým odvětvím – film, literatura, výtvarné umění, sochařství a architektura – vždy však v přímé souvislosti s divadlem, např. výtvarný dramatický projev Růženy Vackové. Naopak televizní a filmové „dramatické umění" bylo odsuzováno pro svůj negativní vliv na českou divadelní scénu, např. pro snižování kvality divadelních her, které vznikly na základě popularity televizní inscenace.

Periodikum usilovalo o hlubší teoretickou, kritickou a historickou reflexi divadla. Důraz byl kladen na zahraniční, především západní kritiku, ale docházelo i k reflexi divadla sovětského, především jeho demokratizační tendence, která se projevovala již na přelomu roku 1986/1987.Obzory domácím čtenářům rozšiřoval o překlady textů zahraničních autorů a přinášel recenze her zakázanýchčeských, domácích i exilovýchautorů, které se hrály v západních zemích.

Časopis vynikal mezi periodiky druhé poloviny 80. let svým zaměřením a nezávislostí. „*Vznikl v době, kdy neexistovaly jiné odborné teatrologické časopisy (s výjimkou tehdy ještě interního sborníku Svazu českých dramatických umělců Dramatické umění), a byl jednou z mála tribun ideologicky nepředpojaté a nezávislé divadelní publicistiky období konce normalizace*."[39]

Na počátku časopisu stál Václav Havel, který v izolaci na Hrádečku v říjnu 1985 napsal hru *Pokoušení*. V tvůrčí nejistotě hru opsal třináctkrát. Následně ji poslal k posouzení tehdejším autorům a kritikům, včetně budoucích členů redakce – Sergeje Machonina a Ivana Jirouse.[40] „*S myšlenkou na samizdatový divadelní časopis přišla v prosinci 1985 Olga Havlová. A už 18. ledna se u Havlů v jejich tehdejším dejvickém bytě sešlo na tucet „zakázaných" divadelníků. Dramatici, dramaturgové, kritici, překladatelé, herečka*."[41]

Samizdat se jevil jako vhodný způsob, jakým poukázat na bídný stav současné divadelní kultury a zároveň nabídnout prostor, kde se mohou objevovat zakázaní autoři

[39]PŘIBÁŇ, Michal. Dramatickéumění. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 23. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=100

[40] KUBAŠ, Mario. Význam časopisu O divadle nelze přehlédnout. *ČT24* [online]. [cit. 27. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/141451-vyznam-casopisu-o-divadle-nelze-prehlednout/

[41] Úvodem. *O divadle 1: 1986–9*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 7.

a reflektovat tak české a zahraniční divadlo v jeho plnosti a živosti. Časopis vytvářel místo pro svobodnou divadelní debatu a nezávislou kritiku tam, kde režimní cenzura neumožňovala pravdivé hodnocení. V jednotlivých rubrikách se setkávaly různorodé myšlenkové proudy a osobnosti. Konfrontace umožňovaly také rozhovory s jednotlivými osobnostmi, anebo skupinové diskuze mezi divadelníky, kteří se patnáct let neměli kde setkat k hovoru.

Na první setkání redakce časopisu vzpomíná jeho šéfredaktor Karel Kraus:„*Začátkem šestaosmdesátého roku se u nás zastavil Zdeněk Urbánek – tehdy se raději nedomlouvalo po telefonu –, jestli bych v neděli odpoledne nepřišel k Havlům. Byl tam i František Pavlíček, Josef Topol, Vlasta Chramostová se Standou Milotou, Sergej Machonin, Andulka Freimanová a samozřejmě Havlovi. Myslím, že chyběl jen Milan Uhde. Nápad byl Olžin. Měly to být sešity neformálně a čerstvě reagující na aktuální dění v divadlech svobodným a nezávislým kritickým komentářem. A měly přinášet i články, poznámky, úvahy, jak koho co zajímá.*“[42] Na schůzi bez dlouhých debat došlo ke shodě na pozici šéfredaktora, jímž se stal Karel Kraus, a k přijetí jeho návrhu, aby se časopis jmenoval prostě *O divadle*.[43]

První číslo časopisu vyšlo v červnu roku 1986. Původní záměr uvádět periodikum jako čtvrtletník se nevydařilo a v následujících letech vyšel celkem pětkrát, poslední v říjnu 1989. Výrobní potíže a velký rozsah způsobily, že se jeho periodicita omezila na vydávání jedenkrát až dvakrát (v roce 1987) ročně. Náklad se pohyboval mezi 100–250 kusy.[44]

Když v roce 1990 časopis vstoupil do legality, vyšlo další číslo, které mělo zahájit předpokládanou druhou řadu. S názvem *O divadle 1: 1986–9* jej vydaly Lidové noviny. Číslo obsahovalo vybrané stati z minulého období, čímž se redakce musela vzdát více než dvou třetin z 1 800 stránek rukopisu.[45] Po sametové revoluci se redakce časopisu sešla už jen jednou. Pokračování již nebylo možné, neboť se změnou režimu mnozí její členové přijali nové společenské úkoly. V redakci se nacházel prezident republiky, ministr kultury, generální ředitel rozhlasu a působící autoři mohli mnohdy po téměř dvaceti letech svobodně tvořit a publikovat.

---

[42]TOPOLOVÁ, Barbora. O divadle příběhu a člověka: rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem. *Divadelní revue*. 2011, r. 22., č. 2., s. 122–146.
[43] Úvodem. *O divadle 1: 1986-9*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 7.
[44]PŘIBÁŇ, Michal. Dramatickéumění. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 23. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=100
[45] Úvodem. *O divadle 1: 1986–9*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 7.

„*Z časopisu se během pěti čísel stala prestižní kritická platforma, která překračovala hranice mezi oficiálními a neoficiálními autory*.“ Milan Uhde vzpomínal na časopis jako na prostor setkávání. „*Tam se podle mě setkali ti, kteří nesměli, s těmi, kteří někdy směli, někdy nesměli, kteří byli trochu připouštěni ke slovu*.“ Václav Havel zatím upozorňoval na zásadní pozici časopisu jako na místo, kde se střetávali tři rozdělené kultury – oficiální, neoficiální (samizdatová) a exilová. „*Viditelně a vědomě prorážel bariéry mezi těmi povolenými, tolerovanými, šedou zónou a těmi prudce zakázanými. Proces podemílání těch bariér ten byl, podle mého mínění, z takového dějinného hlediska ohromně důležitý*.“[46]

Ačkoliv sami tvůrci časopisu jej označovali různými pojmy jako sborník, časopis, periodikum, v práci využívám k označení výhradně pojem časopis, který dostatečně a jednoznačně charakterizuje nepravidelně vycházející tiskovinu, zaměřující se na určitou skupinu čtenářů, jakou byl časopis *O divadle*.

[46]KUBAŠ, Mario. Význam časopisu O divadle nelze přehlédnout. *ČT24* [online]. [cit. 27. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/141451-vyznam-casopisu-o-divadle-nelze-prehlednout/

3.2 Redakce časopisu a ekonomické zajištění

Samizdatový časopis*O divadle* řídil Karel Kraus. K ustanovení na pozici šéfredaktora došlo na první redakční schůzce konané v dejvickém bytě u Havlů 18. ledna 1986.[47] Užší redakční skupinu tvořili Sergej Machonin, František Pavlíček a od druhého čísla v únoru 1987 i Přemysl Rut. Na postu tajemnice redakce působila Anna Freimanová (pseud. Hana Borková), jazykovou redakci zajišťovala Eva Lorencová.[48]

Na redakční práci se významně podíleli také členové redakční rady, jejímž předsedou byl Václav Havel. Dále zde působili Věra Dvořáková, Vlasta Chramostová, Josef Topol a Milan Uhde. Na organizaci a výrobě časopisu spolupracovala i jeho iniciátorka Olga Havlová a Zdeněk Urbánek.[49]

Mezi časté přispěvatele textů patřili Jindřich Černý (pseud. Vilém Pojkar), Václav Königsmark (pseud. Hynek Rýdl), Karel Král (pseud. Jiří Klos a Karel Lukáš), Jiří Kratochvíl, Otomar Krejča mladší (pseud. František Kryštof), Barbara Mazáčová (pseud. Anna Jilská), Otakar Roubínek (pseud. Antonín Kropáček), Jitka Sloupová (pseud. Květa Sedláková), Eva Šormová (pseud. Jaroslava Davidová), Milan Uhde, Vojtěch Vacke (pseud. Václav Benedikt) a Helena Webrová (pseud. Marie Vrbová).[50]

Vedle autorů zakázaných zde uveřejňovali i autoři veřejně publikující, někteří se zúčastnili besedy redakce uveřejněné v pátém čísle v říjnu 1989. Mezi tyto přispěvatele náleží Arnošt Goldflam, Michal Lázňovský, Bohumil Nekolný, Petr Oslzlý, Josef Kovalčuk a Karel Steigerwald.

Členové redakční rady se scházívali pravidelně jedenkrát měsíčně ve vlastních bytech. Schůzky v prvních letech probíhaly u Václava a Olgy Havlových v dejvickém bytě nebo u Karla Krause, později např. u Přemysla Ruta. Organizovaná setkání se odehrávala v jakési kuchyňské neformálnosti. Karel Kraus přinášel na redakční schůze rozvrh dalšího čísla, což určovalo jeho směr a podobu. O námětu a tématech pak debatovali všichni. Spolupracovníci přicházeli s nápady koho oslovit, případně představili už hotový příspěvek. Dodané texty pročítalo vždy několik lidí, následně se

---

[47] Úvodem. *O divadle 1: 1986–9*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 7.
[48] PŘIBÁŇ, Michal. Dramatickéumění. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 23. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=100
[49] Tamtéž.
[50] *O divadle 1: 1986–9*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 413.

o nich diskutovalo a redakce k nim zaujala určité stanovisko, které případně Karel Kraus probral s autorem. Redakční rada pak před uzávěrkou každé číslo schvalovala.[51]

Redakční příprava vázla jen v lednu 1989, když byl znovu vězněn Václav Havel a členové redakce rozběhli petici za jeho propouštění. „*Byla to, tuším, úplně první petice, která měla značný ohlas i v nedisidentských kruzích. Spolu se ženou jsme museli nečekaně zvládat evidenci podpisů, vést kartotéku, aby se neopakovaly – někdo podepsal třeba i na třech různých místech – a hlavně připravit denní dávku známých jmen. Před polednem si pro ni přijížděl Zdeněk Urbánek a spěchal s ní k Michaelu Žantovskému, který jména zas telefonoval Ivanu Medkovi – Hlas Ameriky, Vídeň.*“

Shodou vnějších okolností se v redakčním okruhu i mezi autory setkávali lidé s odlišnými názory, kteří by se za normální situace v jednom časopisu nesešli. Časopisu tento fakt přidával na plnosti témat a názorů a živosti diskuze. Mohlo to však vést i ke sporu, na nějž zavzpomínal Karel Kraus v rozhovoru s Barborou Topolovou: „*K ostřejšímu střetu došlo, pamatuji-li se dobře, jen jednou. A to (málem bych řekl: samozřejmě) nad textem Otomara Krejči ‚Výzva k naději‘. Ne všichni s ním souhlasili, a hlavně se ozval hlas mimo redakci: Zbyněk Hejda, s nímž vedl rozhovor Sergej Machonin, důrazně formuloval řadu výhrad – a to Sergej zřejmě leccos uhladil. Dnes mne na tom nejvíce zajímá a bije do očí, jak jsme byli všichni, na obou stranách, a tady i venku, značně zaslepenými zajatci situace, neschopnými svou nesoudnost nahlédnout. Nedělám si iluze, že dnes jsme na tom jinak. Jen více než dvacetiletý odstup snad dovoluje uvažovat o minulých časech střízlivěji. Přitom bylo až dojemné, jak Krejča vzal svůj úkol vážně, kolik práce a času musel obětovat, jak vzrušeně a usilovně se snažil o své zažité pravdě přesvědčit. A právě tím zřejmě jen víc dráždil, hlavně místy kategorickým tónem a některými unáhlenými generalizacemi. Zbyněk Hejda měl v lecčems pravdu, až na některé výpady namítal věcně a správně. Neznal a nemohl ovšem znát Krejčův osobní kontext, mnohem pevnější a soudržnější než leckterý jeho argument. Krejčovi šlo, jako vždy, především o pravdivé herectví a vnitřní svobodu. O všem ostatním se mohla vést široká a zajímavá diskuse v dalších číslech O divadle. Ovšem osobní averze a podrážděnost – opět oboustranná – neumožnily rozumnou řeč. Protože jsem Krejču o příspěvek požádal a nemohl ho zradit, rezignoval jsem tehdy na své „šéfredaktorství“. Když to nikdo nechtěl po mně vzít, pokračoval jsem s podmínkou, že se ustaví redakční rada, která za Havlova předsednictví každé další číslo před*

[51] TOPOLOVÁ, Barbora. O divadle příběhu a člověka: rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem. *Divadelní revue*.2011, roč. 22, č. 2, s. 122–146.

uzávěrkou schválí. Myslím, že to napříště tak fungovalo, i když zase trochu podomácku."[52]

K ekonomickému zajištění časopisu významně přispívala Nadace Charty 77, která vznikla v roce 1978 ve Stockholmu. Hlavním cílem bylo finančně pomáhat disidentům v socialistickém Československu a jejich rodinám. Založení inicioval český fyzik František Janouch žijící ve Švédsku, jenž zároveň fond také spravoval.[53] Na další hospodaření časopisu dohlížela Olga Havlová, která zároveň dozorovala opisování, rozmnožování a vazbu.

Časopis*O divadle* se na poměry samizdatu těšil mimořádně kvalitní redakční práci, což se promítlo na jeho širokém rozsahu (248 stran – číslo s nejkratším rozsahem; 448 stran – číslo s největším rozsahem), tak i na jeho ceně. Jeden výtisk se prodával až za 300 československých korun,[54] díky čemuž mohla být práce redaktorů a autorů honorovaná.[55]

I přes svou objemnost dosahoval časopis vysokého nákladu, jenž činil mezi lety 1986–1989 100–250 kusů. První číslo neuskutečněné druhé řady vycházející v roce 1990 se již jako legální časopis široké veřejnosti představilo v počtu 3000 výtisků.

---

[52] TOPOLOVÁ, Barbora. O divadle příběhu a člověka: rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem. *Divadelní revue.* 2011, roč. 22, č. 2, s. 122–146.

[53] PAF. Nadace Charty 77 byla první moderní neziskovou organizací v Československu. Konto Míša si lidé pamatují dodnes. *ČT24* [online]. [cit. 27. 10. 2020]. Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/2682854-nadace-charty-77-byla-prvni-moderni-neziskovou-organizaci-v-ceskoslovensku-konto-misa/

[54] KUBAŠ, Mario. Význam časopisu O divadle nelze přehlédnout. *ČT24* [online]. [cit. 27. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/141451-vyznam-casopisu-o-divadle-nelze-prehlednout/

[55] TOPOLOVÁ, Barbora. O divadle příběhu a člověka: rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem. *Divadelní revue.* 2011, roč. 22, č. 2, s. 122–146.

4. Rubriky

Časopis měl pevnou skladbu rubrik. K drobným odlišnostem docházelo od třetího čísla (listopad 1987). Zcela ojediněle se vyskytla rubrika, která by byla součástí čísla méně než dvakrát.

Jednotlivé svazky otevírá *Úvodní esej*, kde přichází ke slovu dramatikové a divadelní teoretikové se svými zamyšleními o obecných otázkách stavu divadla.

Následující rubrika *K úvaze* přinášela vždy několik statí soustředěných k jednomu tématu, např. v prvním čísle (červen 1986) se zabývá otázkou herectví, v druhém čísle (únor 1987) je tímto tématem původní české drama.

Studie a recenze inscenací na domácí české scéně byla zařazována do rubriky *Co a jak v divadlech*. V druhém a třetím čísle je náplň tematicky sladěná, soustředí se na inscenace v pražských divadlech a na divadla neoficiální. Ostatní tři svazky představují různorodé texty, které se zaměřují na pestrou skladbu divadelních představení.

Na původní českou dramatickou tvorbu se soustředila rubrika *Nová česká hra*, kde se analýze podrobily texty a inscenace her Václava Havla, Daniely Fischerové, Josefa Topola a Milana Uhdeho.

Různé příležitostné články obsahovala pravidelná rubrika *Souvislosti-portréty--připomenutí*. Spadaly sem portréty osobností spojených s divadlem (herci, režiséři), docházelo ke srovnávání dvou osobností dramatu z hlediska kvality díla či překladu. Rubrika upozorňovala na pozoruhodné směry českého divadla, např. v článku *Nedivadlo Ivana Vyskočila 1970–87*. Ve sloupku se také objevovaly dopisy, pozdravy a vzkazy divadelníků, nebo zde byly uveřejněny vzpomínky, např. v druhém čísle*Z příběhů a vzpomínek* Vlasty Chramostové. Rozsáhlejší bloky byly věnovány Alfredu Radokovi a Zdeňku Urbánkovi.

Stálá rubrika *Přeložili jsme* rozšiřovala obzoryčtenářů o přeložené texty zahraničních autorů, čímž výrazně napomáhala se zvyšováním povědomí o světovém teatrologickém uvažování. Mezi překládanými autory najdeme mj. José Ortegu y Gasseta, Paula Ricouera, C. S. Lewise nebo Daniele Sallenave.

Světovým divadlem se zabývalo i *Divadlo za humny*, které nebylo součástí pátého svazku (říjen 1989). Rubrika popisovala stav divadelního umění v jedné konkrétní zemi. Vedle francouzského, německého či anglického divadla je zde věnován

dostatečný prostor i divadlu sovětskému v provedení estonského, ruského či moskevského divadla.

Recenze odborné literatury přinášela rubrika*Co a jak o divadle***,** jež byla součástí od prvního čísla a naposledy se objevila ve čtvrtém čísle (říjen 1988).

Zásadním a pravidelným oddílem časopisu byla rubrika *Pro archiv*, která přinášela personální soupisy režií, rolí, her a jejich divadelních, popřípadě i rozhlasových a televizních inscenací. Věnovala se též bibliografii a soupisu repertoáru. Rubrika svým výběrem tematicky doplňovala předešlé sloupky.

Drobnější příspěvky se objevovaly v rubrice *Fejeton*, která přinášela humorně laděné texty, v druhém čísle byla věnována vzpomínkám na Ludvíka Aškenazyho. Sloupek doplňovala rubrika *Filipika*, jež byla součástí prvních tří čísel.

Ve čtvrtém čísle vyšla ojediněle rubrika *Rozhovor*, která se v pátém číslеobjevila pod názvem *Rozhovory*. Rozhovor poskytl Ilja Racek, Jiří Suchý a Harold Pinter.

Od čtvrtého čísla byly články z oblasti kritiky, recenze a polemiky zahrnuty do rubriky *Kritické ohlasy a polemiky***.** Zde se objevují i komentáře, které kriticky hodnotí vybrané předešlé texty časopisu, např. Zbyněk Hejda se v rozhovoru s Karlem Krausem vyjadřuje k textu Otomara Krejči, který je otištěn jako úvodní esej druhého čísla, nebo je zde vedena polemika nad překladem Patrika Ouředníka francouzské hry *Čekání na Godota*.

Ve třetím čísle se ojediněle vyskytla rubrika *Memento*, do níž spadal třístránkový úvahový text *O starých slovech* podepsaný autorkou Helenou Webrovou (pseud. Marie Vrbová).

Strukturovaná skladba rubrik umožňovala pojmout širokou teatrologickou problematiku, čímž mohla vystoupit její pestrost, a zároveň otevírala prostor pro živou diskuzi a usnadňovala střetávání i zdánlivě rozličných a neslučitelných dobových diskursů v podobě setkávání celého evropského divadelního společenství.

4.1 Úvodní esej

Úvodní esej stojí na začátku každého svazku a znázorňuje tematické zahájení čísla. Je představována v podobě eseje nebo úvahové textu, který předkládá zamyšlení nad poměry v divadelnictví a obecnými teatrologickými otázkami.

Do rubriky svými texty přispěli Helena Weberová (pseud. Marie Vrbová) –*Sláva divadla* (červen 1986), Otomar Krejča –*Výzva k naději* (únor 1987), Jolana Poláková (pseud. Věra Svobodová) –*Divadlo jako zpřítomnění smyslu* (listopad 1987), v podobě překladu Ludwig Landgrebe–*Co je to svoboda ducha?* (říjen 1988) a Ladislav Hejdánek–*Svět divadla a znamení časů* (říjen 1989).

