

Současné divadlo

Distanční studijní text

Pavla Bergmannová

Opava 2022



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

- Obor:** Umění, dramatická umění, umění a humanitní vědy, společenské vědy, Kulturní dramaturgie v divadelní praxi
- Klíčová slova:** České divadlo, avantgarda, velká divadelní reforma, druhá divadelní reforma, alternativní divadlo, drama, expresionismus, impresionismus, postmoderní divadlo, postdramatické divadlo.
- Anotace:** Cílem kurzu je poskytnout studentům základní informace o vývojových souvislostech světového a českého divadla období od začátku 20. století až do současnosti. Pozornost bude soustředěna jak na estetické a filozofické koncepce divadelní a dramatické tvorby v jednotlivých obdobích, tak na vývoj inscenačních forem, scénografie a herectví. Studenti získají klíčové znalosti o vývoji dramatu a divadelních konvencích jednotlivých historických etap. Kurs navazuje na předměty Divadlo v kontextu západní kultury a Divadlo v české kultuře.

Autor: **Mgr. Pavla Bergmannová**

Obsah

ÚVODEM.....	6
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY	7
1 EVROPSKÉ DIVADELNÍ REFORMY PRVNÍ POLOVINY 20. STOLETÍ	8
1.1 Úvod.....	9
1.2 Zrod první divadelní reformy	9
1.3 Francouzská divadelní reforma.....	11
1.4 Proměny ruského divadla	14
1.5 Otisk avantgardy v divadle a dramatu.....	16
1.5.1 Dadaismus	16
1.5.2 Surrealismus	17
1.5.3 Italský futurismus.....	18
2 DIVADLO A DRAMA V LETECH 1918-1945 V EVROPĚ A USA. EXPERIMENTÁLNÍ DIVADLO.....	21
2.1 Německé divadlo 1. poloviny 20. století.....	22
2.2 Francouzské divadlo a drama 1918-1945.....	27
2.3 Španělské drama 1. poloviny 20. století.....	30
2.4 Italské divadlo a drama v letech 1918–1945	31
2.5 Britské divadlo a drama 1918-1945	33
2.6 Meziválečné drama v USA.....	36
3 PROMĚNY ČESKÉHO DIVADLA V LETECH 1918-1945: OFICIÁLNÍ SCÉNY. ZÁSADNÍ PŘEDSTAVITELÉ ČESKÉ REŽIE (JAROSLAV KVAPIL, FRANTIŠEK ZAVŘEL, K. H. HILAR A DALŠÍ	40
3.1 Úvod.....	41
3.2 Linie jevištního expresionismu: Zavřel a Hilar	41
3.3 Imprese v tvorbě Jaroslava Kvapila	44
3.4 Další divadla a osobnosti.....	45
4 ČESKÁ MEZIVÁLEČNÁ DIVADELNÍ AVANTGARDA: OSVOBOZENÉ DIVADLO, TVORBA VÝZNAMNÝCH REŽIJNÍCH OSOBNOSTÍ (JINDŘICH HONZL, JIŘÍ FREJKA, E. F. BURIAN), PŘESAHY JEJICH TVORBY.....	48
4.1 Zrod české avantgardy.....	49
4.2 Česká divadelní avantgarda	49
4.3 Fenomén Osvobozeného divadla	50

4.4	Divadlo Dada a Moderní studio.....	53
4.5	Emil František Burian a jeho „Děčko“	55
5	ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ DRAMA	60
5.1	Specifikace situace.....	60
5.2	Předválečná generace	61
5.3	Nová generace tvůrců.....	64
5.4	Drama české meziválečné avantgardy	68
6	OD EXISTENCIALISMU K ABSURDNÍMU DIVADLU A DRAMATU	72
6.1	Úvod.....	72
6.2	Existencialismus	73
6.3	Existencialismus v dramatu a na divadle	73
6.4	Existencialismus versus absurdita	75
6.5	Vznik absurdního dramatu	75
7	VÝVOJOVÉ TENDENCE V DIVADLE PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE: DRUHÁ DIVADELNÍ REFORMA (SOUBORY A REŽISÉRSKÉ OSOBNOSTI).....	85
7.1	Úvod.....	86
7.2	Americká avantgarda: divadlo jako politikum	87
7.3	Peter Brook a hledání nového divadelního jazyka.....	90
7.4	Ariane Mnouchkinová a Théâtre du Soleil.....	91
7.5	Druhá divadelní reforma tzv. „východního bloku“	92
7.6	Antropologické divadlo Eugenia Barby	94
8	DRAMA 2. POLOVINY 20. STOLETÍ.....	97
8.1	Drama v německy mluvících zemích.....	97
8.2	Francouzské drama	101
8.3	Britské drama.....	102
8.4	Italské drama po 2. světové válce	105
8.5	Švédská dramatika	106
8.6	Drama v USA	107
9	ČESKÉ DIVADLO V TOTALITNÍM SYSTÉMU (1945-1989), PERIODIZACE A VÝVOJOVÉ TENDENCE.....	111
9.1	Poválečný vývoj v letech 1945–1948	111
9.2	Divadlo v období socialistického realismu 1948–1956	112
9.3	Proměny divadla v letech 1956–1968.....	113
9.4	Období normalizace 1970–1989.....	116

10	VÝZNAMNÉ ČESKÉ DIVADELNÍ SOUBORY A REŽIJNÍ OSOBNOSTI (1945-1989). AUTORSKÉ A STUDIOVÉ DIVADLO	121
10.1	Soubory linie satirického divadla	122
10.2	Hnutí malých jevištních forem	124
10.3	Malé činoherní scény 60. let	127
10.4	Autorská a studiová divadla 70. a 80. let	128
10.5	Osobnosti české divadelní režie	132
11	VÝZNAMNÉ OSOBNOSTI ČESKÉ DRAMATIKY (1945-1989).....	139
11.1	České drama v letech 1945–1948.....	139
11.2	Úpadek dramatu v 50. letech.....	140
11.3	Proměna dramatu v 2. polovině 50. let	142
11.4	Drama v 60. letech.....	146
11.5	Drama v období normalizace v 70. a 80. letech	148
11.6	Dramatická tvorba v exilu a samizdatu po roce 1968.....	150
12	SOUČASNÉ TENDENCE V EVROPSKÉM DIVADLE 21. STOLETÍ: PROMĚNA DRAMATURGIE A REŽISÉRSKÉ OSOBNOSTI. OSOBNOSTI EVROPSKÉHO DRAMATU	157
12.1	Úvod.....	158
12.2	Německé divadlo	158
12.3	Polské divadlo	162
12.4	Další evropští režiséři	166
12.5	Francie a Velká Británie – divadlo pod doménou dramatu	167
13	ČESKÉ DIVADLO A DRAMA OD ROKU 1989 DO SOUČASNOSTI	172
13.1	Divadelní kontext	172
13.2	Nástup nové generace tvůrců: prosazení postmoderny.....	173
13.3	Další významní tvůrci.....	177
13.4	České drama po roce 1989.....	184
	LITERATURA.....	196
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	197
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	198

ÚVODEM

Milí studenti,

předkládaná studijní opora je určena studentům kombinovaného studia programu Kulturní dramaturgie v divadelní praxi a jejím cílem je nahradit přímou výuku, nikoli suplovat kompletní a všezahrnující studijní text. Měla by vám vhodně posloužit jako východisko při studiu předmětu Současné divadlo, jehož výklad sleduje proměny světového a českého divadla a dramatu od počátku 20. století až do současnosti. Vzhledem k širokému rozpětí dané látky daný text slouží zejména pro základní orientaci v jednotlivých etapách dějin divadla a dramatu sledovaného období. Svým výkladem pak logicky navazuje na předměty Divadlo v kontextu západní kultury a Divadlo v české kultuře a k některým informacím z nich přímo odkazuje.

Opora zcela jistě nemůže podat vyčerpávající pohled na dějiny českého a světového divadla a dramatu, a tak se zaměřuje jen na určité vybrané problémy, otázky, díla a osobnosti, které autorka textu považuje za symptomatické. Součástí textu jsou proto i nezbytné pokyny pro další studium sekundární literatury, odkazy k primárním textům a odkazy k tutoriálům. S tím tedy souvisí nezbytnost vaší další samostatné práce s materiály a monografiemi z dané oblasti, nebo např. i teoretickými spisy vytvořenými praktickými divadelníky či dramatiky, kteří v nich často podávají věrný popis proměn v divadelním dění.

Z distančních prvků zde klademe důraz především na samostatné úkoly a úkoly k zamýšlení. Je třeba zdůraznit, že právě úkoly, které jsou často založeny na interpretaci textu, otevírají prostor pro individuální řešení, různé názory a diskusi. Prostor pro ni a pro práci s texty bude především na tutoriálech, ale také v LMS Moodle.

Tento distanční studijní text je součástí kurzu v LMS Moodle, kde najdete další kontaktní informace a prostor pro komunikaci s vyučujícím nad terminologickými problémy nad texty.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Studijní opora chce studentkám a studentům poskytnout základní informace o vývoje-
vých souvislostech světového a českého divadla období od začátku 20. století až do sou-
časnosti. Pozornost bude soustředěna jak na estetické a filozofické koncepce diva-
delní a dramatické tvorby v jednotlivých obdobích, tak na vývoj inscenačních forem, scé-
nografie a herectví. Nejprve se zaměříme na vývoj světového a českého dramatu do roku
1945. Ten budeme sledovat jednak napříč evropskými zeměmi, ale důraz bude kladem i na
divadelní projevy v USA. Kromě nejvýraznějších osobností tzv. první divadelní reformy,
které se výrazně zapsaly do dějin divadla svými přelomovými režijními postupy, rukopisy,
nebo dokonce prosadily nová hnutí a směry, zmíníme i tvůrce tradičního divadla. Velký
důraz bude kladen na přehled dramatické tvorby, který studentům poslouží jako vhodný
základ pro dramaturgickou praxi. Detailněji nahlédneme na tvůrce i jednotlivé proudy. Stej-
ným směrem se poté vydá výklad postihující období v letech 1945–1989 a po roce 1989.
Studenti získají klíčové znalosti o vývoji dramatu a divadelních konvencích jednotlivých
historických etap.

1 EVROPSKÉ DIVADELNÍ REFORMY PRVNÍ POLOVINY 20. STOLETÍ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V úvodním výkladu se zaměříme na proměny evropského divadla v první polovině 20. století spojených s nástupem uměleckých avantgard. Ty bývají teatrology nazývány jako tzv. první (či velká) divadelní reforma. Budeme charakterizovat jednotlivé zlomové body i osobnosti s jejich teoretickými východisky a manifesty, které svými přesahy nástup reformy umožnily. Pojmenujeme také základní tendence nastupující etapy divadla. Detailněji nahlédneme na tvůrce i jednotlivé proudy, které se odvracejí od dosavadních konvencí a stereotypů evropské divadelní tradice založené na dominanci dramatického textu a formou tzv. re-teatraliace divadla se navracejí k jeho původním kořenům.



CÍLE KAPITOLY

- Snadno se orientovat v příčinách vzniku avantgardního divadla.
 - Umět charakterizovat znaky tzv. první divadelní reformy.
 - Získat přehled o představitelích meziválečné divadelní avantgardy (francouzské, ruské).
 - Charakterizovat avantgardní směry surrealismus, dadaismus a futurismus.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Divadelní avantgarda, první divadelní reforma, Kartel čtyř, teorie nadloutky, screens, naturalismus, symbolismus, batysmus, dadaismus, surrealismus, futurismus.

1.1 Úvod

20. století – éra prudkého rozvoje vědy, techniky, umění a na druhé straně i velkých, krutých válek a s nimi souvisejících společenských proměn – sebou logicky přineslo nové impulsy působící na rozvoj divadla. S jeho rozmachem na konci 19. století vyvstaly problémy týkající se definování jeho funkce a podoby. V první polovině 20. století tak – paralelně k vývoji klasického divadla – dochází k proměně jeho podob a forem a hledání specifického poslání. Hlavní silou bylo obrodit divadlo a jeho tvář i společenskou funkci nalezením nových osobitých výrazových prostředků, především reformou scény a režie. Jeviště reagovalo na projevy realismu a naturalismu, které ve svých důsledcích ochuzovaly možnosti divadla. To začalo také využívat nové technické výtvarné objevy (elektrické osvětlení, techniku). Toto úsilí nazýváme „*první divadelní reforma*“.

Co pojem „první divadelní reforma“ označuje a kdo s pojmenováním přišel? *Divadelní reforma* je obecně pojmenování pro výraznější proměny funkcí, vztahů k tradici a tvůrčích divadelních postupů v určitém historickém období. Jejím cílem je překročit hranice a otevřít se novým podnětům a inspiracím. Termín „*první divadelní reforma*“ zavedl a zpopularizoval polský režisér a historik Kazimierz Braun v knize *Druhá divadelní reforma?* (vydaná roku 1979). Zde rozlišuje *první*, tzv. *velkou divadelní reformu*, a *druhou divadelní reformu*. První divadelní reforma zahrnuje období od konce 19. století do přelomu 30. a 40. let, druhá divadelní reforma je pak spojována s nástupem alternativního divadla po 2. světové válce, zejména v 50. – 60. letech.

1.2 Zrod první divadelní reformy

Jisté předzvěsti první divadelní reformy nacházíme již v činnosti Meiningenských či tvorbě Richarda Wagnera. Zásadnější změny se začaly projevovaly koncem 80. let 19. století s nástupem naturalismu a posléze symbolismu. Tehdy docházelo k přehodnocování dramatu z hlediska jeho postavení ve struktuře inscenace. Divadlo již nechtělo jen reprodukovat texty a režiséři začali inscenace vnímat jako syntézu všech složek, které s chutí koncipovali do originálních struktur a působili tak na formování divadla 20. století. Důsledně spolupracovali nejen s výtvarníky, ale především s herci, s nimiž rozvíjeli nové koncepty herectví.

Praxe velkých oficiálních i tzv. bulvárních scén neumožňovala obrodné snahy. Ty se tedy logicky soustředily především do nově vznikajících komorních scén, kolem kterých se sdružovali umělci podobného vyznání, s vlastní diváckou obcí i sympatizující kritikou. A právě v takovém prostředí se mohly snadněji uplatnit nové trendy. Tyto scény se snažily reformovat divadlo v protestu proti umrtvující praxi realistického či komerčního divadla.

Významným mezníkem bylo dílo průkopníka naturalismu **André Antoina** (1857–1943), který vyšel ze Zolova manifestu *Naturalismu v divadle* (*Le naturalisme au théâtre*, 1881). Se skupinou ochotníků založil v Paříži v roce 1887 **Théâtre Libre** (Svobodné divadlo) a vyvolal tak hnutí malých scén. Usiloval o maximální přiblížení divadla skutečnosti

(např. v inscenaci *Řezníci* zavěsil na jeviště kusy masa), vyhledával texty, které na jeviště přinášely autenticitu, a inscenoval je tak, aby divák nabyl dojmu, že přihlíží skutečnému životu. Herce vedl k maximální přirozenosti, také zdůrazňoval potřebu individuální scény pro každou inscenaci. Obdobně si v Berlíně vedl **Otto Brahm** (1856–1912), tvůrce **Freie Bühne** (Svobodné divadlo, 1889) – první nezávislé scény v Německu. Potíral rutinérskou stylizaci, patos, preferoval přirozené herectví a věrnou scénickou nápodobu života. Podstatné změny přinesl i **Konstantin Sergejevič Stanislavskij** (1863–1938) – ruský herec, režisér a divadelní teoretik, který spolu s **Vladimírem Němrovičem-Dančenkem** založil v roce 1898 **Moskevské umělecké divadlo** (MCHT, od 1920 MCHAT). Vycházel z tradic ruského realismu a vytvořil na jevišti syntetické divadelní dílo, jehož pilířem je tzv. systém Stanislavského – metodika herecké práce pronikající hluboko k zákonitostem tvorby.