Helena Webrová v textu *Sláva divadla* oslavuje divadlo jako jedinečné umění. „*Chci slavit divadlo, ale ne divadlo jako strnulou samozřejmost naší doby, druh umění mezi jinými druhy, divadlo, které chce esteticky působit na diváka napodobováním skutečnosti. Slavím divadlo jako hru, která skutečnost vyjevuje. Divadlo, které vyjevuje skutečnost jako událost – zázračnou událost. A takovou událost představuje jako dění, které má začátek, střed a konec, představuje ji jako jeden příběh. V tom příběhu pak jako jeho součást, spíše však jako jeho smysl, předvádí lidskou existenci, která se rovněž děje odněkud někam, protože se sama proměňuje. A ona bytost, o kterou jde, ukazuje přítomnost jako ten okamžik, v němž se jedná o všechno. Slavím divadlo jako jedinečné stvoření.*“[56]Podle Webrové dokáže divadlo kouzlit a vede člověka mimo jemu dobře známý svět. Hra se odehrává „tady a teď“, v tomtéž okamžiku naplňuje herce i diváky. Hra na jevišti nerozlišuje, zda je či není vhodná společnice, nerozhoduje, před kým by měla být hrána. Hra ve své plnosti musí náležet celému lidskému společenství, být věcí veřejnou, aby se tak mohla vystavovat na odiv, jen tak je zaručena její existence – s účastí všech. S divadlem také zacházíme jako s prostředkem, pomocí kterého vyjadřujeme své názory. Divadlo neslouží jako poctivé zrcadlo reality, ale je svědectvím dění – dramatu, skrze nějž se skutečnost odhaluje ve svém bohatství. Divadlo je nesrovnatelně výjimečnou událostí, která jedná. [57]

Skrze úvodní slova Heleny Webrové nahlížíme na zásadní přístup časopisu *O divadle*, na způsob jeho pojetí divadla. Divadlo je vnímáno jako svébytný umělecký organismus, jedinečná událost, která se odehrává a naplňuje ve své estetičnosti tady a teď, v přítomném okamžiku.

---

[56] VRBOVÁ, Marie. Sláva divadla. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 4.
[57] Tamtéž, s. 4–11.

Ukazuje se, jak členové redakce a autoři přistupovali k divadlu. Vymezovali se proti přístupu doby, která chápala divadelní umění jako prostředek výchovy, mravnosti lidí. Divadlo bylo cenzurováno a často označováno za narušitele řádu, škůdce postihující mravy. Aby divadlo mohlo žít, potřebuje celé lidské veřejné společenství. Jinými slovy, divadlo by mělo náležet všem lidem, ať již z hlediska diváckého, tak z pozice tvůrčích osobností. Jedině skrze tuto volnost, můžeme nahlížet na pravou tvář divadelního umění.

Časopis*O divadle* nahlížel na divadelní problematiku v plné její šíři. Vymezoval se vůči dobovému vnímání divadla jako cesty k poučení lidu o jeho mravnosti, přinášel divadlo jako estetickou skutečnost, která se divákovi vyjevuje ve svém bohatství v přítomném okamžiku.

K uchopení divadla v celé šíři sloužily texty z celoevropského rámce, západní kritiky českých zakázaných her, překlady zásadních teatrologických textů, ale i setkávání se s proměnami sovětského divadla.

Časopis *O divadle* skrze texty zpřítomňoval a proměňoval divadlo a toto jednání mělo zásadní dopad na proměnu teatrologického myšlení doby, což umožňovalo a usnadňovalo navrácení českého divadelnictví do západoevropského kontextu.

V textu Jolany Polákové *Divadlo jako zpřítomnění smyslu* se čtenáři nabízí další významný způsob uchopení divadla. Divadelní představení umožňuje odstup od vlastní každodenní zkušenosti a předává divákovi novou zkušenost, zážitek odlišného vnitřního postoje. Divadlo odvádí diváka od něho samého a přivádí jej zpět obohaceného o nové poznání, stává se tak podobenstvím o životě.[58] „*Divák opouští svou životní roli, o níž neví, co v celku znamená, a na chvíli se mění v pozorovatele života jiných, aby v nich poznal sám sebe a dověděl se víc než oni všichni: aby zahlédl smysl ‚toho všeho'.*“[59]

Na myšlenku navazuje text Ladislava Hejdánka*Svět divadla a znamení časů*. „*Velikost uměleckého díla spočívá v tom, že dovede posluchače, diváka nebo čtenáře strhnout, to znamená vytrhnout z jeho každodennosti a bytostně oslovit. Sláva uměleckého díla je však ještě jinde: člověk musí být osloven nikoliv pouze ve své vytrženosti, nýbrž ve své skutečné situaci.*“[60] K takovému překračování hranic, sjednocování lidského života a světa nejlépe slouží slovo, které se odehrává v čase.

[58] SVOBODOVÁ, Věra. Divadlo jako zpřítomnění smyslu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 3–61.
[59] Tamtéž, s. 6.
[60] HEJDÁNEK, Ladislav. Svět divadla a znamení časů. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 3.

Divadlo tyto hranice překračuje nejlépe, neboť pracuje s živým slovem, ke kterému náleží gesta, mimika, určité chování a dění – čas.

Význam divadelního umění spočívá právě v jeho schopnosti překračování hranic mezi hercem a divákem. Aby mohlo docházet k takovému sjednocování lidského života a světa skrze herce a diváka, musí být zachována pravdivost hereckého a divadelního umění.[61]

O zachování pravdivosti divadelního umění se velmi významně zasluhoval právě časopis *O divadle*.

[61] HEJDÁNEK, Ladislav. Svět divadla a znamení časů. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 3–20.

4.2 K úvaze

Rubrika *K úvaze* byla otištěna v každém z pěti čísel a vždy se soustředila na jedno konkrétní téma. Postupně se tak ve středu zájmu objevilo herectví (červen 1986), české drama (únor 1987), malá divadla (listopad 1987), co je pravda v divadle? (říjen 1988) a téma s názvem – život, dílo a doba (říjen 1989).

K tématu herectví se svými texty vyjádřili Karel Kraus *–Herec a postava*, Václav Königsmark (pseud. Hynek Rýdl) *–O přítomnosti a absenci herecké výpovědi*, Antonín Kropáček *–Herec se vytrácí* a Sergej Machonin (zkr. aj) *–S mladým hercem o divadle*.

Karel Kraus v úvodu svého textu o herectví představuje Roussetovy eseje o poezii a divadle 17. století a Diderotovy úvahy o vztahu herec–postava. Vykresluje dva typy herectví, kdy v důsledku zániku herce v postavě (osoby v roli) nebo zániku postavy v herci (roli v osobě) dochází i k zániku divadla.[62] *„1. Herec dorůstá k roli, až se dokonale ztotožní s postavou. (Život se rozplyne v umění.) 2. Herec si podrobuje roli, až postavu ztotožní se sebou samým. (Umění se rozplyne v životě.)“*[63]Kraus ve své eseji ověřuje, že tyto dvě extrémní polohy herectví neexistují. Hranice mezi hercem a postavou je neustále pohyblivá v každé roli, ale k neustálé proměně dochází i v každém okamžiku hercova jevištního výstupu. Za problém herectví doby označuje postavu herce, jeho velkou osobnost. *„Domnívám se, že neúměrně spoléhají na svou osobu, na ‚přirozené', ‚nenucené' a jakoby civilní, ve skutečnosti fyzicky dané, návykové, do životní šarže zastylizované a na obrazovce okoukané Já. Postava se vytrácí v herci, herec-osoba okupuje postavu, klasický vztah je převrácen (strukturalisté by řekli, že označující nahradilo označované)*, […]. *Nespokojení vzniká ze sebestředného zaměření herce, který přesunul těžiště úkolu z postavy do vlastní osoby.*“[64] Značný podíl na této nové tendenci nese režie, vedení divadel, kritika, ale především celkový moderní trend a publikum, které touží na divadelních prknech spatřit své televizní a filmové oblíbence. Význam i smysl herectví proměnil i nedostatek dramatických textů událostního rázu, jejichž absence je patrná i jinde ve světě, který ztratil cíl vedoucí k absolutní hodnotě a nahrazuje jej ideologickými cíly. Herci jsou obětí této neblahé proměny.[65]

Karel Kraus ve svém textu otevřel věčné téma herec–dramatická osoba–postava a ukázal jeho proměnu do podoby univerzálního herectví, které je ovlivněné poptávkou

[62] KRAUS, Karel. Herec a postava. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 14–15.
[63] Tamtéž, s. 14.
[64] Tamtéž, s. 26.
[65] Tamtéž, s. 12–33.

publika, jež touží vidět, jak se oblíbené filmové a televizní hvězdy procházejí po prknech jeviště. Do popředí tak nevystupuje herecká postava, ale osoba herce v nějaké roli, která je odsouvána do pozadí, a proto se herecký výkon omezuje na nutnost univerzálního herectví.

V rozhovoru *S mladým hercem o divadle* je otevřeno téma bezradnosti ve vztahu herec–režisér. Vůdčí osobnost režiséra, který dává inscenaci řád a smysl, se vytrácí. Kontury režiséra se rozmazávají a namísto zářící režisérské jistoty, se vykresluje typ vedoucího pracovníka bez osobnosti, který vykonává vůli shora. V důsledku těchto změn divadlo funguje jako instituce státní propagandy a povolené oficiální kultury.[66] „*Taková instituce nepotřebuje ani režiséra ani herce jako osobnost, a zvlášť ne vzpurnou a neschůdnou osobnost, ale jako holku pro všecko. A herec si na takové zacházení zvyká, ztrácí osobitost, ztrácí ctižádost a stává se státním zaměstnancem*.“ [67]

Rubrika druhého čísla s tématem české drama přinesla text Heleny Webrové (pseud. Marie Vrbová) *O českém dramatu* a Václava Königsmarka (pseud. Hynek Rýdl) *K divadlu „autorské výpovědi*“. Helena Webrová vykreslila cestu českého dramatu od osmnáctého století, přes ideu divadla národního obrození, do současných divadelních struktur. Bylo-li největší hodnotou českého dramatu devatenáctého století a první poloviny dvacátého století národnost, je jím nyní socialismus a jeho výstavba.[68]

Do rubriky byl zařazen i další rozhovor *Dramatici o dramatu,* který vedl Sergej Machonin na základě otázek zaslaných Karlem Krausem. Debaty se zúčastnili Václav Havel, František Pavlíček, Josef Topol a Milan Uhde. Účastníky zásadně spojovala nemožnost publikace nových textů a zákaz hraní jejich dramat.

Milan Uhde vzpomínal na svůj úspěch s hrou *Král Lávra* v roce 1969 a na svůj pocit bezpečí, kdy se jako uznaný umělec nemusel obávat zákazu publikace. Okamžik zvratu přišel za tři roky, kdy došlo k zákazu publikační činnosti a Uhdeho hry zůstaly pro veřejné publikum skryté. Publikum je přitom pro dramatiky velmi zásadní. Milan Uhde hledal nové formální postupy, znovu se učil psát, nakonec své hry předčítal alespoň pro soukromé publikum. Václav Havel zákaz publikace nezakoušel nejen jako individuální pád z postavení spisovatele, ale jako zásadní obrat v celém duchovním klimatu, který se výrazně projevil na jeho způsobu tvorby. V jeho hrách došlo ke změně poetiky, objevovaly se existenciální polohy, důraz kladl na ambivalenci lidského

[66] MACHONIN, Sergej. S mladým hercem o divadle. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 57–59.
[67] Tamtéž, s. 59.
[68] VRBOVÁ, Marie. O českém dramatu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 33.

jednání ve světě odlidštěných struktur. František Pavlíček se naopak uchýlil k určité chvále zakázanosti. Zařazení mimo okruh režimu vyhovujících umělců mu umožňuje svobodu tvorby, nemusí se přizpůsobovat cenzurním úřadům a především není nucen plnit roli sluhy totalitní moci.[69]

Třetí číslo věnovalo rubriku rozsáhlým úvahám o malých divadlech. Autory textů byli Karel Kraus, Sergej Machonin, František Kryštof, Eva Šormová, Milan Uhde, Václav Königsmark, Jitka Sloupová, Přemysl Rut a František Pavlíček. Své místo zde našel i rozhovor s osobností české pantomimy a nonverbálního divadla Ctiborem Turbou, který vedl Sergej Machonin pod názvem *Turba tacet*. Zvláštní pozornost byla věnována Hanáckému divadlu z Prostějova, Divadlu na Provázku z Brna, původně libereckému divadlu Studio Ypsilon, Divadlu na okraji a Nedivadlu Ivana Vyskočila.

Sergej Machonin přistupuje k malým divadlům jako k tvořivé sebeobraně proti předepisovanému životu a jeho stereotypnosti. „*V těchto divadlech se sdružují lidé střední i mladé generace, kteří v sobě mají nechuť k čemukoli vnucovanému, i ideologizujícím oficiálním textům, k nájemné dramatice.*“[70]

František Kryštof upozorňuje, že pro studiová divadla je příznačná hluboká nedůvěra ke slovu. „*V tom tato divadla sdílejí a utvrzují obecný náhled, že slovo není ustavujícím projevem lidství a jeho touhy po pravdě, ale maskou, výrazivem neautenticity, nástrojem manipulace. V souhlase s tímto přesvědčením také se slovem zacházejí: nezřetelně, nekultivovaně, s přehlížívým vztahem k jeho významu a tvaru.*“[71] Studiová malá divadla jsou v souvislosti s tímto rysem programově nedramatická. Herec je ústředním živým centrem divadla. Zkoumání podob studiového divadla znamená pochopit jeho herectví.[72]

Hnutí malých divadel, která stojí v opozici k tradičnímu nebo oficiálnímu divadelnímu programu, nejsou v rozvinuté divadelní kultuře ničím výjimečným. Nastupující generace odmítá předepsané vzory a brání se zavedeným strukturám, jak uvádí Eva Šormová. Tento jev je dobře patrnýi v české divadelní kultuře – avantgardní

[69] Dramatici o dramatu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 39–86.
[70] MACHONIN, Sergej. Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 31.
[71] KRYŠTOF, František. Poznámky o divadlech studiového typu (zvláště o jejich herectví). *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 54.
[72] Tamtéž, s. 54–55.

divadla počátkem dvacátých let, malé scény na konci padesátých let a studiová divadla na konci šedesátých a na začátku sedmdesátých let.[73]

Malá divadla jsou vítaným směrem českého dramatu, ačkoliv kritici nad nimi vykreslují časté otazníky a vyslovují pochybnosti o herecké kvalitě, která je někdy označována za vyloženě amatérskou či za hodnou pro ochotnické divadlo. Nicméně malá divadla jako opoziční proud, který vzniká ve složitých podmínkách, i samotná představení se většinou nemohou odehrávat v řádných divadelních prostorách.Vnáší tak do umělecké společnosti otázku, co je pravda v divadle?

Toto téma nabývá podobu ve čtvrtém čísle, kde Karel Kraus pokračuje ve svých úvahách o *Nejistém umění*, které započal v předchozím čísle. Milan Uhde do rubriky přispěl textem *Dramatik si myje ruce* a pokračuje zde rozhovor *Dramatici o dramatu*, jenž se objevil ve druhém čísle časopisu, avšak dochází zde k obměně členů diskuse o nového člena Přemysla Ruta.

Karel Kraus konstatuje, že divadelní hra je příběh někdy skutečně vzdálený všednímu dni, ale vždy je veden pravdou a k pravdě nás také vede. „*Umělecké dílo- máme-li na mysli divadlo a především drama-představuje pravdu lidského jednání v lásce a v boji, ve vztahu k mrtvým, v odpovědnosti za smysl budoucího, ve všem, co člověku přivádí na kraj jeho možností, anebo prostě nejblíž ‚k sobě'. Umělec sice rovněž poukazuje - jako vědec a filozof - k tomu, co platí pro všechny, předvádí to však na jedinečném, konkrétním případu, za neopakovatelných okolností.*“[74] Autor obnažuje a zároveň uspořádává souvislosti světa, do kterého diváka uvádí. Přístup do tohoto světa umožňuje umělcův výraz a styl, kterými zasahuje pocity, představy, prožitky, kulturní zkušenosti, celou niternost. To je rovina, v níž divák zakouší svou sounáležitost k dílu a k jeho pravdě. „*Přijetí pravdy uměleckého díla není tedy, jak už jsem se zmínil, ani tak věcí poznání, úvahy nebo rozhodnutí, ale spíš jakéhosi bezmocného zakoušení, že ve skutečnosti je smysl, který člověk nezakládá ani do ní nevnáší, nepromítá, ale kterému je schopen porozumět jako témuž (identickému), jako pravdě bytí. Pravdě, které je nejen sám účasten a podřízen, ale která se právě skrze lidskou bytost vyjevuje a přichází (zejména v umění) k výrazu.*“[75]

Pravdivost uměleckého díla si nezakládá na pravdivosti našeho reálného světa, ale na pravdivosti svého světa, vytvořeného autorem, který se divákovi zjevuje skrze

[73] DAVIDOVÁ, Jaroslava. Situace malých divadel – možnosti a meze. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 73.
[74] KRAUS, Karel. Nejisté umění. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 15.
[75] Tamtéž, s. 17.

herecké představení. Pravda, již divák zakouší, je pravda uměleckého představení, která k němu přichází stejně přirozeně jako pravda lidského bytí.

Aby tato pravdivost mohla skrze divadelní představení promlouvat, musí být uměním pravdivým, uměním jistým si sebou samým, nepochybovat o svém smyslu. S čím se však podle Karla Krause potýká doba je nejisté umění. „*Umění je nejisté, protože se chce prosadit i tam, kde nemá co pohledávat. (Divadlo má také své mocenské ambice. Nejenže chce diváka získat, vtáhnout ho do svého kruhu, ale chce ho přesvědčit o své pravdě i tehdy, je-li banalitou nebo předsudkem, odrazem, a ne obrazem. […] Divadlo má moc, ale nesmí se stát nástrojem moci nebo se domnívat, že může být jeho protiváhou.*)“[76]

V posledním čísle se nalézají úvahy nad problematikou života, díla a doby. Postupně se zde objeví články Františka Pavlíčka *Život a dílo*, Milana Uhdeho *Politika jako navštívení*, Přemysla Ruta *Osobnost a doba*. Následuje zkrácený rozhovor *O divadle na podzim 1988*, který se soustředil na hlavní téma, jehož se zúčastnila široká umělecká divadelní základna, včetně umělců režimně akceptovaných – Daniela Fischerová, Vlasta Gallerová, Vlasta Chramostová, Alice Šimonová, Arnošt Goldflam, Václav Havel, Josef Kovalčuk, Karel Král, Karel Kraus, Michal Lázňovský, Sergej Machonin, Bohumil Nekolný, Petr Oslzlý, František Palíček, Přemysl Rut, Karel Steingerwald, Josef Topol a Zdeněk Urbánek.

Rubrika *K úvaze* měla zásadní postavení ve struktuře časopisu, neboť byla otištěna v každém z čísel a nabývala bohatých tematických rozměrů, které v dílčích aspektech doplňovaly články z následujících rubrik. Zásadní položku rubriky představovaly rozhovory s umělci zapovězenými totalitní mocí, kteří čtenářům umožňovali nahlédnout do principů jejich tvorby a zároveň mohli svobodně vyjádřit nesouhlas s ideologickým oklešťováním uměleckého výrazu. U závěrečného čísla se nabízí zdůraznění skupinového rozhovoru *O divadle na podzim 1988*, na němž se podílela široká skupina umělců z oficiální a z neoficiální sféry, a kteří tak jasně vyjádřili, že umělecká divadelní tvorba nemá být svírána pravidly, ale musí existovat samostatně a svobodně jako veřejné estetické umění.

[76]KRAUS, Karel. Nejisté umění. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 36.

4.3 Co a jak v divadlech

Rubrika*Co a jak v divadlech* byla otištěna v každém z pěti čísel a přinášela odborné studie, kritiky a analýzy inscenací z oblasti českých jevišť.

První číslo (červen 1986) přineslo texty Jindřicha Černého (pseud. Vilém Pojkar)*Vystrašená činohra*, Zdeňka Urbánka *Porucha není teprve na jevišti*, Milana Uhdeho *Dutí lidí, vycpaní lidé*, Sergeje Machonina*Revizor z Ústí*, Františka Pavlíčka *Divadlo poetické – divadlo politické* a Anny Freimanové (pseud. Hana Borková) *Klytaimnéstra*.

Jindřich Černý kriticky analyzuje vedení činohry Národního divadla Jaroslavem Fixou, který na nový post nastoupil v červenci roku 1981 z pozice ústředního tajemníka divadelního ústavu. V sezóně 1981/82 přišel k hotovému dramaturgickému plánu, jenž připravil se svým týmem Jaroslav Nezval a soustředil se na zlatý fond české a světové dramatiky.[77] „*V sezóně 1981/82 zahrnoval ‚zlatý fond' Oresteiu, Hamleta, Úklady a lásku a z domácí líhně Hrátky s čertem. Současnou českou socialistickou dramatiku zastupovali Šotolovi Pěší ptáci, povinnou oblast rusko-sovětskou Gorkého Letní hosté a Williamsova Kočka na rozpálené plechové střeše vyplňovala chlívek, kterému se v dramaturgické hantýrce […] říká ‚tvorba nesocialistických zemí'.*"[78]Pod jeho vedením dochází ke snižování počtu představovaných titulů, v některých sezónách se množství her rovná šesti, ale především upadá kvalita zvolených titulů. V sezóně 1984/85 se dramaturgický plán již nevytváří ve Fixově kanceláři, tituly jsou jeden za druhým voleny na příkaz ministerstva.[79]„ *[…] k únoru a květnu 1985 Nezvalovu Atlantidu, jako povinný slovenský titul Solovičův Meridián, k říjnu 1985 Pogodinův Kremelský orloj […]. Když k tomu přidáte Tylovy Kutnohorské havíře, Vampilovu Jednou v létě a Ostrovského Výnosné místo, octnete se v diluviu padesátých let.*"[80] Na zúženém repertoáru dochází k úpadku hlavní činoherní scény i rozkladu mravních divadelních hodnot, které se podrobily dogmatismu.

V následujících článcích prvního čísla čtenář mj. nalézá článek Zdeňka Urbánka, jenž poměřuje tři rozdílné premiérové inscenace *Othella* Williama Shakespeara uvedené Realistickým divadlem Zdeňka Nejedlého, Státním divadlem Ostrava a Středočeským krajským kulturním střediskem, kde byl děj velmi neobvykle zasazen do japonských kulis. Milan Uhde podrobuje kritice hru Henrika Ibsena *Nepřítel lidu,*

[77] POJKAR, Vilém. Vystrašená činohra. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 69.
[78] Tamtéž, s. 71.
[79] Tamtéž, s. 75–76.
[80] Tamtéž, s. 76.

kterou inscenovalo Mahenovo divadlo v Brně pod vedením režiséra Aloise Hajdy. Sergej Machonin kritizuje vulgární podobu Gogolova *Revizora* ztvárněnou Činoherním studiem v Ústí nad Labem v režii Ivana Rajmonta.

Druhé číslo (říjen 1987) se věnovalo současným původním hrám na oficiálních scénách pražských divadel. Karel Král (pseud. Jiří Klos) v textu *Příležitostné hrdinství* představuje hru Romana Hlaváče *Zvláštní řízení*, jejíž předlohou se stal Hlaváčův scénář televizní inscenace *Zajatec šílenství*. Drama příběhu pokladníka I. ústředního výboru ilegální KSČ v době okupace Emila Ševčíka se odehrávalo na prknech Národního divadla. Text inscenace připomíná původní televizní charakter, nerespektuje základní zákonitosti dramatické výstavby, napětí a gradaci. Inscenace příliš plní úlohu reprezentanta státní správy.[81]

V dalších textech se autoři Jitka Sloupová (pseud. Květa Sedláková) – *Sen o schůzi; Mácha a Šotola*, Eva Šormová (pseud. Jaroslava Davidová) –*K divadelním hrám Jiřího Hubače*, Sergej Machonin–*Z pohádky do pohádky* a Václav Königsmark (pseud. Hynek Rýdl) –*Dramatik groteskního tragismu* kriticky vyjadřují mj. ke hrám Oldřicha Daňka *Sen smíchovské noci*, Jiřího Hubače *Stará dobrá kapela*, Jiřího Šotoly *A jenom země bude má* a Jana Jílka.

Na základě návštěv pražských i jiných divadelních scén Milan Uhde vykresluje žalostnou situaci oficiálních českých jevišť. „*Z povědomí národa pomalu zmizelo divadlo, jak je dělal Radok a Krejča – už jejich jména jsou od ďábla a zmizíkují se z běžného i odborného tisku, z knih a výstav, jejichž scénáře dělají historikové divadla – natož jejich umění! Ztratila se beze stopy Krejčova éra v Národním divadle a v Divadle za branou, vytěkala do éteru a prostě není slavná obrazoborecká éra a práce Divadla na zábradlí – na Havlovy hry v Grossmanových režiích byla uvalena klatba. […] Cestou normalizace společnosti se pak došlo i k definitivnímu znormalizování oficiálního divadla a oficiální divadelní tvorby. Konec pouštění ze řetězu! Hra na jevišti má být znovu součástkou v soustrojí budujícím společnost, má ovlivňovat a vychovávat v uvědomělého socialistického občana. Podařilo se*!“[82]

Třetí číslo (listopad 1987) se na druhou stranu zaměřuje na divadla neoficiální a na experimentální scény. Eva Šormová se zaměřuje novou hru *Vivisekce* scénáristy a režiséra Antonína Máši odehrávající se na jevišti experimentální scény Národního divadla – Laterna magika. Vojtěch Vacke (pseud. Václav Benedikt) se zabývá v textu

[81] KLOS, Jiří. Příležitostní hrdinství. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 94–104.
[82] MACHONIN, Sergej. Z pohádky do pohádky. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 130–131.

O dvou hrách Přemysla Ruta představeními *Dnes naposled* a *Takový beznadějný případ*. Hry začínajícího autora jsou hodnoceny velmi kladně. „*Považuji je za velmi slibné pokusy o vskutku lidové divadlo, které se nevzdává úsilí o skutečnou, nepředstíranou hloubku, nerezignuje na jasnou formulaci své životní filosofie a etiky a vůbec na cokoli z kladných hodnot lidského bytí a vědomí, a přitom chce být – a je – divadlem srozumitelným a navýsost zábavným.*“[83]

Anna Freimanová na počátku článku *Had* upozorňuje na malá divadla nebo volná sdružení divadelníků, která vytvářejí svébytné divadelní útvary. „*Mladí režiséři a dramaturgové se opět po letech moří s hledáním smysluplného aktuálního dramatického textu a herce zase začíná zajímat psychika postav a pokoušejí se ji pravdivě vyjádřit. […] Mám na mysli divadla v klubech Rubín a v Řeznické ulici, A-studio Divadla na okraji, Volné spojení režisérů, Vizitu, Malé české divadlo, Jak se vám jelo, Družstvo divadelní tvorby, Otevřenou divadelní společnost, staronové Činoherní divadlo v Ústí nad Labem, Lucernu, Lampu aj.*“[84] Podtrhuje originalitu scény amatérského divadla *Jak se vám jelo*, jehož soubor vedl Petr Lébl, autor inscenace *Had*, která vznikla na základě impresionistického vyprávění rumunského spisovatele MirceaEliada. Filmová poetika představení diváka pomocí střihu vrhá rovnou doprostřed situace. Představení klade důraz na plastičnost získávanou střídáním detailu a celku ve výtvarné rovině. „*Ve scéně, kdy jedou výletníci na večírek do kláštera, představuje celek krajina tvořená šedomodrým tylovým šálem zvlněným zády klečících herců. V tichém modrém šeru ‚jedou‘ dvě autíčka, dětské hračky, které svítí na cestu reflektory. Iluze noční krajiny je navozena.*“[85] Postavy představení mají pevné, karikované obrysy, jež dokresluje výrazné líčení kontrastující s modře laděnými kostýmy. Hlavním režijním prostředkem je hravost. Tajemná a neznámá hra působí na diváka a vtahuje jej do příběhu jako hráče, co zakouší změnu, dobrodružství. Petr Lébl tak vytvořil mnohovrstevnaté představení s působivou divadelní obrazností.[86]

Rubriku třetího čísla doplňují články Sergeje Machonina*Zpráva o Vojckovi v malém divadle* a Barbary Mazáčové (pseud. Anna Jilská) *A já jsem Antonín a všichni si tu tykáme*.

Čtvrté číslo (říjen 1988) přináší tematicky různě zaměřené texty. Zprávy o divadelních událostech postupně přinese Sergej Machoninv textu*Záznamy*, kde

[83] BENEDIKT, Václav. O dvou hrách Přemysla Ruta. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 181.
[84] FREIMANOVÁ, Anna. Had. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3., s. 187–188.
[85] Tamtéž, s. 189.
[86] Tamtéž, s. 191.

informuje o představení Goldflamovy*Červené knihovny*, Daňkova *Kulhavého mezka* a Vedralova *Urmefista* a textu*Zpráva o premiéře;* Milan Uhde v textu*Příběh o herci, jeho slávě a bídě*, kde čtenář nalézá recenzi téže inscenace *Urmefista*Divadla na Vinohradech; Eva Kantůrková s textem*Kdo je Jan?* reflektujícím hru Oldřicha Daňka *Vy jste Jan*; Květa Sedláková a *Tartuffe jako zkouška poslušnosti*, Helema Matoušková v recenzi*Tartuffe neboli Podrobení*a Přemysl Rut a jeho text*Fyzikální jev*.

V pátém čísle (říjen 1989) vystoupili Helena Webrová s recenzí*Dorstův Merlin aneb Pustá země a Maloryova Artušova smrt*, Sergej Machonins*O modelech a obracení kalhot*, Jana Patočková s textem*Náčrt k podobizně jednoho představení*, Eva Šormová (pseud. Jaroslava Davidová)a její*Minulost a přítomnost Činoherního klubu*, Barbara Mazáčová (pseud. Anna Jilská)*Svět jako groteska* a Jitka Sloupová *Když je zle, s vámi jsem*.

V posledním čísle první řady časopisu*O divadle* je patrné závažné politické téma spojené s vězněním jednoho z hlavních členů redakční rady – Václava Havla. Sergej Machonin bezmocnost vázanou na politický útlak demonstruje na představení hry *Kdo je tady pán*? Jiřího Ornesta, vzniklé na motivy Holbergovy osvícenské veselohry. Baron se správcem, komorníkem a lokaji si tropí legraci z opilého sedláka Jeppeho, kterého přenesou na zámek a po procitnutí z němoty mu namluví, že je zámeckým pánem. Když si ale na barona ve své nové identitě vyskakuje, odsoudí jej k smrti, uspí a naoko oběsí. Po probuzení je Jeppe odkázán k návratu do svého nuzného života. Ornest namísto feudálů v inscenaci dosazuje studenty z Kodaně, kteří vpadnou na jeviště a trýzní na popruzích chyceného správce. Jeppe na sebe bere tvář vědomého skepticismu a notorického pijáctví z celoživotního žalu. Představení je inscenováno jako příběh honu na bezbranného člověka, kterého obléhá úzkost. Události se odehrávají v brutálním sledu, završené skutečnou Jeppovou sebevraždou.[87] *„A příběh, který se v tomto prostoru udál, se má divákovi složit v moderní metaforu, o niž autorovi a režisérovi Ornestovi šlo – v metaforu o bezmocném člověku, manipulovaném a uštvaném mocí a přesilou v nejrůznějších podobách. Neděje se v Dánsku kdysi, ale dnes a tady v současném světě teroru a totalit, uprostřed brutálních režimů a společností končícího dvacátého století. Není pochyby, kdo je tady pán.*“[88]

Rubrika*Co a jak v divadlech* se snažila postihnout aktuální divadelní vývoj na výrazných scénách, tak i na experimentálních a hlavní kritikou opomíjených jevištích.

[87] MACHONIN, Sergej. O modelech a obracení kalhot. *O divadle*. 1987, roč. 4, č. 5, s. 104-106.
[88] Tamtéž, s. 105–106.

Autoři článků vytvářeli prostředí, kde se setkávalo ideologicky nezkreslené hodnocení oficiálních divadelních scén a divadelní kritika inscenací malých a alternativních divadel. V pátém čísle se setkáváme se silným politickým akcentem, a to i v rámci analýz jednotlivých divadelních představení, v nichž se zdůrazňují metafory bezmocného člověka a přízračné obludnosti a zrůdnosti svazujícího světa.

4.4 Nová česká hra

Rubrika *Nová česká hra* se věnovala původní české dramatické tvorbě. Své místo našla ve všech vydáních sborníku a prostor většinou zasvětila jednomu autorovi. V prvním čísle (červen 1986) se rubrika zabývá hrou *Pokoušení* Václava Havla, v druhém a třetím čísle (únor a listopad 1987) Luboš Pistorius analyzuje hry Daniely Fischerové a obecně její dramatickou tvorbu, ve čtvrtém čísle (říjen 1988) jsou přiblíženy hned dvě dramata *–Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl* Milana Uhdeho a *Asanace* Václava Havla. Páté číslo (říjen 1989) přineslo zprávu o hře *Hlasy ptáků* Josefa Topola.

Václav Havel text v článku *Daleko od divadla ... a v jeho spárech* vykresluje své obtížné postavení dramatika, jehož hry se nesmí sedmnáct let v jeho vlasti hrát, a pokud se hrají v jiné zemi, nemůže již sedmnáct let zhlédnout zahraniční inscenaci. Vyjadřuje radost z toho, že se v Československu jeho hry alespoň čtou, avšak čtené drama nedosahuje své celistvosti. Bez divadelního provedení není text hry úplný, dochází k nedorozuměním a někdy k výraznému popletení samotného smyslu hry. Taková situace však nemohla potkat diváky vídeňského Burgtheatru, kde měla v květnu 1986 světovou premiéru hra *Pokoušení*.[89] Ústředním motivem faustovského *Pokoušení*, které vzniklo během deseti dní v říjnu 1985, je pravda. „ […] *pravda není jen to, co si člověk myslí, ale i to, za jakých okolností, komu a proč to říká*.“[90]

V článku *Přátelé píší autorovi* pak čtenář najde úryvky z osmi dopisů, které po přečtení hry autorovi zaslali jeho přátelé. Ivan Martin Jirous podtrhuje závěrečnou část hry a vyjadřuje tak její prvotní smysl, na nějž upozorňují všichni recenzenti. „*Závěr Pokoušení je zdrcující. Zničehonic přestaneme vidět děj hry jako nezávislé veselí. Zcela náhle před nás autor postaví drtivý fakt, že skutečný, opravdový ďábel nemá nic společného s agrippovskou magií, teosofií a veškerou weinfurterovskou veteší. Neobyčejná síla hry je v tom, že pochopíme existenci ďábla jako skutečnost duchovní. Že je ďábel přítomen v každém z nás tehdy, jestliže nežijeme v pravdě, nebo když žijeme ve lži, což je totéž. ... Naděje spočívá – jak nás Havlova hra učí – pouze v odmítnutí spolupráce s ďáblem*.“[91]

Luboš Pastorius se v článku *Nový dramatik* věnuje dramatické tvorbě Daniely Fischerové, jedná se konkrétně o hry *Hodina mezi psem a vlkem*, *Báj* a *Princezna T.*

[89] HAVEL, Václav. Daleko od divadla … a v jeho spárech. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 132–137.
[90] Tamtéž, s. 137.
[91] Přátelé píší autorovi. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 157.

S uznáním mluví o výrazné divadelnosti jejích dramat a o zvláštním daru múzičnosti. „*Její dramatičnost se neopírá o aristotelský konflikt, nýbrž o kontrast na způsob kontrastu jednotlivých částí hudební skladby. Jsou tu patrné zákony hudebního rytmu, kontrapunktu, motivické práce a jiných stavebních principů hudební formy.*“[92] Múzický cit Daniely Fischerové se projevuje ve stavbě hry, v jejím vnitřním členění, výrazné dynamičnosti, prudkém spádu dramatu a v rytmu jeho dialogů. Dramatička ve svých hrách vedle postav příběhu operuje s divadelním elementem chóru. Ve hře *Báj*, která čerpá z pověsti města Hameln, je chór občanů aktivně zasahujícím prvkem do klíčových dramatických situací ve formě reálných, individualizovaných dialogů. Autorčin sklon k muzikantské skladebnosti dramatické kompozice se projevuje častým používáním dvojscén.[93]

Luboš Pastorius upozorňuje na drobné motivy her Daniely Fischerové – forma vyšetřování a výslechů zaměřených k zjištění utajeného jména, motivy udání, náhlé deziluze dvou lidí po dlouhém harmonickém soužití. Přes tyto motivy pak mladší generace může zaslechnout souzvuk s konflikty jejich epochy.[94]

Martin Palouš ve čtvrtém čísle podává zprávu o četbě Havlovy *Asanace* v článku *Divadelní hra jakožto text*. Označuje hru jako postmodernistický text především pro své rozehrávání vztahů mezi řečí a skutečností. „*Postavy Asanace, zdá se, fungují poněkud jinak. Chtějí-li něco říci – ať o stavu světa, v němž se pohybují, nebo o sobě samých – prostě sáhnou do jakéhosi neviditelného, všem stejně přístupného depozitáře a vypůjčí si odtamtud příslušnou řečovou rekvizitu, […]. Takové fungování řeči má ovšem paralyzující účinek na schopnost divadla něco divákovi sdělovat […]. Nahradí-li se na divadle transparentní mluva řečí mající spíše povahu textu, stává se prostor dramatu podivně neprůhledný.*“[95]

Asanace vytváří poutavou houštinu slov, v níž se bytosti a události světa ztrácejí, blednou, uskutečňují. Vůbec nikdo a vůbec nic nemůže ve hře uniknout znicotňujícímu a zesmyslňujícímu působení totality.[96]

Závěrečné číslo nabízí analýzu hry Josefa Topola *Hlasy ptáků* z pera Václava Königsmarka v textu *O slávě a bídě divadla*. Sláva divadla je demonstrována tím, že drama Josefa Topola se bude po dlouhých letech mlčení oficiálně hrát na prknech

[92] PISTORIUS, Luboš. Nový dramatik (2. část). *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 201.
[93] Tamtéž, s. 201-218.
[94] Tamtéž, s. 218.
[95] PALOUŠ, Martin. Divadelní hra jakožto text. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 169.
[96] Tamtéž, s. 169.

Divadla na Vinohradech v sezóně 1988/89. Bída divadla se naopak odráží v textu *Několik citací*, ve stenografickém zápisu besedy o hře Josefa Topola pořádané komisí Svazu českých divadelních umělců pro dramaturgii a autorskou tvorbu v Praze v prosinci 1988.[97] Text je nakonec schválen a doporučen pro jeho umělecké kvality, přesto dochází k neustálému zpochybňování a politickým debatám ohledně Topolovy minulosti spojené s Chartou 77.

Scénografický zápis slouží jako příkladná ukázka stále se udržující „tradice" hodnocení uměleckého díla nejen pro jeho estetické kvality, ale i pro jeho politické účely a pro možné nevyhovující ovlivnění přihlížejícího publika.

Rubrika svými články informovala širší veřejnost o nejnovějším dění ve veřejné i skryté části českého divadelnictví a přinášela zprávy a hodnocení dramatických textů, které čtenáři nemohli běžně získat do svých rukou. Zásadně tak umožňovala rozvoj české divadelní tvorby a ovlivňovala její transparentnost.

[97] Několik citací. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 168.

4.5 Souvislosti – portréty–připomenutí

Rubrika *Souvislosti–portréty–připomenutí* byla součástí každého čísla a objevovaly se zde články různého zaměření, které přihlédly k tématu čísla, ale jinak nezapadaly do jiné rubriky, a připomenutí, jež se vázala k rozličným příležitostem a výročím. Rubrika přinášela úryvky dopisů, deníků, nebo se zde dokonce vyskytly dosud nepublikované memoáry. Nabízela srovnávání dvou osobností divadla, ať již po stránce jejich působení v dramatickém umění, nebo se zabývala otázkou srovnávání překladatelských děl.

První číslo (červen 1986) přineslo dva texty Václava Havla, *Radok dnes* a *Radokova práce s herci* a článek Věry Dvořákové (zkr. vd) *Dva francouzští dramatici*, v němž se zabývá životními osudy osobností Jeana Geneta a Samuela Becketta, autorů od 60. let postupně odstraňovaných z našeho kulturního prostředí.

Václav Havel vzpomíná na Alfreda Radoka při příležitosti desetiletého výročísmrti. Vyzdvihuje jeho hluboce angažované působení na herce a podtrhuje magičnost, která se vyskytuje ve všech nejrůznějších Radokových inscenacích.[98] „*Prvek iracionality. Přítomnost tajemství a smyslu pro tajemství. Odvaha nechat se vést podivnými a nevysvětlitelnými impulsy a nápady podvědomí a fantazie, různými archetypálními představami (někdy i freudistickými symboly: vzpomeňme na ingoty s baletkami v prvním pořadu Laterny magiky). Posedlost, vášeň, ironie, absurdita, paradox, škleb, zoufalství – to vše se objevovalo, ať už v té či oné míře a podobě, vždy znovu v tom, co Radok dělal*.“[99] K Radokovi a jeho práci s herci se vrátí ještě jednou v pátém čísle.

Druhé číslo časopisu (únor 1987) připomínalo životní výročí (k druhému pololetí roku 1986) osobností, jejichž práce patřila zcela nebo z podstatné části divadlu. Jednalo se o pětašedesátiny Otomara Krejči, šedesátiny Vlasty Chramostové, padesátiny Václava Havla, Pavla Landovského, Jana Třísky a Milana Uhdeho. Jak bylo uvedeno, redakce pokládala za důležité připomenout právě tyto umělce, protože širší veřejnosti byla jejich jména dlouhodobě zamlčována a na vědomí je nevzala ani *Malá československá encyklopedie*.[100]

V textu *Pozdravy Otomaru Krejčovi* posílali zahraniční kritici, herci, dramaturgové a výtvarníci své dojmy a zkušenosti svázané s Krejčovou prací. Otomar

[98] HAVEL, Václav. Radok dnes. *O divadle*. 1986, roč. 1, č.1, s. 174–179.
[99] Tamtéž, s. 179.
[100] Souvislosti - portréty – připomenutí. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 195.