Zásadní změny přineslo období symbolismu, reagující na metodu realisticko-naturalistické popisnosti úsilím o stylizaci a „očistu“ divadla od nápodoby vnější skutečnosti. Francouz **Paul Fort** (1872–1960) založil v roce 1890 v Paříži **Theatre d'Art** (Divadlo umění), jehož programem bylo obrodit divadlo duchem poezie. Herec a režisér **Aurelian Françoise Marie Ligné-Poë** (1869–1940) zase v roce 1893 otevřel scénu **L'Oeuvre** (Dílo), kde inscenoval společensky významný repertoár a francouzskému publiku objevil alžbětinskou dramaturgii. Jeho provokativní nastudování Jarryho *Krále Ubu* (1896) se vysmívalo tehdejší divadelní konvenci a se sugestivní nadsázkou líčilo svět zbavený slušnosti. Dění vyvrcholilo na přelomu století, kdy své názory začali prosazovat zásadní reformátoři jeviště – Angličan **Gordon Craig** a Švýcar **Adolphe Appia**. Ti připravili půdu pro další revoluční proměny divadelního umění. Stavěli se proti iluzi naturalismu a zdůrazňovali novou estetiku divadla i jeho společenskou funkci.

Výtvarník **Adolphe Appia** (1862–1928) se inspiroval Wagnerovým požadavkem komponovaného symfonického dramatu a scénu pojímal jako prostor určený světlem a hudbou, uvolněný pro hereckou akci a doplněný jen nejnútnejší náznakovou dekorací. Tendence k monumentální jednoduchosti výpravy byla i podstatou reformního úsilí **Edwarda Gordona Craiga** (1872–1966): světla, barvy a linie ohraničovaly prostor scénické akce, vytvářely potřebnou atmosféru. Craig používal systém látkových závěsů nebo lehkých panelů různého formátu a stejné výšky – tzv. *screens*, z nichž bylo možno na jevišti vytvářet libovolný tvarový a barevný prostor. Tato koncepce osvobodila scénu od úkolu ilustrovat „dějiště hry“ a proměňovala ji v místo tvořivé činnosti a otevřených možností. Do popředí vystoupilo umění vlastního tvůrce inscenace – režiséra. Diskuzi vyvolala i jeho teorie tzv. *nadloutky*. Craig odmítl herectví prožívání s náhodnou inspirací. Nadloutka znamenala metaforu herce dokonale tvárného a řemeslně vybaveného, který se mohl stát pružným nástrojem režiséra. Nešlo o vyhnání živých herců z divadel, ale o ideál, který vypudilo naturalistické herectví. Appiovy i Craigovy teorie měly následovníky i odpůrce, nicméně staly se účinnou rozbuškou divadelního vývoje a připravily půdu pro další proměny divadla. Reformátoři sami sebe vnímali jako silnou, mezinárodní skupinu. Už Craig v roce 1911 v předmluvě ke knize *O divadelní umění* (On the Art of the Theatre) upozornil na patnáct tvůrců z celé Evropy. Reforma byla vyhraněným proudem s vlastní historií, ideologií a programem. Vytvořila nové styly herectví, scénografie a „divadlo inscenace“.

Rozkvět divadelních proměn pak částečně zbrzdily události 1. světové války, která znamenala starší i mladší reformátory tragickou zkušeností, změnila jejich mentalitu a nastolila nové otázky. Proměny pak vyvrcholily ve 20. a 30. letech a postupně pronikaly do jednotlivých oblastí divadelního umění: vzniklo *divadlo inscenace* s důrazem na nové styly herectví, scénografie a režie. Slibný vývoj nakonec ukončila 2. světová válka. Možná ho ale také „uchránila“ před zkosnatěním, či dokonce vyčerpáním.

Základní tendence tvorby reformátorů divadla 1. poloviny 20. století:

- **Úsilí o překonání realismu na divadle**
Reformátoři divadla 1. poloviny 20. století odmítali realismus. Estetika divadla jako iluze a nápodoby skutečnosti měla být nahrazena estetikou antiiluzivního divadla.
- **Snaha o odliterárnění/zdivadelnění divadla**
První reforma už divadlo nepojímá jako umění reprodukující literaturu. Místo toho prosazuje koncept divadla jako inscenačního umění. Dramatický text ztratil pozici nejdůležitější složky inscenace a do popředí se dostávají ostatní složky, hlavně výtvarná a herecká.
- **Posilování role režiséra**
Režisér je považován za vůdčí osobnost inscenačního procesu. Ostatní umělci, kteří se podílejí na tvorbě inscenace, mají jeho divadelní představě bezvýhradně sloužit.
- **Rozvoj nových hereckých metod a technik**
První divadelní reforma v herectví odmítá psychologismus a klade důraz na stylizaci mluvy i pohybu. Zdůrazňuje fyzickou stránku hercova projevu, inspirativní podněty nachází v tanci, v loutkovém divadle, v improvizaci i asijském divadelním umění.
- **Rozvoj nových konceptů divadelní architektury a prostoru**
Reforma scény směřuje k překonání dosavadního modelu kukátkového divadla. Objevují se snahy zrušit rampu a propojit hlediště a jeviště, proměňuje se řešení dekorací. Divadlo je vyvedeno z divadelních budov do nedivadelních prostor, ve snaze přiblížit se novým zájemcům vznikají inscenace v pléneru.
- **Proměna pohledu na diváka**
Divadlo chce pronikat ke všem společenským vrstvám, snaží se nově přitáhnout diváka lidového a být místem vzájemného dialogu mezi jevištěm a hledištěm.

1.3 Francouzská divadelní reforma

Za otce francouzské divadelní avantgardy bývá označován **Jacques Copeau** (1879–1949). Ten v roce 1913 vydal esej *Pokus o dramatickou renovaci* (Un essai de rénovation dramatique), kde se poprvé objevuje pojem „rénovation“ – *obnovení* či *očistění*. Cílem bylo obrodit divadlo jeho zdivadelněním. Za hlavní úkol považoval navrátit ho k jeho kořenům, což znamenalo vymanit ho z područí naturalismu. V témže roce otevřel a do roku 1924 v Paříži vedl divadlo **Starý holubník** (Vieux Colombier), komorní scénu pro 300 diváků a nízkým vstupným. Stavěl se proti komerci, rutině a vnější okázalosti s cílem obnovit elementární funkce divadla dodržováním prostých zákonů hry, jež nalézal u klasiků, v lidovém

divadle i v antice. Pojímal divadlo jako dílnu, kde se k tvorbě sjednocují básník, herec a divák. Pokoušel se obrodit herectví, a proto v listopadu 1915 otevřel při divadle hereckou školu. Žáky učil osvojit si výrazové hlasové a pohybové prostředky, prohluboval u nich schopnost improvizace, smysl pro načasování i partnerskou komunikaci. Herec měl kromě mluvy ovládat i zpěv a akrobacii a být schopen ztvárnit každou emoci a myšlenku jen pouhým postojem, gestem či pohybem i beze slova. V repertoáru nabízel středověkou frašku, alžbětinské divadlo i komedii dell' arte – divadelní žánry, které kladly důraz na pohyb, mimiku, akci a hlas. Starý holubník zahájil činnost inscenací tragédie alžbětinského dramatika Thomase Heywooda *Žena zabitá dobrotou*, uvedená s Molièrovou fraškou *Láska lékařem*. Nadchly i inscenace *Lakomce*, *Žárlivého Petříka* a *Sccapinových šibalství*, nebo Shakespearův *Večer tříkrálový*, které herci ztvárňovali s hravou pohybovou virtuositou. Copeau uváděl i moderní texty, vrátil se i ke své dramatizaci Dostojevského *Bratrů Karamazových*, kde sám hrál Ivana. Divadelní prostor Starého holubníku původně pracoval s proscéníem a závěsy, v roce 1919 bylo podle Jouvetova návrhu vybudováno horní jeviště po vzoru alžbětinské scény. Výsledkem bylo obnažené jeviště neboli „*dispositif*“. Scénické prostředí vytvářel Copeau s pomocí nejnezbytnějších kusů nábytku a dekorace, využíval praktikáblý, schůdky a můstky. Jeviště mělo i předscénu, která umožňovala bezprostřední kontakt herců s diváky. V letech 1917–1919 se souborem vyjel na turné do New Yorku, kde uváděli 50 her měsíčně. Po návratu se Starý holubník v roce 1924 rozpadá. Copeau se ale ani po hospodářském krachu své experimentální scény nevzdal. Pohostinsky režíruje v Itálii a ve Francouzské komedii (**Comédie Française**), kde v letech 1940–1941 působí i jako ředitel, ale na nátlak nacistů záhy odchází. Do své smrti působil jako herec, teoretik divadla, dramatik. Pronikavě ovlivnil moderní francouzské divadlo.