Krejča originálním způsobem inscenoval pro publikum ve Francii, Belgii či Švédsku např. *Tři sestry*, *Racka, Platonova* a *Čekání na Godota*. Divadelní umělci se často zmiňovali právě o režisérových inscenacích Čechovových dramat. „*U Čechova, jak ho vidí Krejča, nenacházíme ani hrdinu, ani hlavní postavu, ale skupiny lidských bytostí, z nichž žádná není důležitější než druhá. Pohleďte na ty postavy, když se z nich strhne závoj: ani stopa po nějaké romantice, ničím nepřipomínají impresionistickou eleganci, vůbec se nevtírají nápadnou symbolikou. Mají ostré rysy, tvrdý rysy, vždyť tento svět je často děsivě krutý, stejně jako tito lidé – tím krutější, že si toho sami nejsou vědomi. Režisér se při své práci nikdy neuchyluje k aktualizaci, chce jen sladit dvojí senzibilitu, představit nám Čechova tak, abychom ho mohli vnímat bezprostředně, abychom zcela přirozeně poznávali sami sebe v jeho postavách, v jejich snech, v jejich tužbách, v jejich marném milování, ve hře jejich života, lásky a smrti*."[101]

František Pavlíček v článku *V Čelakovského sadech číslo 10* vedl rozhovor s Vlastou Chramostovou o hereččiných divadelních rolích, mj. o jejím ztvárnění Iokasty v Krejčově sofoklovské trilogii v Divadle za branou. Hlavní proud řeči směřoval také k bytovému divadlu, pro nějž napsal František Pavlíček hru *Dávno, dávno již tomu* s podtitulem *Zpráva o pohřbívání v Čechách*, v níž Vlasta Chramostová shledávala svou nejobtížnější divadelní roli.[102] V následujícím textu mohl čtenář nahlédnout do tří úryvků z připravované prózy *Zcenzurovaný život*, kde Vlasta Chramostová vzpomíná např. na bytové čtení z knihy Jaroslava Seiferta *Všecky krásy světa*.[103]

Václavu Havlovi a jeho tvorbě se věnovaly texty Zdeňka Urbánka *Otázky kladené pokoušenými*, Milana Uhdeho *Návštěvy a navštívení Václava Havla* a Sergeje Machonina (zkr. sm)*O jednom výročí,* kde vzpomíná na ochotnické představení Havlovy hry *Žebrácká opera*, kterou nastudoval režisér Andrej Krob v Horních Počernicích v roce 1977 a která byla označena za protistátní čin a celý soubor byl podroben nepříjemným výslechům. Václav Havel zde nově zpracoval téma hry Johna Gaye ze staré Anglie, důsledně zbavuje hru romantiky a sentimentu a žene princip lži a zrady do absurdních poloh – každý lže každému, každý zrazuje každého. Kvalita estetické povahy textu je umocněna lingvistickým hlediskem – pasáci, prostitutky, zloději, mravně upadlé postavy v celé hře mluví vybraným jazykem s precizně formulovanými větami a logicky budovanými argumenty. Tato kombinace působí na

[101] Pozdravy Otomaru Krejčovi. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 198.
[102] PAVLÍČEK, František. V Čelakovského sadech č. 10. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 238-262.
[103] CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. Z příběhů a vzpomínek. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 262-263.

publikum jako skvělá poloha moderní parodie, která zároveň v divákovi vyvolává hrůzu z fungování podvodného světa.[104] *„Krobovo představení v tom jediném publiku, které Havlovu Žebráckou operu zhlédlo, právě tuto reakci vyvolalo. Režisér neprofesionál dal představení řád, dynamiku, ducha, chytrý humor a svou osobní vrozenou velkorysost. Herci neprofesionálové hráli všichni za svou pravdu, bez divadelních manýr – hráli za sebe, za sebe pátrali po smyslu postav.“*[105]

V *Dopisu Milanu Uhdemu* přátelsky analyzuje Václav Havel hru *Velice tiché Ave*. Nad životními osudy Jana Třísky a Pavla Landovského přemítal Josef Topol (zkr. J. T.) v textu *Honza z Čech* a Václav Havel (zkr. V. H.) v článku *Pavel z Teplic*.

Ve třetím čísle (listopad 1987) je rozsáhlý blok věnovaný osobnosti překladatele Zdeňka Urbánka k příležitosti jeho sedmdesátých narozenin. Postupně se mu věnují Jiří Reichl *„Mistrovské dílo znehodnoceno!“*, Jiří Pechar *Nad dvěma překlady Hamleta* a Milan Uhde *Na dobré stopě*. Zdeněk Urbánek pak vybral z deníků a poznámkových bloků některé části v článku *Záznamy a výpisky*. Časopis v tomto vydání také blíže přibližuje tvorbu Nedivadla Ivana Vyskočila v podobě *Utkání s Nedivadlem* Jiřího Kratochvíla a *Nedivadlo Ivana Vyskočila 1970–87* Přemysla Ruta (zkr. P.R.), který přehledně seřadil dramatická představení Nedivadla a představil jejich hlavní rysy, mj. hry *Nehraje se, Křtiny v Hbřbvích aneb Blbá hra, Malý Alenáš, Haprdáns, Služební cesta* nebo *Kuchyň Ivana Vyskočila*.

Čtvrté číslo (říjen 1988) připomíná sedmdesáté narozeniny Sergeje Machonina prostřednictvím vzpomínkových textů Milana Jungmanna *Jubilejní silueta* a Edy Kriseové *Otevřený dopis Sergejovi Machoninovi*. Sergej Machonin v článku *O životních alternativách* uvádí zápisky z připravované memoárové knihy.

Věra Ptáčková se věnujeceloživotní tvorbě typografa, scénografa a kostýmního výtvarníka Libora Fáry, který zemřel na jaře toho roku. Libor Fára vytvářel scénu jednoduchou a přitom imaginativní, schopnou spoluvytvářet změnu dramatické situace pouhým posunem scénického předmětu.[106] *„Stromu, pod nímž čekají Vladimir s Estragonem na Godota, dal Fára podobu rozcestníku se dvěma odrazovými zrcadly: obraz krajiny, kde vidíme i za roh – a nikdo nepřijde. V Mrózkově Šetrnosti si pohraje*

[104] MACHONIN, Sergej. O jednom výročí. *O divadle*. 1987, roč. 2, č.2, s. 334–336.
[105] Tamtéž, s. 336.
[106] PTÁČKOVÁ, Věra. Liboru Fárovi. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 237–242.

s metamorfičností předmětů, objevenou už v Králi Ubu: kufr se mění ve flašinet, stolek, v kozlík trojky.“[107]

V pátém čísle (říjen 1989) se Věra Ptáčková zabývala *Dramatem života a díla Růženy Vackové*, významné české teoretičky a historičky umění, o níž mlčí *Kapitoly z českého dějepisu umění II/1987*. Ptáčková recenzuje poslední velké dílo Růženy Vackové *Výtvarný projev v dramatickém umění*.[108] Milan Uhde věnoval *Opožděné platonické vyznání herečce* Marii Tomášové a Václav Havel vzpomínal na jedinečnou práci Alfreda Radoka s herci, kterou načrtl již v prvním čísle časopisu, v *Několika poznámkách ze Švédské zápalky*, při jejíž inscenaci figuroval jako asistent režie.

Alfred Radok se během tří zkouškových fází snažil zbavit herce jeho naučených grifů a manýr a skrze znovu objevené lidství vést umělce k živému herectví. „*Proces oživení spočívá tedy – zhruba řečeno – v osvobození a uvolnění hercovy lidské osobnosti z krunýře jeho hereckých návyků a v úsilí tuto uvolněnou lidskou osobnost herce, […]. Důležité tedy je, že tvorba postavy nevychází z nějak ustálených hereckých prostředků, neboť ty vždycky v sobě už ukrývají zárodky manýr a mrtvých ‚grifů‘, ale naopak je provázena od začátku do konce systematickým zbavováním herce všeho toho, co je jeho domnělým hereckým bohatstvím, a tím uvolňováním jeho skutečné herecké potence – rozuměj lidské potence – pro službu dramatu a představení.*“[109]

Rubrika upomínala především na umělce opomíjené, jejichž jména stále rezonovala v evropském divadelním kontextu, ale v domácím prostředí byla utajována. Autoři textů upozorňovali na jejich celoživotní práci a dílo, přinášeli záznamy z jejich bouřlivých životů, nebo zveřejňovali jmenovitě adresované dopisy. Časopis*O divadle* tak přiváděl do veřejného povědomí jejich umělecké počiny a projevoval tak uznání, jaké jim po právu náleželo.

[107] Tamtéž, s. 242.
[108] PTÁČKOVÁ, Věra. Drama života a díla Růženy Vackové. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 223–225.
[109] HAVEL, Václav. Několik poznámek za Švédské zápalky. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 256.

4.6 Přeložili jsme si

Pravidelná rubrika *Přeložili jsme si* přinášela překlady zahraničních textů, které se zabývaly otázkami světového divadla, častěji však divadelní teorií. Redakce zde zveřejnila tyto překlady: Jean Rousset*Herec a jeho postava*, DanièlleSallenave*Zkoušky umění I.0150V*., Paul Ricoeur*Zlý bůh a „tragická" vize existence*, José Ortega y Gasset*Idea delteatro*, C. S. Lewis *O realismu*, Jacques Copeau*Dva proslovy*, Robert Musil *Tři referáty.* Mnohé z nich vycházely na pokračování i v několika číslech.

Jean Rousset se zabývá teoretickými úvahami nad neutuchající diskuzí o herectví, za jejíž hlavní osu považuje otázky nad výběrem prostředků a mezí ztotožňující herce s postavou, a zabývá se problematikou osobnosti herce, dramatickou osobou a dramatickou rolí. Upozorňuje na dvě hraniční nástrahy ztotožnění – ztráta herce v postavě a rozplynutí postavy v osobnosti herce.[110]

Nad technikou hereckého projevu se pozastavuje i Jacques Copeau v proslovu *Duch malých divadel*, se kterým se v roce 1917 obracel k hercům malých washingtonských divadel a v kterém upozorňuje na zmechanizování hereckého projevu: „*Technika hereckého projevu se má podle mého názoru rozvíjet jen po určitou mez. Jakmile se herec cítí schopný vyjádřit toho příliš mnoho, stává se z něho virtuos. Už svému umění neslouží. Hraje na něm. Hraje si sám se sebou. Poctivá a citlivá interpretace má být stejné kvality jako interpretované drama, ale držet se o stupeň pod ním, zůstávat o půltón níž. Má se nad ní vždycky ještě vznášet cosi vyššího, nedosažitelného, nehmatatelný duch dramatu, slovy nepostižitelné duše básníka. Jen tehdy je potěšení z poezie úplné*."[111]

Dále za povšimnutí stojí text DanièlleSallenave, která mimo jiné upozorňuje na výrazný módní jev vyskytující se v oblasti divadla, a to na dychtivý zájem publika účastnit se divadelních zkoušek. Obecenstvo touží po procesu, jímž se divadelní dílo vytváří. Připravovaná inscenace je totiž vždy nutně dílem otevřeným, vystaveným trvalé proměně, která jej provází od prvních chvil svého vzniku. Divák touží být součástí tohoto neuchopitelného průběhu neustálého vytváření[112]

Ve studii se uvádí, že ve výtvarném umění je obraz dokončen, když malíř odstoupí od plátna. Spisovatel přestane korigovat své dílo a předá jej čtenáři. Sochař vdechne duši hmotě a vystaví ji na odiv. Divadelní hra však není ustálena a ukončena

[110] ROUSSET, Jean. Herec a jeho postava. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 202-214.
[111] COPEAU, Jacques. Dva proslovy. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 295.
[112] SALLENAVE, Danièlle. Zkoušky umění. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 215-216.

v den své premiéry. „*Říkáme-li totiž, že divadlo je efemérní, znamená to nejen, že vytvořené dílo (inscenace) má pouze omezenou dobu trvání a také že každé z jeho představení (repríz) je jedinečné: navíc to ještě znamená, že postupné náčrty, z nichž představení vznikalo, jsou stejně efemérní a odsouzení k zániku. […] Dílo dozrává ode dne ke dni skrze své postupné realizace, které zas postupně mizí. Jeho existence v jakémsi splasklém stavu je nemožná: jediná podoba, v níž se s ním lze setkat, je dílo samo – dílo, které ovšem nemá trvání.*“[113] Dějiny divadla ani nelze psát jako dějiny jiných umění, ani nelze vytvořit jakési muzeum divadla, kde by se ukázal jeho zrod a vývoj. Z práce na díle, které není nikde zaznamenáno a zachyceno, nezbude nic.[114] „*A právě proto nabývá účast na divadelních zkouškách téměř tragické naléhavosti […]. Vidíme při nich totiž něco, co už neuvidíme nikdy, co zmizí navždy – a jenom za tu cenu, že to zmizí, se vůbec může zrodit dílo.*“[115]

Na druhé straně se upozorňuje na nepříznivý vliv masové kultury na divadelní svět. Kulturní obchod si žádá výsledné produkty, jak ale prodávat gesta, která neodvratně mizí? Divadelní umění se ve spojitosti s nenasytným trhem musí obávat především ztráty smyslu. Za účinný odpor proti nově nastolenému trendu autorka označuje hnutí malých divadelních forem.[116]

Na závěr svých úvah se DanièlleSallenave obrací na přirozené nebezpečí techniky, jemuž se nemůže vyhnout ani divadlo, které je ve způsobu uskutečňování jevištního zobrazování ze všech umění nejvíce odkázáno na techniku.[117] Nepochybuje o bdělosti divadelního umění a dodává: „*Nikdo se samozřejmě nehodlá na divadle vracet k čadícím svíčkám rozestaveným podél rampy. Jde jen o to, abychom zároveň s přitakáním technice nezapomněli, co je jedinou nadějí divadla a co bych nazvala jeho archaickou podstatou: nikdy zcela neztechnizovatelná přítomnost herce – jeho těla i duše.*“[118]

V dnes již základním teatrologickém textu Ortegy y Gasseta jsou čtenáři stavěni před znovu se opakující základní otázku – co je divadlo? –, na níž autor předkládá odpověď: „*To, co vidíme tady, na jevišti, jsou obrazy přesně v tom smyslu, jaký jsem právě definoval: imaginární svět; a celé divadlo, byť sebeskromnější, je často horou*

[113] SALLENAVE, Danièlle. Zkoušky umění. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 221.
[114] Tamtéž.
[115] Tamtéž.
[116] SALLENAVE, Danièlle. Zkoušky umění II. a III. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 377–390.
[117] SALLENAVE, Danièlle. Zkoušky umění IV. a V. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 331–341.
[118] Tamtéž, s. 341.

Tábor, kde se uskutečňují proměny."[119] Dochází k závěru, že jeviště a herec jsou: „[…] *univerzální ztělesněnou metaforou, a to je divadlo: viditelná metafora.*"[120]

Ono metaforické pak vysvětluje na příkladu staré a běžné metafory, která vznikne, když proneseme, že tvář dívky je jako růže. „*Děje se toto: existuje skutečná tvář a existuje skutečná růže. K tomu, aby se tvář metaforizovala nebo metamorfozovala nebo transformovala v růži, je nutné, aby tvář přestala být skutečnou tváří a růže přestala být skutečnou růží. Když se tyto dvě reality v metafoře ztotožní, srazí se jedna s druhou, navzájem se anulují, neutralizují, nehmotní. Metafora se stává mentální atomovou bombou. Zničení dvou skutečností dává vzniknout právě té nové a úžasné věci, kterou je neskutečnost. Srážkou a anulováním skutečností získáme divuplné obrazy, které neexistují v žádném světě*."[121]Totéž se odehrává v divadle, které ztělesňuje metaforu svou ambivalentní realitou, již vytváří realita herce a realita postavy. Tyto dva prvky se navzájem negují. „*Je třeba, aby herec okamžitě přestal být skutečnou osobou, kterou známe, a je také třeba, aby Hamlet nebyl skutečným člověkem, kterým byl*."[122]

V neposlední řadě je nezbytné upozornit na úvod přeložené přednášky Ortegy y Gasseta, v níž autor předkládá zdánlivě přirozenou záležitost. „*Divadlo se neděje v nás, jak je tomu u jiných literárních žánrů, básně, novely, eseje, ale probíhá mimo nás, musíme vyjít ze sebe a ze svého domu a jít se na ně podívat.*"[123] Doboví čtenáři časopisu *O divadle* mohli vnímat tuto úvodní větu jako apel na základní potřebu divadla, která byla v našem kulturním prostředí doby výrazně omezována – být dán na odiv znamená být skutečným divadlem. Mnozí dramatici doby se neustále potýkali s omezováním či se znemožňováním publikace divadelních her, natož s možností realizace jejich inscenací. Divadelní díla se nemohla dát na odiv, nestala se událostí pro publikum, pro něž byla psána.

Na tyto ideologicko-politické restrikce tak redakční rada časopisu*O divadle* upozorňovala, ať už prostřednictvím svých vlastních textů, nebo pomocí základních teatrologických úvah zahraničních autorů.

Rubrika *Přeložili jsme si* nabízela texty evropských uznávaných divadelníků, čímž rozšiřovala povědomí o aktuálních otázkách rezonujících v evropském divadelním prostředí a zasazovala se o prohlubování teatrologického myšlení

[119] ORTEGA Y GASSET, José. Idea delteatro. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 296.
[120] Tamtéž, s. 297.
[121] Tamtéž, s. 298.
[122] Tamtéž.
[123] Tamtéž, s. 294.

4.7 Pro archiv

V každém z pěti čísel se objevovala rubrika *Pro archiv*, která byla důležitou součástí. Přinášela personální soupisy dramatických děl a jejich divadelních, televizních a filmových inscenací (Ludvíka Aškenazyho, inscenace her Václava Havla 1975–1986; Milana Uhdeho, Pavla Kohouta), překladů a publikovaných článku (Beckett a Genet v českých a slovenských překladech, divadlech a článcích; články Sergeje Machonina), soupis repertoáru divadel (Divadlo Na Zábradlí) a divadelních rolí (Vlasty Chramostové, Jana Třísky, Pavla Landovského, Marie Tomášové).Rubrika také otiskla soupisy režií Alfreda Radoka a Otomara Krejči. Značná část byla věnována také bibliografii Josefa Šafaříka a Zdeňka Urbánka. Druhé číslo (únor 1987) také nabídlo soupis bytového divadla Vlasty Chramostové.

Hlavní editorkou této rubriky byla zároveň tajemnice časopisu Anna Freimanová.Soupisy a příspěvky byly vybírány a řazeny tak, aby tematicky doplňovaly náplň čísla a korespondovaly tak s předešlými články. Vybírané a představované osoby spadaly mezi zakázané autory, nebo do tzv. šedé zóny kultury, a čtenářům se tak nabízela ve své době ojedinělá možnost nahlédnout do jejich kompletní a sjednocené tvorby.

Ve třetím čísle (listopad 1987) se v rubrice objevil článek Ireny Gerové (pseud. Marek Pavlík) „*Mnoho slov – mnoho kvasu – a co dál?*“, který se týkal IV. sjezdu Svazu českých dramatických umělců konaného 4. a 5. září roku 1987 a následného předávání cen J. Průchy v září toho roku. Irena Gerová upozorňuje na nekvalitní výběr oceněných a na neprofesionální průběh sjezdu, kde nebyla vedena požadovaná kvalitní diskuse a demokratické členské volby.Sjezd se uskutečnil v Paláci kultury pod heslem „*Dramatickou tvorbou za nové myšlení*“. Úvodní slovo přednesla Jiřina Švorcová, která mimo jiné za autory kvalitní kritiky označila pouze J. Císaře, V. Hnízdo a K. Bundálka. Ve své řeči také oznámila, že Svaz pociťuje nedostatek časopisů, a proto bude *Dramatické umění* dáno do veřejného prodeje. V průběhu sjezdu se velmi často stávalo, že příspěvek do diskuse mohli z pětadvaceti autorů vnést pouze čtyři. Důležité body přednesl J. Morávek z Aktivu mladých divadelníků.[124] „*Navrhoval změny stanov, zrušit výběrovost v přijímání členů – absolventi uměleckých škol by se měli stávat členy samozřejmě, bez čekací doby –, žádal o stipendia pro celé kolektivy, které nastupují do*

[124] PAVLÍK, Marek. Mnoho slov – mnoho kvasu – a co dál?.*O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 386–394.

praxe, vyslovil přání, aby byla obnovena činnost divadelních studií, tj. názorově vyhraněných souborů, hovořil o změně státu divadelních agentur (aby nepodporovaly komerci) a o zlepšení sociálního postavení umělce mimo centrum. Dále žádali mladí divadelníci o proměnu školství, o stáže a účast na mezinárodních festivalech, o vznik nové divadelní revue (vedle bulletin Aktivu) a o nové znění divadelního zákona.“[125]

Ačkoliv nic z předkládaných návrhů mladé generace nebylo zcela přijato, muselo se o konkretizovaných problémech mluvit a příslušní funkcionáři se k nim byli nuceni vyjádřit.

Význam rubriky spočívá především v uchovávání a ochraňování soupisů a přehledů celoživotní umělecké práce zakázaných dramatických umělců. V rámci časopisu archivní seznamy tematicky doplňovaly předešlý obsah a nabízely tak čtenáři přehlednou orientaci v divadelní tvorbě jednotlivých osobností.

[125] PAVLÍK, Marek. Mnoho slov – mnoho kvasu – a co dál?.*O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 391.

4.8 Nepravidelné rubriky

V časopisu *O divadle* se vedle pravidelných rubrik opakovaně objevovaly i různě tematicky zaměřené nepravidelné rubriky, ojediněle vycházející jen v jednom čísle.