Copeauův divadelní program našel řadu pokračovatelů, často z řad jeho žáků. Přímé následovníky měl především v členech **Kartelu čtyř** (Cartel des Quatre), založeném v roce 1926. Byli to jmenovitě Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty a Georges Pitoëff – režiséři, kteří ovládali francouzské divadlo až do 2. světové války. Cílem Kartelu bylo vzájemně se podporovat v produkci kvalitních inscenací – podílet se na reklamě, jednat s divadelními odbory, bojovat proti aroganci kritiků i konkurenci bulvárních scén.

Herec, režisér a divadelní pedagog **Louis Jouvet** (1887–1951) byl v letech 1911–1922 členem Copeauova **Starého holubníku**. V roce 1922 se ale rozhodl osamostatnit. Nejprve působil jako umělecký šéf a režisér studiové scény **Divadla Elysejských polí** (Théâtre des Champs-Élysées, 1922–1934), první výrazný úspěch se dostavil v roce 1923 s uvedením hry *Knock aneb Triumf medicíny* Julese Romainse. Následující rok do divadla přešla většina členů rozpuštěného Copeuova souboru. Jouvet uváděl současné dramatiky, vedle zmíněného Romainse např. Jeana Cocteaua a Alberta Camuse. Od roku 1928 se datuje úspěšná spolupráce s **Jeanem Giraudouxem**. Uvedl jeho tituly *Amfitryon 38* (1931), *Trojská válka nebude* (1935), *Elektra* (1937), nebo hry s biblickou tematikou *Judita* (1931) či *Sodoma a Gomora* (1943). Jouvet se podvolil síle jeho slova a upozadnil ostatní složky inscenace. Vzniká tzv. „*recitované divadlo*“. V roce 1934 se přesunul do původně bulvárního divadla **Athénée** (Theatre de l'Anthénée), s jehož činností je spojen až do své emigrace v roce

1941. Zaujaly jeho pokusy o novou interpretaci Molièra (*Škola žen, Don Juan* či *Scapinova šibalství*). Jouvet kladl důraz na text a respektoval jazyk s jeho nuancemi. Od herců vyžadoval jasnou analýzu role. To dokazuje i jeho kniha *Nepřevtělený herec*.

Charles Dullin (1885–1949) začínal v letech 1907–1908 jako herec v divadle **Odéon**. Během angažmá v **Divadle holubník** v letech 1913–1919 byl ovlivněn Copeauovým pojetím divadla jako kolektivní tvorby. Svě zkušenosti později zúročil ve své tvorbě. V roce 1921 vytvořil vlastní soubor, s nímž se usadil v divadle **Montmartre**, které přejmenoval na **Divadlo Ateliér** (Théâtre de l'Atelier). Zahájil inscenací Claderona *Život je sen* (1922) se scénografickým řešením Antonina Artauda. Součástí divadla byla i herecká škola, v níž systematicky rozvíjel odkaz Copeaua. Stavěl na postupech komedie dell'arte, japonského tradičního herectví či principech filmové grotesky. Zdůrazňoval „autentičnost prožitku“, kdy se herec nepřevtěluje do postavy, ale v autentičnosti v ní existuje. K tomu žákům pomáhal maskou – posvátnou věcí, nutnou pro očistu a uvolnění. Sám byl vynikajícím temperamentním hercem, díky malému vzrůstu, orlímu nosu a drsnému barytonu mu svědčily záporné postavy. Připomeňme jeho Harpagona (Molière, Lakomec), Smerďakova (Bratři Karamazovi), Richard III. (William Shakespeare), Savonarolu (Salacrou, Země je kulatá). Dullin byl ale i komediálně nadaný. Jako režisér se proslavil aktuálními úpravami Aristofana, Pirandella, Cocteaua, Salacroua a Sartra. V Divadle Ateliér pracoval až do roku 1940, kdy přešel do populární komerční scény – **Divadla Sarah Bernhardtové**.

Gaston Baty (1885–1952) začínal nejprve v lidovém loutkovém divadle v Lyonu, v roce 1919 získal profesionální angažmá v Paříži u Gémiera. Následně založil vlastní **Společnost Chiméra** (Compagnos de la Chimère, 1921). Neuznával dramatický text jako dominantní složku inscenace, ale opovážlivě vyzdvihoval vizuální stránku. Soustředil kolem sebe skupinu *dramatiků ticha*. Často sám dramatizoval jiná díla, např. Flaubertovu *Paní Bovaryovou* (1931), Dostojevského *Zločin a trest* (1933) či Prévostovu *Manon Lescaut*. V inscenacích pracoval se simultánní scénou a točnou, využíval metodu montáže. V letech 1924–1928 vedl Jouvetem zřízené **Divadlo Elysejských polí** (Théâtre des Champs-Élysées), kde režíroval slavnou inscenaci *Maya* (podle Simona Gantillona) – legendární triumf své kariéry. Divadlo ukázal jako posvátný akt tvoření. Někdy se v souvislosti s ním užívá termín „batysmus“ jako synonymum režisérově diktatury, ale i jevištního okouzlení. Za realistickým povrchem totiž skrýval poezii. V roce 1928 přešel do komerčněji zacíleného divadla **Avenue**, ale nechtěl ustoupit z náročného programu (např. Brecht *Žebrácká opera*, Shakespeare *Hamlet* či Molière *Zdravý nemocný*). Po roce 1947 přešel zpět k loutkám, kterým se věnoval až do své smrti.

Původem Gruzínek **Georges Pitoëff** (1884–1939) žil v letech 1915–1922 ve Švýcarsku, kde se seznámil s dadaismem a expresionismem. Poté odešel do Paříže a se svým souborem účinkoval na různých scénách. V roce 1927 se věnoval do **Kartelu čtyř**. Neměl tolik vyhraněný program, ale svými experimenty podstatně ovlivnil francouzské divadlo. Respektoval text, měl velké znalosti zahraničního dramatu a stal se jeho důležitým producentem. Francouzům objevil třeba Pirandella (*Šest postav hledá autora*, Jindřich IV.), G. B. Shawa (Svatá Jana), Jeana Anouilha (*Cestující bez zavazadel*, Divoška) či Ibsena (*Nepřítel lidu*).

Na francouzské jeviště uvedl Čapkovo *R.U.R.* (1924), kde robota Maria hrál Antonin Artaud. Zajímavé byly Pitoëffovy názory na scénografii. Tvrdil, že má vycházet z dramatu, často si sám navrhoval scénu, která byla jednou abstraktní, jindy zase popisně realistická. Některé části výpravy používal stále dokola a dával jim symbolický význam.

Na vrcholu francouzské divadelní reformy stojí osobnost **Antonina Artauda** (1896–1948), jedné z nejinspirativnějších postav meziválečného divadla. Svými představami předčil svou dobu. Již během dospívání u něj propukla duševní choroba, léčil se ve Švýcarsku a v Paříži, kde ho psychiatr Eduarda Toulouse uvedl do uměleckého prostředí. Nejprve byl fascinován surrealismem: vedl časopis *Surrealistická revoluce*, publikoval, maloval a psal o výstavách. Roku 1921 debutoval jako divadelní herec v **Divadle Dílo** (Théâtre de l’Oeuvre) u Lugné-Poëa. Zásadní bylo jeho setkání s Dullinem, v jehož divadle **Ateliér** zažil nejlepší období svého života. Po rozchodu s ním působil v Pitoëffově **Divadle v Elysejských polích** (Comédie des Champs-Élysées). Roku 1927 spolu s dvojicí divadelníků **Robertem Aronem** a **Rogerem Vitracem** zakládá **Divadlo Alfreda Jarryho** (Théâtre Alfred Jarry), kde rozvíjí někdejší myšlenky autora Krále Ubu. Kromě Vitracových a Artaudových textů uváděli Claudela a Strindberga. Činnost scény trvala jen dva roky, pro divadelní historii měla ale obrovský význam. Artaud se následně rozešel se surrealisty, kritizujícími jeho kontroverzní texty, a věnoval se filmovému herectví (např. *Utrpení panny Orleánské*). Po nástupu zvuku se ale opět obrací k divadlu. Roku 1931 zhlédl vystoupení tanečníků z Bali, což ho utvrdilo v úvahách, že je třeba vrátit evropskému divadlu kontakt s životem. Tehdy začíná psát manifesty a teoretické spisy, které u většiny současníků vzbudily odpor a výsměch. Nejvýznamnější je *Divadlo krutosti* (Théâtre de la Cruauté, 1932). O rok později vychází přepracovaná verze, tzv. *Druhý manifest Divadla krutosti*. Teoretické požadavky se pokusil aplikovat v inscenaci *Cenciové* (Les Cenci, 1935) podle Shelleyho předlohy a Stendhalova přepisu římských kronik. Seškrtaný text sloužil jen jako podklad k akci herců. Premiéra proběhla v pařížském **Théâtre des Folies-Wagram**, ale nedočkala se pozitivního přijetí. Poté Artaud odjel do Mexika, kde se účastnil rituálů indiánů. Po návratu u něj naplno propukla duševní nemoc, téměř celý zbytek života strávil v psychiatrických léčebnách. Nedoceněn zemřel v chudobě. Své manifesty shrnul v knize *Divadlo a jeho dvojenec* (Le Théâtre et son Double, 1938). Zavrhl současné evropské divadlo a usiloval o jeho obrodu návratem k rituálům. Jeho *divadlo krutosti*, tedy divadlo naléhavosti, chce donutit diváky k sebekonfrontaci. „*Nejde o sadistickou krutost, ale o kosmickou pozici člověka, který byl na svět vyvržen bez své vůle s jedinou jistotou – jistotou neodvratné smrti. Tedy krutost morální a psychologická,*“ píše Artaud. Jeho vize dokázali přijmout až v 2. polovině 20. století tvůrci tzv. druhé divadelní reformy.

1.4 Proměny ruského divadla

V Rusku ovládal divadlo od 80. let 19. století realistický styl, který k vrcholu přivedl Stanislavskij a jeho MCHT. Od počátku 20. století se ale vůči němu a jeho „napodobování“

začali vymezovat mladší tvůrci, často jeho žáci. V roce 1902 vyšel článek ruského symbolisty Valerije Brjusova *Nepotřebná pravda*, který odstartoval tažení proti jeho stylu. Do opozice vůči svému učiteli se postavilo několik začínajících tvůrců.

Skutečnou osobností divadla po Stanislavském byl **Vsevolod Emiljevič Mejerchold** (1874–1940). Začínal u něho v MCHT v roce 1898 jako herec, kde vytvořil desítky rolí (Trepleva v *Rackovi*, Tuzenbacha ve *Třech sestřích* nebo Malvolia v Shakespearově *Večeru tříkrálovém*). Po odchodu v roce 1902 působil v ruských divadlech **Tovaryšstvo nového dramatu**, **Divadlo–Studio**, **Divadlo Kmissarževské**, **Alexandrinské divadlo** aj., kde prosazoval experimenty stylizovaných inscenací. Jeho činnost vyvrcholila po revoluci 1917. Jako první se přihlásil k revolučním myšlenkám, vedl hnutí „Říjen na divadle“, jeho soubor nesl zpočátku název **Divadlo revoluce**. Již v roce 1920 pobouřil provokativně pojatou inscenací Verhaerenova *Svítání*. Radikálně se odtrhl od předrevoluční realistické linie a v letech 1920–1938 do divadla přinesl scénický **konstruktivismus** a **biomechaniku** – novou osobitou metodu herectví, založenou na škále navzájem propojitelných pohybů, které mají v herci i divákovi vyvolat adekvátní vnitřní pocit. Třeba v inscenaci Crommelynckova *Velkolepého paroháče* (1922) obnažil jeviště až k zadní stěně budovy a na něm sestavoval ze schodů, můstků a plošin zvláštní „stroj ke hraní“, který do pohybu uváděli herci svou akcí, mnohdy akrobacií a gymnastikou. Mezi jeho slavné inscenace řadíme tituly *Tarelkinova smrt* (A. V. Suchovo-Kobylin, 1922), *Les* (A. N. Ostrovskij, 1924), *Revizor* (N. V. Gogol, 1926), *Hoře z rozumu* (A. S. Gribojedov, 1928), *Dáma s kaméliemi* (A. Dumas ml., 1934) či Majakovského *Mystérie-buffa* (1921), *Horká lázeň* (1929) a *Štěnice* (1930). Mejerchold v nich usiloval o posílení básnivosti, o symbolické a metaforické vyznění jevištního obrazu, o využití neverbálních prostředků. Jeho režijní styl je charakteristický i groteskním vyhrocením situací a hyperbolizací. Princip montáže a inspirace němou filmovou groteskou se u něho uplatnily stejně jako satirické „divadlo zvětšovacího skla“. V roce 1936 přednášel v Praze při návštěvě Burianova D 37 a Osvobozeného divadla. V Burianovi našel spřízněného režiséra. Tvořil divadlo ostře politicky satirické, divadlo–tribunu revolučních idejí. Nakonec se ale svými výboji stal režimu nepohodlný. Byl na něj vyvíjen politický tlak, v éře stalinských čistek byl prohlášen za formalistu a nepřítel socialistického umění. Roku 1938 bylo jeho divadlo zlikvidováno, v červnu 1939 byl zatčen, později surově mučen a bez veřejného slyšení 2. února 1940 zastřelen.

Propagátorem estetického zdivadelněného divadla a „akademickým“ protikladem Mejercholda byl **Alexandr Jakovlevič Tairov** (1885–1950), umělec, pro kterého drama bylo jen jednou ze složek inscenace. Začínal pod Mejercholdovým vedením v **Divadle Komissarževské**. V roce 1914 otevřel v Moskvě **Komorní divadlo** (1914–1949). Usiloval o scénu nezávislou na většinovém vkusu a zároveň se svými snahami o „čisté krásno“ vymezoval proti dobové repertoárové tradici. Pro první inscenaci zvolil Kálidasovo drama *Šakuntala*. Rezignoval na povrchní spojitost s výtvarností orientu a hledal vyjádření významů pohybem. Zůstal nedotčené revolučními událostmi, dokonce se stal spojencem Ruska a Západu. Uváděl různorodý zahraniční i domácí repertoár: *Princezna Brambila* (E. T. A. Hoffmann), *Výměna*, *Zvěstování Panně Marii* (Paul Claudel), *Optimistická tragédie* (V. V. Višněvskij), *Faidra* (Jean. Racine), *Paní Bovaryová* (podle Gustava Flauberta) či

Giroflé Girofla (A. Ch. Lecocq). Tairov vyžadoval **syntetické divadlo**. Snažil se využívat principy orientálního divadla, *commedie dell' arte* a improvizace, důležitým prvkem byl pro něho tanec a pantomima. Uvědomoval si totiž omezené možnosti slova, které chtěl nahradit gestem a pohybem. Výrazný rys jeho stylu tvořila scénografie inspirovaná Appiou. Vyžadoval technicky připravené, všestranné herce. Jeho kniha ***Odpoutané divadlo*** – jedno ze základních děl evropské divadelní literatury 20. století – u nás inspirovala členy Devětsilu k založení Osvobozeného divadla.