Rubrika *Fejeton* se vyskytovala ve všech číslech kromě pátého (říjen 1989) a přinášela drobné, humorně laděné příspěvky. Postupně svými texty přispěli František Pavlíček, Jiří Bezděk, Milan Uhde, Hana Konečná (zkr. as) a Václav Havel. Například v prvním textu *Raději mám svůj zpěv* František Pavlíček vzpomíná na Jaroslava Seiferta, kterému v roce 1969 navrhl, aby přeložil a přebásnil *Cyrana z Bergeracu*, na jeho odhodlání přijmout a dokončit tuto práci i na jeho skromné odmítnutí. František Pavlíček později o přebásnění požádal Františka Hrubína, jež svou práci nestihl dokončit, než zemřel, a tak se nového překladu české čtenářské i divadelní publikum dočkalo až od Jindřicha Pokorného.[126]

Druhé číslo (únor 1987) bylo pietně zaměřeno na *Vzpomínání na Ludvíka Aškenazyho*. Autoři přiblížili jeho životní cestu a dali čtenářům nahlédnout do jeho korespondence. Jiří Bezděk v článku *Ještě jedna vzpomínka na Ludvíka Aškenazyho* neliběhodnotí vnímání autora v programované dobové kultuře: „*Knížky Ludvíka Aškenazyho jsou vyřazeny z veřejných knihoven, jeho jméno neznají novodobé literární lexikony a učebnice, hlasy jeho rozhlasových her jsou odsouzeny k mlčení v archivech, stejně jako pásky s filmy natočenými podle jeho scénářů (kromě Nočního hosta např. Můj přítel Fabián, Hry a sny, Křik, Trik atd.). Klatba, kterou byl postižen spolu se všemi, kdo vyjádřili nesouhlas a odvážně setrvali při svém názoru, má při svém středověkém fanatismu i rysy směšnosti: právě pro tu přežilou anachroničnost. Spolu se zdravým lidským rozumem se dostane dřív či později ke slovu i Aškenazyho dílo*“[127]

Ve třetím čísle (listopad 1987) Milan Uhde v textu *Zlatohřívek* vzpomíná na proces schvalování hry *Král Lávra*s pomocí Františka Povolného, díky jehož výmluvnosti byla hra otevřena publiku.[128] Ve čtvrtém čísle (říjen 1988) Václav Havel textem *Na premiéře* kriticky hodnotí mrtvolnou atmosféru blíže nepojmenovaného divadelního představení, kterou považuje za výsledek obecného klimatu ve všech společenských strukturách. „*Divadlo vypovídá o své době nejen povahou svých*

[126] PAVLÍČEK, František. Raději mám svůj zpěv. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 169–173.
[127] BEZDĚK, Jiří. Ještě jedna vzpomínka na Ludvíka Aškenazyho. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 188.
[128] UHDE, Milan. Zlatohřívek. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 250–256.

úspěchů, ale i povahou své krize. Toto představení nebylo mrtvé jen proto, že herci byli slabí a diváci apatičtí. Bylo mrtvé především proto, že cosi mrtvolného je v obecném klimatu i v samotné ‚fyzičnosti' všech společenských struktur, a tedy i divadla. Systematicky byrokratizováno a glajchšaltováno, trvale kontrolováno a kastrováno, ztělesňuje divadlo ve výkonech tohoto typu vlastně jen nejvnitřnější intence kastrující ho moci."[129]

Rubrika *Filipika* se vyskytla v prvních třech číslech a postupně do ní přispěli se svými články Sergej Machonin (zkr. AB) *Řeč o Nové scéně*, Karel Pecka *Věk cynismu* a Milan Uhde *Bertolt Brecht jako desperát*. Články Sergeje Machonina a Karla Pecky kriticky hodnotí podobu domácí divadelní scény. Zatímco Machonin kritizuje nepodařenou přestavbu budovy Nové scény Národního divadla[130], Karel Pecka cynicky hodnotí máchovskou variaci *A jenom země budemá* autora Jiřího Šotoly, především pro statičnost hry, která postrádá děj a dramatičnost.[131]

Informace ze zahraniční divadelní kultury přinášela rubrika *Divadlo za humny*, vycházející ve všech číslech kromě pátého. Teatrologické novinky přicházely z Německa, Anglie či Francie, odkud dorazil článek *Situační zpráva z Francie* od DanièleSallenave (zkr. da). Časopis s objektivní kritikou přistupoval ale i k moskevskému, polskému a estonskému divadlu. Například ve druhém čísle v článku *Děje se v sovětských divadlech* referuje redakce o divadelním dění v Sovětském svazu, které je opomíjeno i předním českým teatrologickým časopisem *Scéna*, vedoucí a vyzívající k proměně dosavadního přístupu. Uskutečňované úsilí reprezentuje řeč A. Geľmana na zasedání komise pro dramatickou tvorbu VIII. sjezdu sovětských spisovatelů: „*Mluvilo se tu o experimentu, který se týká utváření repertoáru, o možnosti poskytnout divadlům právo rozhodovat o tom, co budou hrát, které hry nastudují a které ne. Jsem přesvědčen, že v této věci vůbec není s čím experimentovat. Je jasné, že toto právo je třeba dát všem divadlům v zemi, a ne za dva roky, ale ihned. To, co se dělo dodnes – právě to byl mnohaletý ‚experiment', který dokázal, že uspořádání věcí, při kterém divadlo nemá repertoárovou svobodu, je naprosto špatné.*"[132]

Rubrika*Co a jak o divadle* vyšla v rámci časopisu v prvních čtyřech číslech a obsahovala teoreticko-filozofické úvahové texty s tématy divadelní historie a umění,

[129] HAVEL, Václav. Na premiéře. *O divadle*. 1988, roč. 1, č. 4, s. 151.
[130] MACHONIN, Sergej. Řeč o Nové scéně. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 158–168.
[131] PECKA, Karel. Věk cynismu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 165–175.
[132] Děje se v sovětských divadlech. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 393.

dále pak přinášela recenze odborných teatrologických publikací. V prvním čísle (červen 1986) Václav Štěpán (zkr. a) přináší informace o sborníku *Divadlo v české kultuře 19. století*, který byl vydán Národní galerií v Praze v roce 1985 a který obsahuje materiály z vědeckého sympozia konaného u příležitosti 3. ročníku Smetanova festivalu v Plzni.[133] V druhém čísle Růžena Grebeníčková (zkr. mt) pojednává o sborníku *Faustování s Havlem*, vydaného k padesátinám autora v samizdatové edici *Nové cesty myšlení* v roce 1986.[134] Následně Miroslav Červenka (zkr. ptl) kritizuje divadelní teorie *Teorii umělecké kritiky* Jiřího Hájka, a to projednostranné marxistické zaměření výkladu. Teorii vydalo v roce 1986 Státní pedagogické nakladatelství jako vysokoškolskou učebnici.[135]Ve třetím čísle se Věra Dvořáková v článku *Beckett o něco méně absurdní* vyjadřuje k překladu *Čekání na Godota* Patrika Ouředníka, o němž je následně vedena diskuse v rámci rubriky *Kritické ohlasy a polemiky* následujícího čísla. Ve čtvrtém čísle stojí za povšimnutí recenze Antonína Mokrejšetýkající se publikace*O věcech divadelních. Výbor ze statí o dramatu a divadle.,* jež pojednává o divadelní estetice z pohledu F. X. Šaldy a kterou uspořádal a její úvodní studii napsal již zmiňovaný Jiří Hájek. Antonín Mokrejš Jiřímu Hájkovi vytýká nepřesnost a věcnost údajů, jednostranné zaměření a neúplnost informací, odrážející se například v nekompletním soupisu Šaldových vystoupení k problematice divadla.[136]

Rubrika *Kritické ohlasy a polemiky* byla součástí čtvrtého a pátého čísla a soustředila kritiky, recenze a polemiky. Přinášela názory, reakce a diskuze na vybrané články uveřejněné v časopise, včetně teoretických úvah o kritice, překladu a recenzích. Ve čtvrtém čísle polemizuje Věra Dvořáková s Patrikem Ouředníkem o jeho překladu hry *Čekání na Godota*, které Dvořáková komentovala již v čísle předešlém. Její kritika se však nesešla s překladatelovým pochopením. Oba překladatelé se obhajují své názory, avšak Patrik Ouředník využívá hrubší rétoriku, kterou odsuzuje Václav Jamek v článku *K právům a povinnostem kritiky.*

V tomtéž čísle vystupuje Karel Král (pseud. Karel Lukáš) *Na obranu studiových divadel* v reakci na rubriku *K úvaze* v třetím čísle, kde jednotlivým autorům v jejich kritických postojích vytýká nekonkrétnost, pozměňování faktů a generalizaci problematiky. Argumentačně vystupuje například proti tomu, že studiová divadla jsou

[133] ŠTĚPÁN, Václav. Divadlo v české kultuře 19. století. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 232.
[134] GREBENÍČKOVÁ, Růžena. O Faustování s Havlem. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 421–424.
[135] ČERVENKA, Miroslav. Jiří Hájek, jak ho známe. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 424–429.
[136] MOKREJŠ, Antonín. F. X. Šalda o věcech divadelních. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 345–354.

dekadentní rostlinkou sedmdesátých let, která vyrostla na hrobu udušeného skutečného divadla šedesátých let: „*Kde je počátek řady zkreslení? Sugeruje se zde dojem, že styl studiových divadel je dítětem defektních 70. let. Že vznikl z malého povědomí o možnostech divadla, z diletantství a z neznalosti, z nouze. Studio Ypsilon a Divadlo na provázku, kterým lze připsat některé kritizované stylotvorné prvky, však již v šedesátých letech existovala. Vůdčí umělecké osobnosti těch (ale i dalších) souborů tedy nevolily svůj program a svou poetiku z nevědomosti ani z nouze, ale protože jim byla blízká. Nepopírají také kontinuitu s kulturou, i divadelní, šedesátých let. Naopak – a i v tom jsou výjimkou – se k této kontinuitě hlásí. Obsažena je i v práci těchto divadel jako kontinuita hodnot, včetně umělecké a názorové pravdivosti.*“[137] V podobném duchu pokračuje v úvahách i v pátém čísle Josef Kovalčuk v textu *Malé scény na rozcestí*.

Tímto způsobem redakce umožnila širokou diskusi s možností argumentace i na vlastní uveřejněné texty, čímž ukazovala, že otevírá prostor pro objektivní kritiku, o kterou se snaží v rámci domácí i zahraniční teatrologie, a podporuje tak svobodu komentářů k divadelní problematice.

Rubrika *Memento* se objevila ojediněle jako součást třetího čísla časopisu a obsahovala krátký třístránkový text Heleny Webrové (pseud. Marie Vrbová) *O starých slovech*, kde autorka pomocí intimní obraznosti přibližuje své osobní představy o významech slov a symbolech ukrytých v textech renesančních básníků a dramatiků.

Ve čtvrtém čísle byla otištěna rubrika *Rozhovor*se zaštiťujícím názvem *O pravdě z různých konců*, v níž Sergej Machonin položil celkem dvacet otázek Ilju Rackovi. Vedle témat jako herecká morálka, Vlasta Chramostová, Divadlo na Vinohradech a bytové divadlo rozhovor zamířil i k záležitosti dobově diskutovaného televizního herectví: „*Dnes hrají herci, jak se říká, televizně, stydí se za velké gesto a za velký tón, není jim dobře v mezních situacích. Hraje se takzvaně cudně, civilně, ale z jiných příčin než třeba ve třicátých letech. Ze všech stran na tebe teče krev. Války, terorismus, rakety pod zadkem i nad hlavou. Pud sebezáchovy odsunuje katastrofický pocit někam za obzor, držíme se úzkostlivě malých radostí dnešního dne a neumíme čelit velké pravdě. Třeba antické tragédie nebo velké klasiky: bojíme se velkých gest i velkých slov. Ta ztratila neustálým přemíláním v hubách předříkávačů na ceně i ryzím zvuku.*“[138]

V pátém čísle se rubrika objevila s názvem *Rozhovory*, neboť obsahovala rozhovor Přemysla Ruta s Jiřím Suchým v textu *Hra na divadlo* a dále pak rozhovor

[137] LUKÁŠ, Karel. Na obranu studiových divadel. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 187.
[138] MACHONIN, Sergej, RACEK, Ilja. O pravdě z různých konců. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 181.

Václava Havlasbritským dramatikemHaroldemPinterems jasnýmpojmenováním *Vypovídá Harold Pinter, vyslýchá Václav Havel*.

Skrze témata řazená do nepravidelných rubrik lze sledovat další směřování časopisu*O divadle*, který přes rubriku *Divadlo za humny* přibližoval čtenářům divadelní vývoj nejen v západní, ale i v jinak dobově frekventované východní části Evropy, čímž nabízel mnohost a objektivitu názorů. Rubriky *Rozhovor, Rozhovory* a *Fejeton* přinášely rozhovory s významnými představiteli divadla, nebo pietní vzpomínku s jinak programově nesouhlasícími autory. Rubrika*Co a jak o divadle* nabízela recenze odborných teatrologických publikací, jejichž autoři kriticky upozorňovali na nedostatky spojené s opomíjením významných osob a událostí. V neposlední řadě rubrika *Kritické ohlasy a polemiky* otevírala veřejnou diskusi, když umožňovala debatu a přístup ke čtenářským reakcím na vlastní uveřejněné články, čímž ukazovala mnohost názorů a potvrzovala tak směřování úsilí časopisu*O divadle* k nestrannému, objektivnímu a svobodnému myšlení a debatování o divadelní problematice.

5.1 Reflexe oficiální dramatiky a kritiky

Časopis *O divadle* reflektoval i oficiálně podporované divadlo. Předkládané příklady dokládají perlokuční sílu řečového aktu, který se snaží proměňovat dobovou řeč tím, že vystupuje proti oficiální řeči kultury.

S domácím podporovaným divadelním děním se čtenář setkal v rámci rozsáhlé pravidelné rubriky*Co a jak v divadlech*. Ve druhém čísle (únor 1987) zaměřeném na inscenace v pražských divadlech se redakce vyjádřila takto: „*K referátům o současných původních hrách v pražských divadlech: vypovídá-li i malá část struktury o jejím celku všechno podstatné, mohlo by několik následujících kritických pohledů na pražské inscenace her našich současných autorů poskytnout přijatelnou informaci o úrovni původních dramatických textů a jejich inscenací na jevištích našich oficiálních scén*.“[139]

Z uvedené citace je patrné, že redakce časopisu nahlíží na pražskou divadelní scénu jako na reprezentativní typ divadelních představení, které slouží k příkladnému uměleckému vyjádření v rozsáhlém divadelním odvětví, a proto budu věnovat pozornost pražské divadelní scéně pro její cílenou reprezentaci a oficialitu.

Časopis dále nabízel konstruktivní kritiku vydávaných teatrologických textů, kterou komentoval v nepravidelné rubrice*Co a jak o divadle*.

Hned v prvním článku prvního čísla (červen 1986) *Vystrašená činohra* Jindřicha Černého (pseud. Vilém Pojkar) objevujeme neradostnou bilanci pražské scény činohry Národního divadla, do jejíhož čela byl dosazen na začátku osmdesátých let Jaroslav Fixa. Neslavná Fixova éra se projevovala klesajícím počtem nových titulů i snižováním kvality jejich výběru, což vyvrcholilo poslední Fixovou sezónou v letech 1984/85, kdy se kulturní ideologický diktát podobal tomu z 50. let, který se projevoval v podobě Nezvalovy *Atlantidy*, Solovičova*Meridiánu*, Pogodinova*Kremelského orloje*, Hlaváčova *Zvláštního řízení*, Tylových *Kutnohorských havířů* nebo Ostrovského *Výnosného místa*.[140]

Recenzní rubrika zahájená Černého neúprosnou analýzou nabízí rozbor neslavné Fixovy éry činohry Národního divadla a zároveň nabízí vhled do společenské situace po Chartě 77. Došlo k silným mocenským zásahům, které se projevily rychlými výměnami čelních představitelů Národního divadla, a k vytvoření atmosféry strachu. Neustálý dozor a kontrola vedly k poklesu kvality uváděných titulů, k prázdnému neaktuálnímu

[139] Co a jak v divadlech. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 94.
[140]POJKAR, Vilém. Vystrašená činohra. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 69–79.

výběru hraných dramat a samozřejmě k nedostatečnému prostoru uměleckého vyjádření režisérů a herců.

Ukazuje se, že přirozeně reprezentativní scéna Národního divadla v první polovině 80. let silně upadá, což je výsledkem vnitřních rozkladných mocenských zásahů, které následně ovlivňují celou domácí divadelní scénu.

Příkladnou dobovou kritiku nabízí text *Z pohádky do pohádky* Sergeje Machonina, který vyšel ve druhém čísle. Machonin po zhlédnutí několika her Jana Jílka v Divadle na Vinohradech (Já *chci žít znovu* a *Diamantový kluci*) a hru Jana Bartoše *Rodinná příležitost* v Divadle E. F. Buriana konstatuje, že původní česká hra ze současnosti prošla kvalitativním skokem a precizní likvidační prací, vymazáním významných osobností 60. let. *„Z povědomí národa pomalu zmizelo divadlo, jak je dělal Radok a Krejča – už jejich jména jsou od ďábla a zmizíkují se z běžného i odborného tisku, z knih a výstav, jejichž scénáře dělají historikové divadla - natož jejich umění!“*[141] Z povědomí se ztratila beze stopy Krejčova práce v Národním divadle a v Divadle za branou, zmizela obrozenecká éra a práce Divadla Na zábradlí představující Havlovy hry v Grossmanových režiích. Z kultury zmizela jména Františka Pavlíčka, Josefa Topola a Milana Uhdeho. *„Cestou normalizace společnosti se pak došlo i k definitivnímu znormalizování oficiálního divadla a oficiální dramatické tvorby. Konec pouštění ze řetězu! Hra na jevišti má být znovu součástkou v soustrojí budujícím společnost, má ovlivňovat a vychovávat diváka v uvědomělého socialistického občana. Podařilo se!“*[142]

Divadlo opět doprovází jásavé obrazy budování socialismu připomínající návrat 50. let, o čemž svědčí hned první uvedená replika ze hry Jana Jílka *Já chci žít znovu*, v níž herečka Vránová v roli Jarmily pronesla: *„Protože sháním po republice pět ocelových koulí. Slibuju hory doly, nikdo mi je nechce udělat. A my bez nich nemůžeme smontovat velkostroj za tři sta miliónů! Má vazbu na elektřinu celého státu. Když nebude včas, nebude uhlí, nebude elektřina, nebude plyn, nebude nic.“*[143]

Sergej Machonin tak velmi kriticky nahlíží na dramatiky a herce, kteří svým konáním přispívají k degeneraci ducha a slova, která nemá na českém jevišti obdoby. Zamýšlí se nad tím, zda herci přijímají role, které jsou pod jejich uměleckou i lidskou

[141] MACHONIN, Sergej. Z pohádky do pohádky. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 130.
[142] Tamtéž, s. 131.
[143] Tamtéž, s. 125.

důstojností, z obav, že by nebyli příště obsazeni do dalších rolí, nebo že by nemohli pak vystupovat v televizi nebo filmu.[144]

Machonin v textu explicitně vyjadřuje znechucení nejen z ideologických pravidel, ale i z herců a dramatiků, kteří jsou ochotni tato pravidla plnit bez jakýchkoliv uměleckých nároků, což herce degraduje nejen umělecky, ale i osobnostně a lidsky. Pomocí ironie a satiry přesně pojmenovává nemožnost existence skutečného dramatu v nastavených normalizačních podmínkách, které vedou k totálnímu rozkladu uměleckého divadelního provedení, jež se utápí v systémovém nastavení vhodném pro správnou výchovu socialistického občana.

V podobně kritickém duchu se nesla i kritika vydávaných teatrologických publikací, s jakou se setkáváme v článku Miroslava Červenky (zkr. ptl) *Jiří Hájek, jak ho známe*, která analyzuje vysokoškolskou učebnici *Teorie umělecké kritiky*. Autor již v úvodní charakteristice podotýká, že učebnice žánrem, slohem i metodou připomíná příručku stranického školení. Hájek hájí ideologicky vedený postoj a nijak originálně jej nadále nerozvádí, a to včetně širších společenských vztahů umění, o nichž ve výsledku pouze konstatuje, že existují. V pasážích o nemarxistických autorech je příručka neúplná a neinformativní. Studentům nejsou nabízeny ani žádné konkrétní informace o aktivitě kritiků jako prosazovatelů nových uměleckých tendencí, ani o prvcích sebepoznání, které do umění kritika vnáší. [145]

Ostrou kritikou prošla i Hájkova práce o F. X. Šaldovi *O věcech divadelních. Výbor ze statí o dramatu a divadle*, která vznikla v souvislosti ke sto dvacátému výročí narozenin F. X. Šaldy a padesátému výročí jeho smrti. Kritik výboru Antonín Mokrejš konstatuje, že Hájkův výbor dosahuje úrovně kusé informace, o jejíž úplnosti a správnosti lze též pochybovat. Navíc Šaldovy uvedené příspěvky k otázkám dramatické a divadelní tvorby vyvolávají pochybnosti o čitelné snaze utlumit projevy, které se dostávají do zřetelnější opozice k vládnoucímu dobovému schématu. „*Spíše pro ilustraci si uveďme potlačování zmínek o autorech, kteří dnes nejsou v centru pozornosti, dále příznačnou redukci některých kritických projevů o dnes ceněných a uznávaných autorech, konečně pak vyloučení Šaldových invektiv proti úzce stranickému a nenávistně pojímanému umění, proti každému jeho službičkování politice a zájmům oficiality, a takové pochybnosti by bylo možno ještě dále rozšiřovat.*“[146]

---

[144] MACHONIN, Sergej. Z pohádky do pohádky. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 125–139.
[145] ČERVENKA, Miroslav. Jiří Hájek, jak ho známe. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 424–429.
[146] MOKREJŠ, Antonín. F. X. Šalda o věcech divadelních. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 347.

V nahlížení na současnou původní českou dramatiku na jevištích oficiálních divadel panovala mezi autory časopisu jednota, která se odrážela v ladění většiny článků přítomných ve zmíněných rubrikách. Neblahé hodnocení oficiální kulturně-divadelní scény se odráží i v kritických komentářích vydávaných teatrologických knih.