Jako meteor – krátce, ale intenzivně – zazářil režisér a herec **Jevgenij Vachtangov** (1883–1922). Žák Stanislavského se v roce 1911 stal hercem v souboru MCHT, ale brzy pronikl i k režii. Zdařilým režijním pokusem bylo jeho osobité zpracování hry belgického dramatika Maeterlincka ***Modrý pták*** (1911). Od roku 1913 nejprve působil v **Prvním studiu**, roku 1917 založil a vedl **Moskevské dramatické studio** (též Třetí studio), které se v roce 1921 stalo **Studiem MCHAT** (od 1926 Vachtangovovým divadlem). Od roku 1918 spolupracoval s moskevským židovsko-izraelským divadlem **Habima**, kde uvedl titul ***Dybbuk*** (Šalom Anskij), který pod vlivem expresionistů inscenoval jako strašidelnou sonátu. Během krátké kariéry stačil nastudovat jen asi deset studiových inscenací. Soustředil se na aktuální repertoár: ***Erik XIV.*** (August Strindberg), ***Zázrak sv. Antona*** Maeterlinck, dále Hauptmann či Ibsen. Nejznámější je jeho poslední inscenace a triumf divadelnosti – pohádková Gozziho hra ***Princezna Turandot*** (1922). Inspiroval se komedií dell'arte nejen po formální stránce, ale i ve snaze přiblížit se její atmosféře. Úspěšný titul nakonec dosáhl přes 1500 repríz. Propojil svébytnou fantaskní stylizaci se Stanislavského psychologickým realismem. Herci měli na jevišti hrát, ne se ztotožňovat s postavami, ale zároveň jim mělo jít o pravdivé vyjádření zážitku a citu. Uplatňoval na scéně prvky z baletu, pohádek, využíval soudobou moderní hudbu, masky a kostýmy. Obecně prosazoval jevištní metaforu, fantastiku, naturalismus, satiru a grotesku. Styl experimentálních inscenací nazýval *fantastickým realismem*. Především ale zdůrazňoval hravost. V roce 1922 jeho studio hostovalo v Praze.

1.5 Otisk avantgardy v divadle a dramatu

Zlomit nadvládu realismu i naturalismu směrem k novým formám se snažila i avantgarda. Ve francouzském divadle se projevil *dadaismus* a *surrealismus*, v Itálii *futurismus*.

1.5.1 DADAISMUS

1. světová válka výrazně utlumila divadelní život ve Francii. Mnozí umělci, kteří nebyli odvedeni, našli útočiště ve Švýcarsku. V Curychu se pak 5. února 1916 oficiálně zrodil revoltující ***dadaismus***! Hugo Ball a Emme Henningsová stáli u zrodu literárně-uměleckého **Cabaretu Voltaire** a společně s nimi tu účinkovali Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean Arp, Hans Richter a Richard Hülsenbeck. Doplnili je George Grosz, Max Ernst, Francis Picabia či Marcel Duchamp. Síla hnutí spočívala v mezioborové pestrosti: projevilo se výtvarně, literárně i v divadle, tvůrce spojoval zejména skeptický odpor k válce. Právě umění je mělo

zachránit před zuřivým šílenstvím doby. Chtěli nastolit iracionální řád a bavit se. S potěšením se vysmívali pravidlům a nezpochybnitelným hodnotám (náboženství, nacionalismu, morálce i umění). Po Ballovi se stal mluvčím a vůdcem směru (i autorem prvních manifestů) Tristan Tzara. Kromě náhody zdůraznil tři další principy – recesi, smysl pro nesmysl a mystifikaci, při níž vydávali výmysly za pravdu. Dadaismus propagoval naprostou anarchii a svobodu v životě i umění. Převládaly snaha nahradit rozum vykalkulovaným bláznovstvím a jednotu, kompozici chaosem. Revuálně laděné programy v produkci *Cabaretu Voltaire* byly třeskutě zábavné a hlučné. Jednalo se o koláže recitací „nahodilých“ či „zvukových“ a bezeslovných básní, tance, prezentace výtvarných objektů i krátkých her. Běžně probíhalo několik akcí současně. Nechyběla ani představení her Apollinaire a Jarryho, duchovních otců dadaismu. Kostýmy navrhoval Marcel Janco, obličejové účinkující kryly divoké masky. Anonymita umožňovala uvolnit se a zařadit si. Ball ve fantastickém úboru z kartónu a s vysokým cylindrem na hlavě recitoval fonetické bezobsažné básně, založené na shlučích slabik a písmen. Význam si diváci vykládali podle toho, jakou měli právě náladu. Po válce se dadaismus přenesl na čas do Německa, kde jej prosazoval Richard Huelsenbeck. Berlínská odnož dadaistů byla více aktivní v politice, tolik se ale neangažovala v kritice uměleckých tendencí.

1.5.2 SURREALISMUS

Většina umělců se po válce za Švýcarska přesunula do Francie a kolem roku 1920 pak dadaismus pohltil nový směr *surrealismus*. Zatímco dada byl negativní odpovědí na 1. světovou válku, surrealismus se nesl v pozitivnějším duchu. Hlásal, že svět může být transformován do místa lásky, svobody a poezie. Roku 1924 André Breton ve svém *Surrealistickém manifestu* surrealismus definoval jako „čirý psychický automatismus“ – rozumem nekontrolovatelný proud asociací. Při tvorbě měl umělec ponořen sám do sebe bez jakékoli rozumové kontroly zaznamenávat stav své duše (či snů). Mezi největší osobnosti surrealismu vedle Bretona patřili umělci Max Ernst, Hans Arp, René Magritte, Joan Miró, André Masson, Paul Klee, Francis Picabia, Salvador Dalí a filmoví tvůrci Luis Buñuel a Man Ray.

Za předchůdce surrealistického divadla lze považovat **Alfréda Jarryho** s hrou *Král Ubu*. Termín ale poprvé použil až **Guillaume Apollinaire** (1880–1918) v podtitulu své třeskuté hry *Prsy Thirésiovy* (*Les Mamelles de Tirésias*, 1917), ve které opomíjí všechny stavební prvky tradičního dramatu (děj, charakter, dramatický konflikt). Stala se programovým dílem divadelní avantgardy a předchůdcem absurdního dramatu. Děj se odehrává v africkém Zanzibaru, hrdinka je feministka Terezie, která odmítá úděl matky, proto odhodí prsa a stává se mužem Tiréziem. Opuštěný manžel zplodí během dne více než 40 000 dětí. Dobový podtext byl ale vážný, titul poukazoval na potřebu doplnit francouzskou populaci hrůzně prořídrou válečnými ztrátami. K dalším osobnostem avantgardy, které tvořily pod vlivem surrealismu a výrazně zasáhly do divadelního dění, patřil „básník s krví dramatika“ **Jean Cocteau** (1889-1963). Kromě literárního nadání měl i talent výtvarný a herecký, režíroval, tvořil choreografie. Památný byl balet *Přehlídka* (*Parade*, 1917.) na Cocteauovo libreto. Pro Stravinského vytvořil scénické oratorium *Odipus Rex* (1927), jehož text byl přeložen do latiny. Chór tu tvoří komentátor zastupující autora. Balet *Svatebčané na*

Eiffelce (Les mariés de la tour Eiffel, 1921) provázejí dva reportéři převlečení za fonografy. Mimořádně zajímavou surrealistickou hrou je titul *Orfeus* (Orphée, 1925), v němž hrdina opouští tento svět a putuje do podsvětí, aby přivedl k životu svou milovanou Euridiku. Z pozdějších Cocteauových her přeložených do češtiny uvedme monology *Lidský hlas* (La Voix humaine, 1930) či *Krásný necita* (Les Monstres sacrés, 1940). Příběh atentátníka, který se zamiluje do královny – své oběti – přináší zase *Dvojhlavý orel* (L'Aigle a Deux Tetes, 1946) Také zde se opakuje moment monologu s neodpovídajícím partnerem. Surrealistickou fantazii ukazuje i Cocteauův film *Krev básníka* (1931).

1.5.3 ITALSKÝ FUTURISMUS

Začátek 20. století v Itálii charakterizuje zlepšení hospodářské situace, což se projevilo vzrůstajícím životním standardem, v němž bylo místo i pro kulturu a zábavu. Pro první léta nového století je charakteristická aktivita výtvarných avantgard ovlivněných pokrokem i moderní civilizací. Díky tomu vznikl před 1. světovou válkou **italský futurismus**, který měl od samého počátku politický charakter. Jeho stoupenci propagovali nacionalismus, revoluční myšlenky i kult války a striktně odsuzovali uctívání minulosti a tradic.