Redakce se zaměřila nejen na publikace veřejného formátu, ale dávala akcent i na zdánlivě méně výrazné texty, jako na Hájkovu vysokoškolskou učebnici, příručku čítající málo přes sto stran, která však výborně ukazuje dobový schematizmus a přímočarost. Navíc její vysokoškolský status ukazuje nejen na nekvalitní výuku budoucích dramatiků, ale také na jejich ovlivňování způsobené neúplností informací či jejich zatajováním, na což redakce kladla značný důraz. Upozorňovala tak na nedostatečnou vnitřní teatrologickou základnu, která se později odráží v samotném jevištním divadelním provedení.

5.2 Rozhovory

Časopis*O divadle* pravidelně přinesl v každém čísle alespoň jeden rozhovor, v němž byl domácími i zahraničními divadelníky reflektován současný stav divadla. Do rozhovoru se několikrát zapojovalo více osobností bez ohledu na jejich oficiální kulturní status, čímž redakce dávala možnost vzniku bohaté diskuse, která rezonovala a vyvíjela se i na samotných stránkách sborníku.

Rozhovory byly řazeny do několika rubrik, nejčastěji však do rubriky *K úvaze*, kde se vyskytl rozhovor v každém vydání. Otázky zde pokládal Sergej Machonin (zkr. aj) Jindřichu Malátkovi v článku *S mladým hercem o divadle* (červen 1986) a Ctiboru Turbovi v textu s názvem *Turba tacet* (listopad 1987). Třikrát pak redakce uspořádala besedy dramatiků, dramaturgů a publicistů, které zveřejnila v druhém (únor 1987) a čtvrtém (říjen 1988) čísle jako článek *Dramatici o dramatu* a v pátém (říjen 1989) čísle jako text *O divadle na podzim 1988*. Zvláštní pozornost si zaslouží právě tyto besedy, neboť nabízely přímou konfrontaci nejen mezi divadelníky navzájem, ale představovaly i přímé setkávání autorských názorů se čtenářem.

V druhém čísle rozhovor vedený Sergejem Machoninem, k němuž Karel Kraus vybídl svými otázkami čtyři české dramatiky, Václava Havla, Františka Pavlíčka, Josefa Topola a Milana Uhdeho, má dobově specifickou atmosféru. Kdysi nejvyhledávanější autoři, kterým je bezmála dvacet let zabraňováno vstoupit na domácí jeviště, se ocitají v situaci, kdy mohou nahlédnout problematiku dobové hry z jistého odstupu, totiž z pozic zasvěcených pozorovatelů, kteří problematice zcela rozumí, avšak nejsou do ní přímo zapleteni.[147] Karel Kraus položil několik otázek: „*Shodneme-li se, že drama ukazuje člověka, který v určité mezní situaci osvědčuje, kým vpravdě je, má ještě drama v naší ‚atomové' a ‚kosmické' éře, v době ‚vědecko-technické revoluce', masmédií atd. naději přežít? A vůbec: záleží na tom, zda přežije? Nebo se máme ptát, zda nedožívá spíš drama (divadlo), které pouze zrcadlí vydanost člověka přemoci jakési zlovolné fatality? […] v čem shledáváte nezbytnost a nepřevoditelnost svého vlastního vyjadřování dramatickou formou? […] Proč píšete divadelní hry*?"[148]

V souvislosti s položenými otázkami hovořil Milan Uhde o zlomu, kdy byl tři roky po napsání *Krále Lávry* zakázán a připadalo mu, že se znovu učí psát, musel se proto vydat hledat nové formální postupy. Na dotaz, proč píše divadelní hry, odpověděl:

[147] Dramatici o dramatu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 39.
[148] Tamtéž, s. 41–44.

„Abych se něco o sobě dozvěděl, co se jiným způsobem nedozvím.“[149] Každé divadelní jednání, do nějž vkládá kousek sebe samého, by si Uhde přál sdílet s nepřítomným divákem. *„Nabídnout mu dramatickou situaci a sebe sama k úvaze a spoluprožitku.“*[150]Diváka však k dispozici nemá, a tak své hry alespoň předčítá, ačkoliv přítomné publikum bývá na soukromých čtení zaujaté, lze vnímat a odhadnout, zda bylo shromáždění zasaženo.[151]

Havel nově nastalou situaci zažíval spíše jako změnu klimatu, které jej obklopovalo, nežli jako základní změnu svého postavení. Silně cítil, že musí změnit způsob, jakým píše, což se projevilo v existenciálnějších a subjektivnějších polohách her. Začal si více všímat člověka jako člověka, nejen jako oběti či tvůrce systému. Přiklonil se i k určité chvále zakázanosti: *„Před časem mi někdo říkal: vy zakázaní autoři to máte dobré, nemusíte se už tolik trápit problémy struktur, protože v nich už dávno nejste, a máte víc času zabývat se člověkem a sami sebou. Něco na tom možná je.“*[152]

František Pavlíček se taktéž přihlásil k chvále zakázanosti, jelikož to mu umožňuje vrátit se k jeho počínající tvorbě a smí tak psát divadelní text bez jakýchkoliv předem daných podmínek. Taktéž souhlasil s Milanem Uhdem, že divákem si je sám autor: *„Nejlepším divákem bývá sám sobě autor. Zvlášť má-li dost sebekritičnosti a ne nadbytek sebelásky. Sobě jako divákovi nemůže člověk nic nalhávat. Kdybych řekl úplně stručně, že píšu pro sebe, asi by to vypadalo jako póza, ale není to tak. Já přece s někým žiju, na někom mi záleží, kdosi mě ovlivňuje, ať si to uvědomuju, nebo ne. Takže nepíšu sám pro sebe, ale pro tento svůj mikrosvět.“*[153]

Z krátké nabídky vývoje diskuse a výměn názorů a postřehů, vidíme proměnlivost témat, kterých se dotýkali dotazovaní autoři. Čtenáři se nabízí mnohostranný pohled na problematiku zákazu publikace, kterému jsou dramatici v okamžiku besedy vystaveni téměř dvě desítky let. Ukazuje se dobově známý a vnímaný problém, že o uvedení díla nerozhoduje kvalita ani téma, ale zda autor dodržuje společensky a ideologicky schvalované normy. Dotazovaní dramatici se tak ocitají v pozici, která nese problematické výhody, když je právě zákaz veřejné činnostiosvobozuje od nastavených podmínek tehdejší divadelní praxe.

---

[149] Dramatici o dramatu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 39–86.
[150] Tamtéž, s. 47.
[151] Tamtéž, s. 44–47.
[152] Tamtéž, s. 51.
[153] Tamtéž, s. 53.

Společně se shodují v tom, že zakázanost jim umožňuje svobodnější pole vyjádření uměleckého projevu, oproštěného od mocenských nátlaků a předepsaných ideologických podmínek, a dokonce že napomohla k výrazné změně užívaných formálních a stylových postupů.

Shodují se, že absence diváka problematizuje nejen konečný výstup hry, ale dokonce způsobuje, že pak divadlo svým způsobem ztrácí původní smysl podívané pro publikum, a proto dramatici hledají přístup alespoň k dílčí kritice ze strany rodiny, nejbližších známých, anebo pořádají malá soukromá čtení.

Ve zkušenostech dramatiků se odráží atmosféra doby, kterou autoři zakoušeli jako významný předěl pro jejich umělecké směřování. Skrze diskusi se odhalují čtenářům niterné zážitky, názory a domněnky besedníků, se kterými se nemají jinak možnost setkat a kteří tak mohou veřejně odhalit dopady mocenských a ideologických zásahů do přirozeného fungování soukromého a kulturního života.

Dramatici hovořili i o vlivu totality na fungování divadelního prostředí, vedoucímu k unifikaci, kdy se nic nesmí odehrávat nahodile, nepřipraveně, nic se nesmí vymykat. Na základě totalitního principu vedlo divadlo ke ztrátě smyslnosti, dějinnosti. Cokoliv se nějakým způsobem vymykalo, muselo být opraveno, zkráceno, přepsáno, nebo bylo různými tlaky a manipulací zničeno. Systémové zásahy se podepsaly i na vnitřním fungování divadla v podobě degradace slova, jak dokazuje František Pavlíček: „*Dialog však vinou propagandy, didaktičnosti a tezovitosti ztratil váhu pravdivého sdělení a sílu básnického obrazu.*“[154]

Pokračování rozhovoru se nalézá ve čtvrtém čísle, tentokrát v proměněné sestavě Václav Havel, Karel Kraus, František Pavlíček, Přemysl Rut a Milan Uhde.

Přemysl Rut navázal na diskuzi o možné vývojové tendenci divadla jako o divadle opouštějícím drama a stávajícím se roztříštěným obrazem doby. Uvažuje, zda se taková možnost divadlu nenabízela vždy, ale protože je znovu oživován dramatický text, při zpětném pohledu taková skutečnost uniká pozorovatelově pozornosti. „*Mně se zdá, že to, co vyčítáme současnému divadlu – marginálnost, nedoslovnost, improvizovanost, rezignaci na dílo –, že to všechno s divadlem jde od samého počátku, jenom se to tak nedochovalo. Mimo jiné proto, že to po dochování netouží, že to neaspiruje na klasiku, že to tvoří spíš živnou půdu, z které třeba, když se to povede, teprve dílo jakožto definitivnější formulace může vyrůst.*“[155] Na podnět Přemysla Ruta

[154] Dramatici o dramatu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 78.
[155] Dramatici o dramatu (pokračování rozhovoru). *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 47.

směřovala následující debata k otázce malých divadel, k objasnění divadelní klasiky, k pluralitě divadelních aktivita snah, různě vážných a kvalitních druhů projevů, které vytvářejí složitou hierarchii vrcholných děl i výtvorů s jinou úrovní a které svým úsilím reprezentují poselství divadelní metafory. Rozhovor směřoval k malým divadlům, jejichž dlouhodobější rozvoj může naznačovat divadelní krizi, a k úvahám, co jejich poetika vypovídá o stavu světa a pravdivosti divadla.

Ve své řeči některé závěry objasnil Václav Havel: „*Takže abych to uzavřel: všechno to souvisí vlastně se stavem světa, v němž žijeme. A tím se dotýkáme už i toho, co má být centrálním tématem tohoto našeho čtvrtého čísla, totiž tématu pravdivosti, autenticity, ale té vnitřní, skutečné. Zdá se mi, že celý trend malých divadel, která zkoušejí to a ono a různě míchají funkce dramatu a dramatika a herce dohromady, prostě jen po svém hledá v tomto dnešním chaotickém světě tu skutečnou, vnitřní pravdivost divadla.*“[156]

V pátém čísle na besedy volně navázal rozhovor divadelníků nazvaný *O divadle na podzim 1988.* Vedle autorů zakázaných se debaty otevřeně zúčastnili i autoři veřejně publikující, např. Daniela Fischerová, Vlasta Gallerová, Vlasta Chramostová, Alice Šimanová, Arnošt Goldflam, Václav Havel, Josef Kovalčuk, Karel Král, Karel Kraus, Michal Lázňovský, Sergej Machonin, Bohumil Nekolný, Petr Oslzlý, František Pavlíček, Přemysl Rut, Karel Steigerwald, Josef Topol a Zdeněk Urbánek.

Mezi diskutovaná témata patřilo rozlišení divadelnosti a dramatičnosti, což vedlo k upozornění na divadelní hru *Čekání na Godota*, která spojuje a rozděluje divadla dramatická a divadelnická, protože se v ní neodehrává nic a to hned ve dvou dějstvích.

Velký otazník se objevil nad problémem slova a jeho osudu v našem věku. Například Daniela Fischerová upozorňuje na vycpávková, plevelná slova, která jsou výsledkem kolektivního nevědomí odrážejícího se v obecné řeči lidu. „*V padesátých letech bylo asi nejvýraznějším embolofrastikem slovo ‘prostě‘ – však si z něj pozdější satirici dost často dělali legraci: Prostě lidi, prostě to tak uděláme, to přece prostě všichni chápete! – V šedesátých letech to bylo úsloví ‘tak nějak‘. Tak nějak se na to podíváme tak nějak lidsky […] vzpomínáte si? A v posledních pěti deseti letech vyslalo kolektivní nevědomí slovo neobyčejně obskurní. […] Je to slovo ‘jako‘. […] ‘Jako už nepředstírá zhola nic. Dnes lidé říkají: Tak jsme jako šli na nádraží a jako přijel ten*

[156] Dramatici o dramatu (pokračování rozhovoru). *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 56.

vlak, tak jsme jako jeli do tý jako Plzně."[157] Důležitost funkce slov a jejich osud v divadelní kultuře a životě společnosti zdůrazňovala i Vlasta Chramostová a František Pavlíček, který mluví o degeneraci slov a jejich ideologickém zneužívání. „'*Vyprázdnění' slov předcházel převládající úpadek myšlení a záměrné globální omezování jakékoli duchovní aktivity občana státní mocí. Zhoubné bujení slov nezačalo na jevišti ani na psacích stolech spisovatelů, ale na schůzích a tribunách politiků, ideologů a všech dalších spolupodílníků na mocenském monopolu*."[158] Bohumil Nekolný dodává, že váhu ztratilo nejen slovo, ale i funkce herce: „*Bude divák věřit herečce, která jeden den sděluje národu reklamu na dámské prádlo a druhý den hraje Antigonu?*"[159]

Tři besedy dramatiků, dramaturgů a publicistů uspořádané redakcí patřili k nejvýznamnějším počinům časopisu*O divadle*, neboť jejich prostřednictvím se pokoušel překračovat hranice mezi prostředím oficiální kultury a disentu, což se odráželo především v debatě o problémech zahrnující kritiku mechanismů moci znemožňujících publikaci zmiňovaným zakázaným autorům, ale poškozující i formu veřejné divadelní kultury.

Zakázaní dramatici zde objasnili a přiblížili čtenářům, jakým způsobem se potýkali s nemožností publikace a do jaké míry tento zásadní zásah změnil jejich přístup k tvorbě a interpretaci divadla a světa. Dokonce se uchýlili i k určité formě chvály této zakázanosti, která jim umožňovala v prostoru za oponou vytvářet svobodné umělecké prostředí, které se nemuselo přizpůsobovat nastaveným mocenským pravidlům. Díky nucenému odstupu od oficiální divadelní kultury mohou tak sledovat degradaci slova a vyprázdnění divadelních her, které se odehrávají na domácích prknech. Únikem pak vzniká množství malých scén, které mohou působit chaoticky a nepřizpůsobivě, což je výrazem a odrazem atmosféry společnosti. Z této plurality více či méně zdařilých představení různých souborů, vzniká podnětné prostředí, které vytváří úsilí a podporuje změnu v široké škále divadelních možností.

Na všech třech besedách se hovořilo o funkci a osudu slov, které směřuje k vyprázdnění a degradaci vlivem mnohonásobného zneužívání a opakování. Slovo přestalo být stavebním divadelním materiálem, na což studiová a malá divadla reagují specifickou hereckou prací.

---

[157] O divadle na podzim 1988. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 66.
[158] O divadle na podzim 1988. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 72.
[159] Tamtéž, s. 76.

Přínos debat tkví ve společenském apelu, v neustálém zdůrazňování faktu, že divadlo odráží atmosféru společnosti, je odrazem doby, zrcadlem společenského myšlení a uvažování, a že i zdánlivě prázdná slova – prostě, tak nějak a jako – vypovídají o kulturním stavu národa. Zároveň docházelo k přímé konfrontaci s uzavřeným světem disentu, který se tak odhaloval a ukazoval, jakým způsobem se vyrovnává s kulturně negativní pozicí.

Nakonec významná beseda za přítomnosti divadelníků oficiální a neoficiální kultury ukazuje, že v debatě o současném stavu divadla, ale i o obecných teatrologických otázkách, dochází k bohaté a otevřené diskuzi, kdy stejné názorové rozpoložení lze objevit i u zdánlivě kontrastně postavených osobností. Třetí uspořádanou besedou dal časopis*O divadle* jasně najevo, že divadelní kultura je věcí společensky veřejnou a že rozdělování tvůrců na základě umělých ideologických pravidel nevede k zániku nevítaných světových názorů. Společně je spojuje především touha po objevování nové umělecké krásy, jak vyjádřil během besedy i František Pavlíček: „*Svoboda básníka nebo řekněme umělecké osobnosti je v tom, že jeho nález pravdy je současně i objevením a vyjádřením nové krásy. Dramatik […] nemá přinášet informaci o existujícím stavu věcí, nestvrzuje to, co je obecně známo, drama spíš než takové sdělení je básnické poselství a duchovní apel – vyjadřuje se metaforou, která je jedním ze základních kamenů dramatické tvorby.*“[160]

Další rozhovor přinesla rubrika *Souvislosti – portréty – připomenutí* druhého čísla, kde František Pavlíček pokládal otázky Vlastě Chramostové v článku *V Čelakovského sadech č. 10*. Vlasta Chramostová hovořila o svém odchodu z Divadla na Vinohradech, které opustila na protest proti odvolání ředitele Františka Pavlíčka, do Krejčova Divadla za branou a následné realizaci bytového divadla, s nímž se setkala již na konzervatoři, když se účastnila ilegálních představení v brněnských bytech. V souvislosti se zahájením bytových představení připomíná první literární pásmo uvedené v roce 1976 a sestavené ze vzpomínkové knihy Jaroslava Seiferta *Všecky krásy světa*, ve své době publikované pouze v samizdatu. Vzpomíná i na další pořady, např.*Apelplatz* II (1977); *Hra na Macbetha* (1978); *Dávno, dáno již tomu aneb Zpráva o pohřbívání v Čechách* (1979). [161] Zpětně se k situaci kolem bytového divadla vyjadřuje takto: „*Všechno skončilo před šesti lety. Já nepřestala ze strachu, ale protože to podle mého názoru přestalo mít původní smysl. Nešlo mi přece o politickou provokaci, chtěla*

[160] O divadle na podzim 1988. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 87.
[161] PAVLÍČEK, František. V Čelakovského sadech č. 10. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 251–253.

jsem prostě dál normálně žít, což pro mne znamenalo pokoušet se o kulturní podniky podle vlastních představ a osobních možností. Jenže pokud na počátku hlídkovali příslušníci StB pouze před domem, později vtrhla skupina opendrekovaných policistů až do bytu, aby perlustrovala diváky, časem mě odváželi na policii, a konečně diváky do bytu vůbec nepustili. Zásahy při monodramatu Zpráva o pohřbívání v Čechách byly ještě ostřejší. Někteří moji hosté byli odváženi do policejních vyšetřoven, jiní odvezeni desítky kilometrů za Prahu, kde byli po nočním výslechu vysazeni v lednovém sněhu uprostřed lesů. U našich dveří pak stála několik dní policejní hlídka. Tahle nová situace vyloučila nadále možnost soustředění divadelní práce."[162]

Prostřednictvím rozhovoru s Vlastou Chramostovou vstupuje do popředí obraz kulturně-politické situace u nás, která vypovídá o fungování divadelní politiky a ukazuje vnitřní stav oficiálních divadelních útvarů, které herečce znemožňovaly svobodné umělecké vyjádření i na okraji divadelní struktury.

Chramostová mluví v souvislosti s bytovým divadlem o ztrátě smyslu, neboť nechtěla svá představení používat k politické provokaci a jako nástroj protestu, ale vytvářela tak cestu svobodné volby uměleckého projevu, který byl pak silně potlačen zásahy státní moci, což jednoznačně ukazuje, jakým způsobem byl ovládán veškerý umělecko-divadelní prostor v osmdesátých letech.

Filmové záznamy představení *Zpráva o pohřbívání v Čechách*, které herečka považuje za výraznou metaforu pozvolného pohřbívání českého uměleckého života na konci 70. let[163], a *Hra na Macbetha* pořízené Stanislavem Milotoupozději odvysílala vídeňská televize, díky čemuž se s tvorbou bytového divadla seznámilo širší české publikum i zahraniční diváci.

Ve třetím čísle rubrika *Divadlo za humny* přinesla *Rozhovor s estonským spisovatelem*ArvemValtonem, který se pohyboval ve světě filmu, psal prozaické knihy a v době rozhovoru byl autorem dvou divadelních her. Z rozhovoru o estonském divadle vyplývá, že se snaží vymanit z jakéhokoliv sovětského vlivu a že přirozeně spěje k evropskému divadelnictví. Hovoří i o vysokém zájmu o poloprofesionální a studiová divadla, která tvoří specifickou divadelní kulturu a o něž diváci projevují větší zájem než o divadla oficiální a profesionální.[164]

---

[162]PAVLÍČEK, František. V Čelakovského sadech č. 10. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 251.
[163] Tamtéž, s. 253.
[164] Rozhovor s estonským spisovatelem. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 345–349.

V rozhovoru jasně rezonuje sounáležitost českého a estonského divadelního umění, pro něž se malá divadla v jakékoliv podobě stávají přístupnou alternativou. Na druhou stranu situace estonského divadla ukazuje, že ačkoliv náleží k Sovětskému svazu, v divadelní sféře se nijak výrazně neprojevuje vliv ruského divadla, který autor označuje za velmi málo významný.

Ve čtvrtém a pátém čísle se vyskytly rubriky *Rozhovor/Rozhovory*. Rozhovor *O pravdě z různých konců* vedený s Iljou Rackem, *Hra na divadlo* s Jiřím Suchým a *Vypovídá Harold Pinter, vyslýchá Václav Havel*s Haroldem Pinterem.

Za pozornost stojí rozhovor s významným anglickým dramatikem, , Haroldem Pinterem, který Československo navštívil poprvé a s nímž Václav Havel diskutoval o jeho nových dramatech a námětech. Při interpretaci hry *Správce*, která vypovídá o životě bezdomovce, narážejí na rozdílné pochopení námětu, což je způsobeno rozdílným kulturním vnímáním. Zatímco Havel vnímá hru jako drama o člověku, který hledá svou identitu, neboť o tom vypovídají jeho hry, Pinter namítá: „*Můj titulní správce jménem Davies nehledá identitu, ale postel. Aspoň tak on chápe sebe. Prostě chce někde získat pro sebe místnost. Zmocnit se jí. Rozumím, co chceš říct. Ale rozumíš ty, co chci říci já*?“[165]

V rozhovoru tak dramatici naráží na přirozenou problematičnost autorské intence a interpretace, která se mění v závislosti na prostředí. Odhaluje se problém rezonující v dobové řeči samizdatu – způsob, jímž jsou české divadelní hry chápány v zahraničí. Václav Havel dodává: „*Zjednodušeně řečeno, kladu-li já v Haroldově hře důraz na něco trochu jiného, než na co klad důraz on, podobný osud potkává mé hry na Západě. Jistě, ale to není proč litovat. Patří k životu divadla, že hra má v každé době a v každém prostředí jiný odstín.*“[166]

Otázka vyvstávala zejména proto, že dramatici měli omezený přístup k podobě daných inscenací, ale i recenzí a kritik z představení, na což se časopis *O divadle* snažil reagovat zveřejňováním např. zahraničních kritik Havlových her hraných v anglickém prostředí.

Rozhovory vyskytující se napříč všemi čísly výrazně přispívaly k přímé konfrontaci mezi dramatiky navzájem, ale také nabízely čtenářům blízká setkání s jejich životními osudy a názory, skrze něž jim byla přibližována atmosféra divadelního

[165] HAVEL, Václav, PINTER, Harold. Vypovídá Harold Pinter, vyslýchá Václav Havel. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 220.
[166] Tamtéž, s. 220.

prostředí samotnými tvůrci. Dramatici kritizovali nemožnost publikovat, problematičnost spojenou s absencí diváků, ale popisovali i přímé setkání s perzekucí totalitní moci, což výrazně rezonovalo v uměleckém prostředí společnosti.

V rozhovorech docházelo i k setkání se zahraničními umělci – estonským spisovatelem a s anglickým dramatikem –, kde se nabízelo srovnání domácího divadla se zahraničním prostředím, ať již východním či západním, a odhalovalo tak situaci českého divadla v evropském kontextu.

Rozhovory tak mohly přímo ovlivňovat myšlení o divadle, neboť nabízely pohled do zákulisí českých divadelních umělců, o nichž se v oficiální kultuře několik let nemluvilo, a kteří v přímé konfrontaci s „povolenými“ umělci ukázali, že v otázkách divadla vedou smysluplnou debatu, kterou nezakrývá žádná ideologie, ale vede ji společný cíl – touha po kráse divadelního umění.

5.3 Reflexe zahraniční dramatiky, teorie a kritiky

Časopis *O divadle* reflektoval zahraniční divadelní dění pomocí nepravidelné rubriky *Divadlo za humny*, v níž se postupně setkáváme s vhledem do francouzského, sovětského, estonského, německého, moskevského a polského divadla.

V prvním čísle (červen 1986) DanièlleSallenave (zkr. da) přináší *Situační zprávu z Francie,* v níž především zmiňuje rozdělení francouzských divadel na soukromé a subvencované. Soukromá divadla se ubírají směrem divadel bulvárních a podléhají vlivu televize, čímž od tohoto vlivu ochraňují divadla subvencovaná, oblíbená především v sedmdesátých letech.[167]Za pozornost však stojí zmínka o divadle osmdesátých let, v nichž Sallenave upozorňuje na znovu se probouzející zájem o divadlo malých forem a také o nejistě vyjadřované touze po návratu k herci a k textu. Domácímu čtenáři není situace francouzského divadla nijak cizí, neboť návrat k malým formám a upozorňování na nutnost návratu k herci a ke smyslu slova často a výrazně rezonuje i v dobové řeči samizdatu. Stejně tak se potýká i česká divadelní kultura se silným vlivem televize a filmu, které poškozují divadelní herecké výkony nejen ve statičnosti projevu, ale také se změnou jevištního prostoru připomínajícím filmovou výpravu, v němž se herec ztrácí.

Na závěr Sallenave dodává: *„A tak ‚návrat k herci' a návrat k textu' jsou dvě strany téže mince. Má-li dojít k obratu, musí se obě tendence prosadit současně. Prvním předpokladem je, abychom se zřekli (máme-li být přísní a třeba i nespravedliví) těch ‚velkých mašinérií'. Jenže tak daleko ještě nejsme.*"[168]

Druhé číslo (únor 1987) otevírá otázku dění v sovětském divadle, o němž i časopis *Scéna* referuje jen kuse a to ve chvíli, kdy dochází k proměně atmosféry, která je patrná na zasedání komise pro dramatickou tvorbu VIII. sjezdu sovětských spisovatelů. A Geľman ve svém proslovu hovoří o nutnosti okamžitě poskytnout divadlům právo rozhodovat o tom, jaké bude složení jejich repertoáru. Na to apeluje i A. Martyněnková, která přibližuje i situaci před sjezdem, kdy probíhala v tisku bouřlivá diskuze o příčinách brzdících rozvoj divadla. Ta se vedle rozhodnutí o divadelní reformě snaží o to, aby si od roku 1987 v sedmdesáti divadlech mohli sami určovat repertoár, čímž se divadlům dostane tvůrčí i hospodářské samostatnosti.[169]

---

[167] SALLENAVE, Danièlle. Situační zpráva z Francie. *O divadle*, roč. 1, č. 1, s. 223–224.
[168] Tamtéž, s. 225.
[169] Děje se v sovětských divadlech. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 391–408.

Zamlčování o dění v sovětském divadle v domácím teatrologickém tisku ukazuje postavení, v němž se ocitá české divadelní prostředí, snažící se udržet si své konzervativní myšlení a útlak. Výrazný apel na pokrokové dění v Sovětském svazu dává najevo potřebu změny přístupu a repertoárové svobody, o níž se však v domácím kontextu mlčí. Časopis *O divadle* tak ukazuje nutnost proměny divadelního směřování, ke které dochází u spřátelené země a která je záměrně zatajována. V kontextu dění Fixovy éry v Národním divadle český čtenář zcela jistě chápe důvody tohoto mlčení.

Na otázku*Jaké je, co chce, jaké bude současné německé drama?* odpovídalo na stránkách ročenky západoněmeckého časopisu *Theaterheute–Theater 1987* třicet divadelníků, jejichž odpovědi pro časopis *O divadle* analyzoval Jiří Bezděk. Dotazovaní se shodují na tom, že západoněmecké divadlo je ovládané režisérskými hvězdami, ztrácí schopnost inspirovat tvorbu dramatických autorů a prosazovat ji soustavně v repertoáru divadel. Klaus Völker shrnuje situaci: „*Divadla s repertoárem, jehož síla se projevuje ve schopnosti prosazovat dramatické autory a od role k roli rozvíjet tvořivost herců, dnes už téměř neexistují. Dnes se divadla soustřeďují na projekty ctižádostivých režisérů, na monology jednotlivých herců, kteří už nemohou pocítit skutečnou radost z praxe, s níž se v divadlech setkáváme, a na festivaly, pro divadelní řemeslníky stále výnosnější, na městky organizovanou kulturu pro volný čas.*“[170]

Západoněmecké divadlo se potýká s upozaděním autora (dramatika, básníka) a s přesunutím pozornosti na osobnost režiséra či výstředního herce. Hovoří se o jisté vyšperkovanosti, o výrazných optických prostředcích, které se vlivem masových médií stále více v divadle objevují.

Ačkoliv se společenské kontexty západoněmeckého a českého divadla liší, z textu je patrné, že se stejně potýkají s problémem odklonu od autora (a tedy od slova), a dokonce i s jistým vlivem televizního a filmového umění na divadelní prostředí. Čtenáři je však patrno, že domácí divadelní umění se potýká s mnohem větším úpadkem. Zatímco západoněmečtí divadelníci se zaobírají intrikami, kterými se podařilo prosadit velkému počtu profesionálních umělců a které nedávají možnost a prostor mladým tvářím, naopak čeští divadelníci se potýkají s jejich dosazováním.

Ve čtvrtém čísle (říjen 1988) Jana Soukupová (pseud. Karolína Mužáková) přináší zážitky ze *Čtyř dnů polského divadla* z Krakovské divadelní reminiscence pořádané oficiálními městskými institucemi. Vedle představení Aischylova*Prométhea*

[170] BEZDĚK, Jiří. Jaké je, co chce, jaké bude současné německé drama?.*O divadle*, roč. 2, č. 3, s. 370.

a Slowackého*Anhelliho* se zde v místní premiéře hrála *Audience* Václava Havla a *Fragmenty* Samuela Becketta. *„Klasická byla obě představení tím, že plně respektovala autory. Byl to malý svátek pro naši českou hrstičku sedět tu pár kilometrů za českými hranicemi, na jedné z nejlepších oficiálních scén vidět dokonalé provedení hry našeho ‚zakázaného' autora a slyšet ohlasy chápavého, citově zúčastněného obecenstva, který ten příběh navenek zlehčovaný trapností přijímá jako poselství o Volnosti a Pravdě, […].“*[171]

Český čtenář i festivalový návštěvník zvyklý na české oficiální divadlo si tak dobře uvědomoval, že polské divadlo velmi snadno překračovalo hranice mezi státy a bez jakýchkoliv omezujících zásahů zpracovávalo zvolená témata a hry. Naprosto volný výběr repertoáru i jeho zpracování ukazuje dobovému čtenáři uměleckou svobodu polského divadla, což výrazně rezonuje v českém kulturním kontextu, už jen pro pouhou kulturní blízkost země.

Časopis *O divadle* reflektoval zahraniční teorii a kritiku skrze volbu překladů uveřejňovaných v pravidelné rubrice *Přeložili jsme si*. Mezi překládané dramatiky, teoretiky divadelního umění a spisovatele patřili Jean Rousset, DanièleSallenave, Paul Ricoeur, José Ortega y Gasset, C. S. Lewis, Jacques Copeau a Robert Musil.

Různorodá témata a širokou konfrontaci nabízí čtyřdílná studie DanièleSallenave*Zkoušky umění*, která se zabývá přitažlivostí divadelních zkoušek, jež představují samotné divadelní představení v jeho různých fázích, sebelikvidací umění jako důsledkem avantgard, masovou kulturou a divadly malých forem. Sallenave na závěr svých úvah nalézá ve světovém divadle známky trendu, který je protichůdný snahám malých divadel. Zjišťuje, že doba otevřeného nedokončeného díla, kdy diváci dychtí po fragmentech, črtách, divadelních zkouškách, pomalu mizí a znovu vyvstává apel na funkci autora, chápaného jako organizátora, původce, ručitele výpovědi. Volání po návratu k autorovi jako zásadnímu tvůrci textu, kterého neupozaďují herci a režiséři, čtenář zaznamená i v článku Jiřího Bezděka o západoněmeckém divadelnictví, který se vyskytuje v tomtéž čísle.

Zatímco se zdá, že malá divadla jsou výbornou alternativou pro klasické divadlo, nebo únikovou cestou z pravidel oficiálně protlačované kultury, silný vliv masové a zábavné kultury, která obklučuje celé divadelní umění, si žádá návrat k pevnému výchozímu bodu, k pevné formě, k autorovi.

[171] MUŽÁKOVÁ, Karolína. Čtyři dny polského divadla. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 332.

Zkoušky umění nabízí čtenáři velmi svérázný pohled na proměny divadelní estetiky, které nejsou českému divadelnímu kontextu prakticky nijak přístupné a které rezonují více ve francouzském a německém divadelním prostředí.

Vedle záležitosti masové kultury se Sallenave zabývá vzestupem techniky, která podniká útok na veškeré umění. Zdůrazňuje dvě strany téže mince. Technika je pro divadelní prostředí důležitá, nikdo se netouží vrátit ke složitým osvětlovacím mašinériím barokní doby, avšak je důležité neustále apelovat na to, že archaickou podstatou divadla je nikdy zcela neztechnizovaná přítomnost herce – jeho duše i těla.

I takový zdánlivě dílčí apel má možnost významně rezonovat v myšlení společnosti, když si uvědomíme, jakým vlivem se na hereckém umění podepisuje totalitní moc, snažící se umlčet výrazné osobnostní a umělecké rysy, které nezapadají do jejích měřítek.

Dalším významným překladem je text *Idea delteatro*JoséhoOrtegy y Gassetym jenž v průběhu své řeči neustále apeluje na to, že se divadlo neděje v nás, jak je tomu například u literárního umění, ale probíhá mimo nás. Musíme vyjít ze svého domu a jít na divadlo. Už jen taková zdánlivě přirozeně přijatelná myšlenka je v dobovém kontextu vnímána jako výzva pro uvolnění zakázaného divadla, protože hra, na kterou se nemůžeme jít podívat do divadla, ztrácí svůj smysl. Není již podívanou, která se odehrává mimo nás, ale je odkázána na to stát se literárním dílem, kterým není, protože ke svému opravdovému uskutečnění potřebuje režiséra, herce, jeviště a hlediště.

Ve zvolených příkladech textů je patrné směřování časopisu *O divadle*, který reflektoval zahraniční kulturní dění v celé jeho šíři, a snažil se tak ukázat omezenost domácí divadelní politiky, která zamlčuje dění nejen v západních divadelních kruzích, ale i ve spřáteleném Sovětském svazu.

Díky překladům teoretických textů francouzských, švýcarských, španělských a dalších divadelníků v kontextu trendů objevujících se v západní divadelní praxi se čtenářům vytváří vhled do zahraniční divadelní praxe a její problematiky, která se liší od domácí nejen repertoárovou svobodou a vývojem formálních postupů, ale i značně komplexnějšími úvahami o vrstevnatosti herectví, zamyšleními o divadle jako o umění odhalujícím estetickou normu teď a tady, namísto úvah o jeho výchovném aparátu.

5.4 Reprezentace českého divadelnictví v zahraničí

Časopis *O divadle* reflektoval práci českých exilových divadelních umělců a dramatiků, a to především v souvislosti se jmény Alfréda Radoka a Otomara Krejči. Radokovi je věnována rubrika *Souvislosti – portréty – připomenutí* prvního čísla (červen 1986), jemuž se ve svých vzpomínkových textech věnuje Václav Havel. Zaměřuje se především na zkušenosti a spolupráci při tvorbě představení *Švédská zápalka* a *Zlodějka z města Londýna*, na kterých se podílel jako asistent režie. Václava Havla s Alfrédem Radokem navíc spojuje skutečnost, že než zemřel Radok, navštívil Vídeň, aby zde režíroval dvě aktovky Václava Havla v Burgtheatru.

Ačkoliv jsou texty napsané Václavem Havlem spíše vzpomínkové povahy, pro kulturní kontext nesou články symbolický význam. Vystupují proti dobovému oklešťování divadelního umění. Osobitá tvorba Alfréda Radoka se vyznačovala vnitřní svobodou, která byla pro nedemokratické režimy jen těžko akceptovatelná, a proto byl v roce 1968 nucen opustit české divadelní prostředí a emigroval do Švédska. Václav Havel zdůrazňuje uměleckou sílu, náročnost a fantazii Radokovy režisérské práce nejen pro to, že se o jeho kvalitách v kulturním prostředí mlčí, ale především pro jeho jedinečné metody, pomocí nichž vytvořil řadu originálních děl, které českému čtenáři připomínají, o jakou osobnost přišla divadelní prkna, když se v sedmdesátých letech musela vrátit do normalizačních kolejí.

Časopis *O divadle* také reflektoval divadelní tvorbu aktivně tvořícího Otomara Krejči, který emigroval v roce 1976 a jako divadelní režisér se začal prosazovat v Německu, Rakousku, Francii, Itálii. Působil také jako ředitel Městského divadla v Düsseldorfu. Aby časopis *O divadle* umožnil českému čtenáři reflexi práce Otomara Krejči v zahraničí, požádal několik zahraničních kritiků, teatrologů, herců a dramaturgů, aby popsali své dojmy a zkušenosti z Krejčovy práce a otisknul je ve druhém čísle (únor 1987) v úvodu rubriky *Souvislosti– portréty – připomenutí.* V útržkovitých textech čtenář nahlíží na Krejčovy režie *Tří sester, Čekání na Godota, Loranzaccia, Racka, Otce* a dalších her, v nichž vynikal jeho nezaměnitelný postup výrazný pro palčivou naléhavost proniknout do samého srdce díla a objevit tak imaginační zdroj pro jevištní konkretizaci.

Opět se zde českému čtenáři nabízí možnost setkat se alespoň v krátkých recenzích s prací velkého režiséra, který již nadále nemohl ve své tvorbě pokračovat na našem území. Z krátkých analýz jeho práce je patrno, nakolik kladným způsobem je

vnímána jeho současná i minulá režie a s jakou naléhavostí působí na formování divadla na evropských scénách.

Ve druhém čísle Josef Topol (zkr. J. T.) připomíná životní dráhu českého emigranta Jana Třísky označeného z*Honzu z Čech*, který působil i v Divadle za branou a který odešel po bouřlivém roce 1977 do Kanady a později do Spojených států.

Třetí číslo (listopad 1987) přineslo ohlasy hry Václava Havla *Pokoušení*, jak ji přeložil George Theiner a režíroval Roger Michaella v květnu 1987 ve stratfordském divadle TheOther Place a inscenovala Královská shakespearská společnost. Autorověhrě jsou vyznávány velké pocty, demonstrované například zakončením kritiky Edwarda Pearce: „*Závěr je ozvěnou Marlowova Mefistofela […] Havel je nyní prvním evropským dramatikem*."[172]

V jednotlivých pokusech přinášet reflexi české tvorby působící v zahraničí, nebo působení českých divadelních umělců na zahraniční divadlo, vidím obecnou snahu časopisu *O divadle* zaplňovat historické mezery způsobené naléháním kulturní politické ideologie. To se odráží na příkladu rubriky *Souvislosti – portréty – připomenutí*, v našem případě na metodologickém odkazu Alfréda Radoka a jeho práce s herci, a s ní související rubrice *Pro archiv*, která přinášela různorodé soupisy divadelní a herecké tvorby opomíjených či zcela zatajovaných autorů.

Upozorňováním na životní a pracovní dráhy Jana Třísky a Otomara Krejči se časopis snažil ukázat, že české divadelnictví je pro zahraniční divadelní kulturu stále něčím přítomným, což se projevilo i ve snaze a podpoře umělců zapovězených v domácím prostředí. To se odráží především ve ztvárňování inscenací Václava Havla, ať již ve vídeňském Burgtheatru, nebo v anglickém TheOther Place.

[172]Pokoušení Václava Havla ve Stratfordu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 369.

6. Vybrané reakce na sborník *O divadle* z dobového samizdatového a exilového tisku

Reakcí na dobový samizdatový periodický tisk nepřicházelo do běžného povědomí obyvatel naší země z pochopitelných příčin mnoho. Lepší možnost se v rámci exilových periodik nabízela u publika zahraničního.

Nezávislou českou a slovenskou literaturu nabízel Daniel Strož ve svém nakladatelství Poezie mimo domov v Mnichově v podobě čtvrtletníku *Obrys* (1981–1990). *Obrys* se soustředil na původní literární tvorbu, literární kritiku a publicistiku zastoupenou i ze samizdatu převzatými studiemi, eseji, recenzemi, články a glosami.[173]

V Paříži zatím vycházel čtvrtletník československého exilu *Svědectví* (1956–1992), výrazně spjatý s osobností zakladatele Pavla Tigrida. Největší část obsahu tvořily texty z oblasti politiky, především poznámky analyzující situaci v komunistickém bloku. Vedle politického života komentovalo *Svědectví* exilové a domácí kulturní dění. Nejčastěji se předmětem pozornosti stávala literatura a výtvarné umění.[174]

Právě tyto dva exilové časopisy jsou skloňovány v článku Václava Havla, který uveřejnil časopis *Acta* (1987–1989), čtvrtletník Československého dokumentačního střediska nezávislé literatury. Periodikum vycházelo v Scheinfeldu pod vedením Jana Vladislava, Jiřího Gruši a Viléma Prečana. Sloužilo jako pomocný prostředek při shromažďování a zprostředkování informací o české samizdatové literatuře.[175]

V textu *O jedné otázce* uveřejněné ve druhém čísle časopisu *Acta* v roce 1987 se Václav Havel pozastavuje nad přetrvávajícím problémem neuvádění autorství textů domácích samizdatových časopisů v exilovém tisku. V úvodu upozorňuje, že ačkoliv se tato záležitost mohla jevit jako zcela vedlejší a vnějšková, šlo především o pozvolnýrozvoj stereotypu nastoleného v první polovině sedmdesátých let, kdy samizdat začínal. V té době následovalo po otištění článku domácího zakázaného autora v zahraničí vyšetřování a tvrdé výslechy. Exilové časopisy tvůrce článků pochopitelně

---

[173] PŘIBÁŇ, Michal. Obrys. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 23. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=172&hl=obrys

[174] SVOBODA, Richard. Svědectví. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=221&hl=sv%C4%9Bdectv%C3%AD

[175] PŘIBÁŇ, Michal. Acta. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 21. 11. 2020]. http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=53&hl=Acta

chránily a jejich jména neuváděly nebo dodávaly, že text zveřejňují bez autorova vědomí.[176]

Stereotyp nastolený na počátku normalizace přetrval. U exilových časopisů i po patnácti letech stále docházelo k zamlčování jmen domácích autorů a pramenů, odkud byl text převzat. Václav Havel ve spojitosti s časopisem *O divadle* vykresluje situaci takto: „*Před časem otiskl například Obrys jako úvodní článek text ze samizdatového časopisu O divadle. Šlo o atraktivní zasvěcenou analýzu nedávné situace Národního divadla a bylo jasné, že to musel psát někdo ze struktur, kdo tam pravidelně chodí. […] A pak to vyjde v Obrysu, ale není uvedeno, že to je převzato ze samizdatového časopisu O divadle, takže to dělá dojem, že Obrys má doma jakousi zvláštní síť lidí, kteří pro něj píší úvodníky a zasvěcené články*."[177]

Václav Havel následně vyzýval k proměně tohoto stereotypu, za novou naději označil právě čtvrtletník *Acta*, od něhož si sliboval, že bude systematicky informovat o dění v nezávislém samizdatovém tisku a že bude anoncovat periodika a knížky.[178]

V druhém čísle časopis *Acta* na stranách 28–29 otisknul anotovaný obsah prvních dvou čísel časopisu *O divadle* (červen 1986, únor 1987).