Futurismus založil **Filippo Tommaso Marinetti** (1876–1944), spisovatel a dramatik, který byl dobře obeznámen s moderními směry konce 19. století. Hnutí oficiálně nastupuje po vydání jeho *Manifestu futurismu* (1909). Kromě toho píše i své „syntézy“ neboli „dramata předmětů“. Později je začal spojovat ve větší celky – např. v hrách *Nahý nápověda* nebo *Vulkány*. Jeho nejslavnějším a zároveň nejhranějším dramatem zůstává *Ohnivý bubben* (Il tamburo di fuoco, 1922) s podnázvem „*africké drama žáru, barvy, hřmotu a vůně*“. Mnohými vyznavači futurismu byl považovaný za ústupek divadelní konvenci. *Zajatci* (Prigionieri, 1925) jsou jeho nejvíc ceněným dílem. Jedná se o cyklus osmi samostatných, ale námětově souvisejících syntéz fantazijních výjevů, jejichž děj se odehrává na africkém pobřeží. Situace zajatců a jejich dozorců se každým okamžikem mění (tanec ve rvačku, sen ve skutečnost), velkou roli zde hraje smyslová dráždivost a nezdolná sexualita.

Marinettiho spolupracovník – malíř, jevištní výtvarník a režisér **Enrico Prampolini** (1894–1960) začal roku 1912 spolupracovat se **Studiem Giacoma Bally**. Napsal několik manifestů a roku 1925 založil po vzoru Ďagilevova souboru Ruský balet společnost **Teatro della Pantomima Futurista**. Jako scénograf spolupracoval s operními a baletními scénami, spolu s **Antonem Giugliem Bragagliou** inscenoval dramata Federica G. Lorcy, Carla Goldoniho či Eugena G. O'Neillů. V duchu futurismu zdůrazňoval vizuální působivost a dynamickou proměnu jevištní akce. Vyžadoval, aby malovaná scéna nahradila pohyblivá jevištní architektura. Jeviště mělo být mnohorozměrným prostorem, v němž dominuje světlo a abstraktní tvary. Herce chtěl nahradit světélkujícími tvary.

Brzy se potvrdily předpovědi mnohých kritiků, že futuristické experimenty nemohou mít dlouhého trvání. Již během 1. světové války ztratil futurismus pro svou militantnost mnoho stoupenců, od 30. let pak zájem slábl. Ovlivnil ale řadu umělců a dramatiků: **Masima Bontempelliho**, autora hry *Naše Dea* (1925), v níž se povaha hrdinky mění podle

šatů, které na sebe právě oblékne, **Umberta Barbara**, jehož hry byly ve 20. letech uvedeny v Bragaglioově **Divadle Nezávislých**, ale také **Luigiho Pirandella**, který použil některých futuristických syntéz v **Divadle jedenácti** a společně s Marinettim se podílel na založení **Divadla futuristické pantomimy** (1926/27). Jedním z nejvýznamnějších představitelů divadelního futurismu ve 20. letech byl **Anton Giuglio Bragaglia** (1890–1960), režisér a vůdčí osobnost působící na různých progresivních scénách, např. v avantgardním **Divadle Nezávislých** a od 30. let pak v **Divadle umění**. Byl odpůrcem systému hereckých hvězd a snažil se vytvořit celistvý soubor. Své názory formuloval v řadě programových prohlášení.

OTÁZKY



Následující otázky prověří vaše znalosti získané studiem kapitoly. Ke každé otázce přiřadíte správnou odpověď (správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant). V závěru kapitoly najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že inscenaci *Velkolepý paroháč* Mejerchold nastudoval ve stylu naturalismu, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 2) Za otce francouzské divadelní avantgardy bývá považován:
 - a) Antonin Artaud
 - b) Jacques Copeau
 - c) Adolphe Appia

- 3) Teorii tzv. nadloutky spojujeme se jménem:
 - a) Konstantin Sergejevič Stanislavskij
 - b) Edward Gordon Craig
 - c) Gaston Baty

- 4) Avantgardní směr dadaismus vznikl:
 - a) v Itálii
 - b) v Německu
 - c) ve Švýcarsku

- 5) Dramatik Jean Cocteau není autorem hry:
 - a) Svatebčané na Eiffelce
 - b) Lidský hlas
 - c) Prsy Thirésiovy

SHRNUTÍ KAPITOLY



Výklad nás obeznámil s proměnou evropského divadla první poloviny 20. století. Připomenuli jsme si jména jeho významných předchůdců z konce 19. století, kteří svými leckdy odvážnými impulsy umožnili nástup tzv. první divadelní reformy, jež se projevila zejména v proměně francouzského a ruského divadla, ale zasáhla i avantgardu dadaismu, surrealismu a italského futurismu. Výraznou tendencí je odklon od realistického zobrazení skutečnosti k abstraktnímu pojetí, které mnohem více do hry zapojuje divákovu fantazii.



ODPOVĚDI

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 b, 2 b, 3 b, 4 c, 5 c**



DALŠÍ ZDROJE

- ARTAUD, Antonin. *Divadlo Antonina Artauda*. Praha: Kulturní dům hl.m. Prahy, 1988.
- ARTAUD, Artaud. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha, 1994.
- BARRAULT, Jean Louis. *Som divadelník*. Bratislava, 1961.
- BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha: Divadelní ústav, 1993.
- CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006.
- FIEBACH, Joachim. *Od Craiga po Brechta*. Bratislava, 1983.
- HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000.
- KLEIN, Pavel. *Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909–1912)*. Brno, 2007.
- KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1998.
- MARTÍNEK, Karel. *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*. Praha, 1967.
- MARTÍNEK, Karel. *Mejerchold*. Praha, 1963.
- MEJERCHOLD – TAIROV – OCHLOPKOV: *Moderní tvář divadla*. Praha, 1962.
- MISTRÍK, Martin. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava, 2006.
- MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt*. Praha: NAMU, 2010.
- PARKER, Stephen. *Bertolt Brecht*. Praha: NAMU, 2019.
- PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Praha, 1971.
- POKORNÝ, Jindřich. *Kniha o kabaretu*. Praha, 1988.
- PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha, 1965.
- REICH, Bernhard. *Bertolt Brecht*. Praha, 1964.
- TAIROV, Alexander. *Odpoutané divadlo*. Praha, Akademie múzických umění, 2005.

2 DIVADLO A DRAMA V LETECH 1918-1945 V EVROPĚ A USA. EXPERIMENTÁLNÍ DIVADLO

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Výklad zaměříme na zásadní osobnosti dějin světového divadla první poloviny 20. století, jehož směřování výrazně ovlivnily události 1. světové války, Velkou pozornost budeme věnovat divadelní kultuře v Německu – konkrétně proudům prosazujícím jevištní expresionismus, dále linii politického divadla a také nové věcnosti. Ve Francii nahlédneme protichůdné trendy bulvárního a lidového plenérového divadla a neopomeneme zmínit také výjimečné dramatiky ze Španělska, Itálie, Velké Británie a USA.

CÍLE KAPITOLY



- Orientovat se v základních trendech evropského divadla 1. poloviny 20. století.
- Detailně charakterizovat typické znaky jevištního expresionismu.
- Porozumět pojmům zcizovací efekt a epické divadlo.
- Zdárně charakterizovat poslání lidových divadel ve Francii.
- Orientovat se ve významných jménech dramatiků první poloviny 20. století.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Německé divadlo, jevištní expresionismus, expresionistické drama, epické divadlo, politické divadlo, zcizovací efekt, nová věcnost, lidové divadlo, totální divadlo, drama, bulvární divadlo.

2.1 Německé divadlo 1. poloviny 20. století

Na konci 1. světové války se Německo stalo republikou. Divadla byla přejmenována z královských na státní, v jejich organizaci a směřování zatím zásadní změny neproběhly. Soubory nadále nabízely repertoárové sezony složené z různých titulů. Zhoršení ekonomické situace po roce 1920 znamenalo ohrožení nesubvencovaných divadel, v nichž náročnější repertoár musel ustoupit populárním titulům pokleslého vkusu.