Za pozornost především stojí třetí článek spjatý s časopisem *O divadle* v tomtéž vydání periodika *Acta,* kde nalezneme z anglického originálu přeloženou recenzi Markéty Goetz-Stankiewicz nazvanou *První dojmy z časopisu O divadle*. Nahlíží na periodikum jako na časopis mezinárodní úrovně, která se projevuje například v tom, že se vyhýbá úzkému profesionalismu, že zkoumá perspektivy minulého a zároveň zaostřuje na současnou situaci a že především umožňuje, aby se teorie a imaginace vzájemně doplňovaly, což je nezbytně potřebné pro plodné a tvořivé uvažování o divadelní tvorbě. „*V tomto ohledu by časopis O divadle mohl soutěžit s londýnským TheBritishTheatreJournal, s neworskýmThePerformingArtsJournal nebo s Modern Drama z Toronta a s mnoha dalšími*."[179] Schopnost soutěžit s kteroukoli zahraniční publikací svého druhu se promítá i v samotném rozsahu časopisu, ve kterém Markéta Goetz-Stankiewicz vidí doklad intenzivního myšlení o uměleckém dění, jež probíhá mimo oficiální kulturu.[180]

---

[176] HAVEL, Václav. O jedné otázce. *Acta*, 1987, roč. 1, č. 2, s. 2.
[177] HAVEL, Václav. O jedné otázce. *Acta*, 1987, roč. 1, č. 2, s. 3.
[178] Tamtéž.
[179] Goetzová-Stankiewiczová, Markéta. První dojmy z časopisu O divadle. *Acta*, 1987, roč. 1, č. 2, s. 27.
[180] Tamtéž.

Na druhou stranu přichází i kritika. Časopis postrádá pro divadlo důležitou stránku vizuálního účinku, nemá ilustrace. Vina není ovšem přisuzována redakční radě, naopak M. Goetz-Stankiewicz obviňuje nedostatečnou snahu o spolupráci ze strany zahraničních divadel. *„Je paradoxní, že i tady by bylo mnohé možno doplnit právě z mezinárodní divadelní scény. Například Royal Shakespeare Company by mohla poskytnout ilustrace k nejnovější hře Václav Havla Pokoušení (o níž se debatuje ve druhém čísle). Theatre au boul au fil ze Ženevy by mohla dodat fotografie ze svého nastudování hry Milana Uhdeho Modrý anděl, přední německý divadelní časopis Theaterheute ukázky z představení režírovaného Otomarem Krejčou ještě v době jeho pražského působení a archívy rakouské televize by třeba mohly zapůjčit fotografie Vlasty Chramostové.*“[181]

Článek Markéty Goetz-Stankiewiczové byl také otištěn pod názvem *„O divadle“* v Kanadě 8. 12. 1990 v Lidových novinách.[182]

Když po listopadu 1989 vstoupil časopis do legality, časopis *Scéna* (č. 4, 1990) uveřejnil v článku *21 let odkládaná cesta za ideálem* autorky Jitky Sloupové podrobný tematický přehled obsahu pěti čísel časopisu *O divadle*. Text otevírají slova hodnotící neblahý stav porevolučního divadelnictví: *„Zůstane jedním z největších paradoxů sametové revoluce, že jednu z jejích ‚hnacích sil‘, ne-li ‚hegemona‘, totiž české a slovenské divadelníky, uvrhlo její vítězství do zjevné krize. Počet návštěvníků i těch kdysi nejvyprodanějších divadel nezadržitelně klesá úměrně s atraktivitou televizní publicistiky, i soubory dosud navenek stabilní se polarizují a mnohde signalizují svůj rozpad […].*“[183]

V podobném duchu se nese i článek bývalého člena redakční rady Přemysla Ruta otištěný v *Literárních novinách* (č. 39, 1990). Rut reaguje na čerstvé vydání prvního čísla neuskutečněné druhé řady nazvaného *O divadle: 1986–9*, které vyšlo jako výbor z pěti samizdatových čísel v *Lidových novinách*. V článku *Ediční poznámka jízlivá* si pokládá otázku, jestli sametovou revoluci přežila stanovená kritéria, ideály a konkrétní autorské skutky. *„Ačkoli se redakce časopisu skládala takřka výlučně z divadelníků zakázaných, časopis se po celou svou čtyřletou existenci programově snažil vymanit z utilitárního chápání divadla jako politického protestu. Plul tak nejen*

[181] GOETZOVÁ-STANKIEWICZOVÁ, Markéta. První dojmy z časopisu O divadle. *Acta*, 1987, roč. 1, č. 2, s. 27.
[182] GOETZOVÁ-STANKIEWICZOVÁ, Markéta. „O divadle“ v Kanadě. *Lidové Noviny*, 1990, roč. 3, č. 236, s. 5.
[183] SLOUPOVÁ, Jitka. 21 let odkládaná cesta za ideálem. *Scéna*, 1990, roč. 15, č. 4, s. 4.

proti proudu své vlastní ‚krve', ale i proti hlavnímu proudu novodobých dějů českého divadla."[184] Upozorňuje, že se časopis i přes svou ilegalitu nesnažil být politickým protestem, ale usiloval o svobodné pole teatrologického myšlení a skrze tuto možnost volby přinášel zásadní informace pro intenzivní uvažování o divadle. Zároveň vynáší povzdech nad skutečností, že v okamžiku, kdy mohou autoři skutečně svobodně tvořit, se uskupení rozpadlo, čímž poněkud samovolně vyvstává otázka, zda právě pozice opoziční kultury nevytváří zpětně dojem, že divadelní práce redakce byla jen pokračováním politiky jinými prostředky. Nastalou divadelní krizi Přemysl Rut vnímal velmi konkrétně: „*Za Husáka si člověk alespoň každý druhý rok mohl přečíst novou Havlovu hru. Teď už ani to ne. V mých očích to opožděnému sborníku dodává naléhavou aktuálnost.*"[185]

O tom, že časopis*O divadle*, v porevoluční volnosti již žádné další číslo (kromě toho vyšlého pod názvem *O divadle: 1986–9)* nepřinese, s jistotou informuje už Z. A. Tichý v článku *Soumrak divadelních časopisů?* v Lidových novinách 5. 10. 1991. „*Mnoho vynikajících autorů se zabývá státotvornými otázkami a na psaní o divadle nemají čas, další pracují v některém z divadel, a tak mohou těžko reflektovat práci svých kolegů… Na to (mj.) doplatil sborník O divadle – v nakladatelství Lidové noviny vyšel loni výběr z jeho samizdatových čísel a připravovalo se zde vydávání O divadle jako občasníku; neustálé zpožďování autorské a následně i tiskárenské však nakonec vyústilo v jejich tichý zánik.*"[186]

Skrze nahlédnutí do dobového tisku lze blíže pozorovat, jak byl časopis *O divadle*vnímán dobovým publikem, a zároveň můžeme sledovat jeho postavení ve společenském prostoru. Situace konce osmdesátých let nabízela reflexi domácího tisku v exilových periodikách, ačkoliv tato možnost nebyla dostatečně využívána a informace o existenci časopisu*O divadle* byla reflektována v časopise *Obrys, Čtení na léto*, ačkoliv s nedostatečným doznáním autorství a udáním původu textu, a *Acta*, která velmi úspěšně plnila úlohu informovanosti o nezávislém či samizdatovém domácím tisku.[187]

Kvalita časopisu dosahovala vysoké mezinárodní úrovně i přesto, že podmínky domácí kultury znemožňovaly rozvoj kvalitního teatrologického myšlení. Časopis *O divadle* ukazoval, že ačkoliv bylo značné části domácí divadelní kultury odepřeno oficiální uznání, české divadelnictví bylo stále velmi živé.

---

[184] RUT, Přemysl. Ediční poznámka jízlivá. *Literární Noviny*, 1990, roč. 1, č. 39, s. 5.
[185] RUT, Přemysl. Ediční poznámka jízlivá. *Literární Noviny*, 1990, roč. 1, č. 39, s. 5.
[186] TICHÝ, Z. A. Soumrak divadelních časopisů?. Lidové Noviny, 1991, roč. 4, č. 4, s. 5.
[187] HAVEL, Václav. O jedné otázce. *Acta*, 1987, roč. 1, č. 2, s. 2-5.

Porevoluční situace dávala divadlu novou šanci k navrácení se na nadějnou cestu za lepším divadelním uměním, která začala před jednadvaceti lety v roce 1968. „*Pět svazků O divadle se nás na tu cestu snažilo vybavit co nejlépe: Kromě schopnosti přemýšlet (a to zdaleka nejen o divadle!) v nás pěstovalo hlavně vědomí hodnot a kontinuity.*“[188]

[188] SLOUPOVÁ, Jitka. 21 let odkládaná cesta za ideálem. *Scéna*, 1990, roč. 15, č. 4., s. 10.

Závěr

Bakalářská práce si stanovila za cíl představit samizdatový časopis *O divadle* v kontextu teatrologického myšlení druhé poloviny osmdesátých let. Dobová časopisecká divadelní kritika byla ovlivňována nucenou reprezentací jednotně usměrňovaného umění. Strukturu systémových periodik narušuje právě samizdatový časopis *O divadle*, jehož prostřednictvím do divadelní publicistiky vstupuje diskurs, který se vymezuje vůči autoritativnímu oklešťování svobodné divadelní tvorby.

Význam časopisu spočívá v jeho ojedinělosti i v rámci samizdatových periodik, neboť se výhradně zaměřoval na komplexní problematiku divadelní teorie, dramatiky a kritiky. Výběrem a zaměřením textů apeloval na znemožňování svobodného divadelního vyjádření v domácím prostředí, reflektoval stav současné divadelní krize a zároveň upozorňoval, že postoj státní moci k umělcům odráží stav společenského dění, čímž v pozadí ukazoval souvislost mezi uměním a pohybem ve společnosti.

Tvůrci časopisu považovali divadlo a možnosti kritického teatrologického myšlení za zrcadlo dobové společenské atmosféry a uvažování, což vedlo k jejich vytrvalé snaze odhalovat proces sémantického vyprazdňování slova a smyslu umění, a k úsilí nabídnout skrze otevřenou divadelní reflexi zásadní narušení a změnu tohoto směřování.

Jedním z hlavních přínosů časopisu *O divadle* je významné narušování hranic a vědomé prolamování bariér mezi autory zakázanými, tzv. šedou zónou a autory oficiálně publikujícími. Ti se aktivně zapojovali do vytváření textů či diskusí organizovaných redakční radou, čímž i oni vyjadřovali svou nespokojenost s nastavenou uměleckou normou. Nelze opomenout, že podobné snahy lze zaznamenat například i u časopisů *Obsah*, který byl vydávaný autory sdružujícími se kolem Edice Petlice, *Divadelní revue* nebo *Bulletin Aktivu mladých divadelníků*.

V rámci rubrik byla reflektována česká domácí scéna v celé její šíři, včetně opomíjených malých scén a studiových divadel, o nichž se vedla bohatá diskuse napříč čísly a jejichž umělecké postavení stálo v žebříčku mocenského hodnocení na okraji, neboť zcela nesplňovaly požadavky socialistické tvorby. Rubriky sledovaly i evropské a zahraniční dění, často částečně nebo zcela zamlčované v oficiálním kulturním tisku. Časopis se tak vracel k tradičnímu pojetí divadla jako nezávislého, svébytného umění, nespoutaného politickým vlivem, jehož hlavní myšlenkové těžiště představuje estetická norma.

Reflexí zahraničního divadelního dění, nezávislým hodnocením domácích představení a kritickou analýzou teatrologických publikací se snažil posouvat a rozšiřovat možnosti českého myšlení o divadle a navracet tak české divadelnictví zpět do evropského kontextu. Perlokuční síla řečových aktů v časopise je zvýrazněna právě reflexí zahraniční tvorby (polské, německé, sovětské, francouzské), reflexí divadelní teorie či rozhovory se zahraničními tvůrci. Odráží tak snahu české divadelní samizdatové scény navracet divadlo a českou kulturu do středoevropských či evropských struktur.

Časopis přinášel zprávy, úvahy a vzpomínkové eseje o životech a celoživotní práci zamlčovaných tvůrců, dramatiků a herců, kteří byli zcela vymazáni z českých divadelních dějin, čímž zaplňoval totalitní kulturní politikou vzniklé historické mezery v dějinách divadla.

Po roce 1989 bylo vydáno ještě jedno poslední číslo neuskutečněné druhé řady časopisu *O divadle*, které přineslo výbor textů z předešlých pěti svazků, a ačkoliv nedošlo z důvodu rozpadu redakční rady k dalšímu vydávání, ve svých čtenářích pěstoval časopis *O divadle* pocit hodnot a kontinuity české divadelní kultury.

Seznam použité literatury

Knižní publikace

AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000. ISBN 80-7007-133-8.

JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ. *Dějiny české literatury 1945 - 1989*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1631-7.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Obraz divadla v české divadelní kritice sedmdesátých a osmdesátých let*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

POSSET, Johanna. *Česká samizdatová periodika 1968 - 1989*. Brno: Továrna na sítotisk, 1992.

O divadle 1: 1986-9. Praha: Lidové noviny, 1990. ISBN 80-7106-018-6.

Články v časopisech

BEZDĚK, Jiří. Jaké je, co chce, jaké bude současné německé drama?.*O divadle*, roč. 2, č. 3, s. 370.

BEZDĚK, Jiří. Ještě jedna vzpomínka na Ludvíka Aškenazyho. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 188.

BENEDIKT, Václav. O dvou hrách Přemysla Ruta. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 181.

Co a jak v divadlech. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 94.

COPEAU, Jacques. Dva proslovy. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 295.

ČERVENKA, Miroslav. Jiří Hájek, jak ho známe. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 424–429.

DAVIDOVÁ, Jaroslava. Situace malých divadel-možnosti a meze. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 73.

Dramatici o dramatu (pokračování rozhovoru). *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 47.

Dramatici o dramatu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 39–86.

Děje se v sovětských divadlech. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 393.

FREIMANOVÁ, Anna. Had. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s.

GOETZOVÁ-STANKIEWICZOVÁ, Markéta. „O divadle“ v Kanadě. *Lidové Noviny*, 1990, roč. 3, č. 236, s. 5.

GOETZOVÁ-STANKIEWICZOVÁ, MARKÉTA. První dojmy z časopisu O divadle. *Acta*, 1987, roč. 1, č. 2, s.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. O Faustování s Havlem. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 421–424.

HAVEL, Václav. Daleko od divadla … a v jeho spárech. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 132–137.

HAVEL, Václav. Na premiéře. *O divadle*. 1988, roč. 1, č. 4, s. 151.

HAVEL, Václav. Několik poznámek za Švédské zápalky. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 256.

HAVEL, Václav, PINTER, Harold. Vypovídá Harold Pinter, vyslýchá Václav Havel. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 220.

HAVEL, Václav. O jedné otázce. *Acta*, 1987, roč. 1, č. 2, s. 2

HAVEL, Václav. Radok dnes. *O divadle*. 1986, roč. 1, č.1, s. 174–179.

HEJDÁNEK, Ladislav. Svět divadla a znamení časů. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 3.

CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. Z příběhů a vzpomínek. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 262–263.

KLOS, Jiří. Příležitostní hrdinství. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 94–104

KRAUS, Karel. Herec a postava. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 14–15.

KRAUS, Karel. Nejisté umění. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 15.

KRYŠTOF, František. Poznámky o divadlech studiového typu (zvláště o jejich herectví). *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 54.

LUKÁŠ, Karel. Na obranu studiových divadel. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 187.

MACHONIN, Sergej. Divadlo jako sebeobrana a jako nostalgie po obyvatelném světě. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 31.

MACHONIN, Sergej. O jednom výročí. *O divadle*. 1987, roč. 2, č.2, s. 334-336.

MACHONIN, Sergej. O modelech a obracení kalhot. *O divadle*. 1987, roč. 4, č. 5, s. 104–106.

MACHONIN, Sergej, RACEK, Ilja. O pravdě z různých konců. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 181.

MACHONIN, Sergej. Řeč o Nové scéně. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 158–168.

MACHONIN, Sergej. S mladým hercem o divadle. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 57–59.

MACHONIN, Sergej. Z pohádky do pohádky. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 130–131.

MOKREJŠ, Antonín. F. X. Šalda o věcech divadelních. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 345–354.

MUŽÁKOVÁ, Karolína. Čtyři dny polského divadla. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 332.

Několik citací. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 168.

O divadle na podzim 1988. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s.

ORTEGA Y GASSET, José. Idea delteatro. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 296.

PALOUŠ, Martin. Divadelní hra jakožto text. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 169.

PAVLÍČEK, František. Raději mám svůj zpěv. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 169-173.

PAVLÍČEK, František. V Čelakovského sadech č. 10. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 238–262.
PAVLÍK, Marek. Mnoho slov – mnoho kvasu – a co dál?.*O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 386–394.
PECKA, Karel. Věk cynismu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 165–175.
PISTORIUS, Luboš. Nový dramatik (2. část). *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 201.
POJKAR, Vilém. Vystrašená činohra. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 69.
Pokoušení Václava Havla ve Stratfordu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 369.
Pozdravy Otomaru Krejčovi. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 198.
Přátelé píší autorovi. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 157.
PTÁČKOVÁ, Věra. Drama života a díla Růženy Vackové. *O divadle*. 1989, roč. 4, č. 5, s. 223–225.
PTÁČKOVÁ, Věra. Liboru Fárovi. *O divadle*. 1988, roč. 3, č. 4, s. 237–242.
ROUSSET, Jean. Herec a jeho postava. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 202–214.
Rozhovor s estonským spisovatelem. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 345–349.
RUT, Přemysl. Ediční poznámka jízlivá. *Literární Noviny*, 1990, roč. 1, č. 39, s. 5.
SALLENAVE, Danièlle. Situační zpráva z Francie. *O divadle*, roč. 1, č. 1, s. 223–224.
SALLENAVE, Danièlle. Zkoušky umění. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 215–216.
SALLENAVE, Danièlle. Zkoušky umění II. a III. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 377–390.
SALLENAVE, Danièlle. Zkoušky umění IV. a V. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 331–341.
SLOUPOVÁ, Jitka. 21 let odkládaná cesta za ideálem. *Scéna*, 1990, roč. 15, č. 4, s. 4.
Souvislosti - portréty – připomenutí. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 195.
SVOBODOVÁ, Věra. Divadlo jako zpřítomnění smyslu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 3–61.
ŠTĚPÁN, Václav. Divadlo v české kultuře 19. století. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 232.
TICHÝ, Z. A. Soumrak divadelních časopisů?. Lidové Noviny, 1991, roč. 4, č. 4, s. 5.
TOPOLOVÁ, Barbora. O divadle příběhu a člověka: rozhovor s dramaturgem, překladatelem a esejistou Karlem Krausem. *Divadelní revue.* 2011, roč. 22, č. 2, s. 122–146.
UHDE, Milan. Zlatohřívek. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 3, s. 250–256.
Úvodem. *O divadle 1: 1986-9*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 7.
VRBOVÁ, Marie. O českém dramatu. *O divadle*. 1987, roč. 2, č. 2, s. 33.
VRBOVÁ, Marie. Sláva divadla. *O divadle*. 1986, roč. 1, č. 1, s. 4.

Elektronické zdroje

KROČA, David. Scéna. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. [cit. 23. 10. 2020] Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=206

KUBAŠ, Mario. *Význam časopisu O divadle nelze přehlédnout*. ČT24 [online]. [cit. 27. 10. 2020]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/141451-vyznam-casopisu-o-divadle-nelze-prehlednout/

PAF. Nadace Charty 77 byla první moderní neziskovou organizací v Československu. Konto Míša si lidé pamatují dodnes. *ČT24* [online]. [cit. 27. 10. 2020].

Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/2682854-nadace-charty-77-byla-prvni-moderni-neziskovou-organizaci-v-ceskoslovensku-konto-misa/

PŘIBÁŇ, Michal. Acta. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 21. 11. 2020].

http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=53&hl=Acta

PŘIBÁŇ, Michal. Dramatickéumění. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 23. 10. 2020]

Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=100

PŘIBÁŇ, Michal. Obrys. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 23. 10. 2020].

Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=172&hl=obrys

SVOBODA, Richard. Svědectví. *Slovník české literatury po roce 1945*[online]. [cit. 21. 11. 2020].

Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=221&hl=sv%C4%9Bdectv%C3%AD