Nejzásadnějším režisérem, který se prosadil už před válkou, byl **Max Reinhardt** (1873–1943). Svými experimenty ovlivnil nejen německé divadlo, díky pohostinským inscenacím uvedeným v Praze zasáhl např. i naše tvůrce. Začínal v 90. letech 19. století jako herec na rakouských scénách, v roce 1894 ho Otto Brahm angažoval do berlínského Deutsches Theater (Německé divadlo), kde se brzy začal věnovat i režii. V Berlíně postupně vystřídal různé scény: vedl kabaret Schall und Rauch (1901) a následně Kleines Theater (Malé divadlo, 1902–1905), v letech 1905–1930 řídil s přestávkami Deutsches Theater, kde nastudoval 136 titulů. Po válce krátce působil v intimní Kammerspiele (Komorní divadlo), zároveň se podílel na proměně Cirkusu Schumann na Großes Schauspielhaus (Velké činoherní divadlo) – moderně vybavené obří scény s kapacitou 3.500 diváků, rekonstruované po vzoru amfiteátru. V návaznosti na antické divadlo i ideje Richarda Wagnera zde v letech 1919–1922 uvedl sérii monumentálních inscenací (Aischylos: *Oresteia*, Shakespeare: *Julius Caesar*, *Hamlet*, Romain Rolland: *Danton*). Ambiciózní projekt ale ztroskotal z důvodu nekontaktnosti s publikem. Reinhardt se také společně s Hermannem Bahrem a Hugo von Hofmannsthallem podílel na založení Salcburského hudebního festivalu (Salzburger Festspiele), který měl být návratem ke kořenům divadla“. Reinhardta proslavilo několik nastudování morality *Jedermann* (Kdokoli). Ta je od roku 1920 v srpnu na festivalu pravidelně uváděna před salcburským chrámem. V letech 1922–1924 získal angažmá v komorním divadle Theater in der Josephstadt ve Vídni, kde uvedl např. *Periferii* Františka Langera. Hitlerův nástup k moci ho – vzhledem k jeho židovskému původu – donutil opustit Evropu. Od roku 1937 žil v USA, kde režioval na divadle a ve filmu, dokonce založil hereckou školu. V dramaturgii se Reinhardt soustředil hlavně na současnou dramaturgii (Shaw, Maeterlinck, Wedekind, Strindberg, von Hofmanstahl), často se obracel ale i k Shakespearovi. Několikrát nastudoval *Sen noci svatojánské*, kde k posílení iluze využíval přírodní prvky. Zdůrazňoval také, že s každou inscenací přichází nová interpretace a styl a režisér je pánem všech složek inscenace. Do divadelní praxe zavedl řadu novinek: využíval točnu, běžící pásy i barevné osvětlení. Pro každý titul vždy zpracoval rozsáhlou a detailní režijní knihu.

NĚMECKÝ JEVIŠTNÍ EXPRESIONISMUS

Po válce ovládl německá jeviště nový styl – *expresionismus*. Termín se objevoval již od roku 1910, nejprve v literatuře a ve výtvarném umění. Expresionismus protestoval proti minulé kultuře, již pokládal za úpadkovou. Do divadla pronikl nejprve přes drama, které zobrazovalo konflikty jedince se starým světem, často zachycené na vzpouře synů proti otcům. Expresionismus chtěl vyjadřovat pocity tísně a úzkosti, vyvolané přesvědčením, že člověk je bezmocně ztracen v odlidštěném světě. Hry byly strukturně epizodické, autoři

kladli důraz na patos, groteskno a nekonvenční používání jazyka. Dramata měla hlavně literární kvality, zároveň často nesla silná politické poselství.

Impulsem k rozvoji expresionistického dramatu byly texty **Oskara Kokoschky** (1886–1980). Jeho *Sfinga aastroš* (Sphinx und Strohmann, 1907) se hrála v roce 1909 pod názvem *Kuriózum* (Couriosum) ve vídeňském Kabaretu Fledermaus. *Vrah, naděje žen* (Mörder, Hoffnung der Frauen, 1907), v němž již s prvky expresionismu výrazně pracoval, vyvolal pobouření groteskním zdůrazněním sexuality a polarity mezi mužem a ženou. Tituly *Hořící trní* (Der brennende Dormbusch, 1911), *Job* (Hiob, 1913) či *Orfeus a Eurydika* (Orpheus und Eurydike, 1919) již ale takových úspěchů nedosáhly. Za vůbec první expresionistickou hru je pokládán *Žebrák* (Der Bettler, 1912), v němž **Reinhard Johannes Sorge** (1892–1916) vykresluje zápas konvencí a nových hodnot na střetu starší a mladší generace. S podobným schématem pracuje **Walter Hasenclever** (1890–1940) ve hře *Syn* (Der Sohn, 1914). V symbolickém pojednání o nutnosti zbavit se starých forem hrdina hrozí zabitím otci, který svým puritánstvím a pokrytectvím omezuje jeho touhu žít naplno. Protiválečně laděná *Antigona* (Antigone, 1916) je zase úvahou o lásce jako jediné cestě ke štěstí, po níž se ale lze ubírat až v momentě, kdy budou svrženi nespravedliví a autokratičtí vládcí. **Georg Kaiser** (1878–1945) – autor více jak 70 her, charakteristických svou matematickou přesností a strukturou – uspěl s moralitou *Od rána do půlnoci* (Von morgens bis mitternachts, 1912), v níž zachytil destruktivní moc peněz. Pokladník v bance jménem Kdokoli je natolik uchvácen dámou u přepážky, že nakonec podlehně nadšení, pochybnostem, chtíči i zadostiučinění. Kaiserova trilogie *Korál* (Die Koralle, 1917), *Plyn I* (Gas, 1918) a *Plyn II* (Gas II, 1920) líčila svět monstrózní techniky, jejíž vývoj směřuje k zoufalství. Poté expresionistický styl opustil a po nástupu nacismu odešel do Švýcarska. **Ernst Toller** (1839–1939) napsal svůj debut *Proměna* (Die Wandlung, 1918) ve vězení, kde si odpykával trest za protiválečnou činnost. Částečně autobiografický hrdina Friedrich se postupně vyvíjí od naivního vlasteneckého vojáka k vášnivému protiválečnému revolucionáři, toužícímu bojovat proti utlačovatelům. Zásadní vliv mělo jeho drama *Masa–člověk* (Masse Mensch, 1921) – příběh ženy, která pomáhá dělníkům, ale je poražena těmi, co ideologické principy nadřazují lidskosti. V titulu *Hopla, žijeme!* (Hoppla, wir leben!, 1927) odráží své deziluze. Zobrazuje někdejší revolucionáře, kteří teď žijí pohodlný život a opakují tytéž chyby, proti nimž se kdysi bouřili. Na protest tomuto chování páchá hrdina sebevraždu.

Jevištní expresionismus se vymezoval vůči psychologizujícím inscenacím a herectví introspekce. Inscenátoři směřovali tvorbu k maximálnímu vyhocení dramatických konfliktů a soustředili se na vnější výraz. Mezi běžně užívané prostředky, které měly atakovat diváky a nechat je nahlédnout pod povrch věcí, patřil mechanický pohyb herců a telegrafická řeč, důraz na výtvarnou kompozici scény s vertikálním členěním (schodiště, „vysekávání“ detailů z temnoty světelným kuželem), pokřivené linie, přehnané tvary a abnormální barvy.

Expresionismus na divadlo pronikal postupně. Za války bylo kvůli cenzuře uvedeno jen několik her. Za první přelomové dílo jevištního expresionismu lze označit inscenaci *Syna* Waltera Hasenclevera v roce 1916 v divadle v Drážďanech. Programově se tedy expresionismus začíná prosazovat až po válce. Na podzim roku 1919 mladí tvůrci založili divadlo

Tribüne, určené téměř výhradně pro expresionistické inscenace. Hrál se na prostém jevišti a proscéniu, bez opony a složitých dekorací, vždy s důrazem na slovo. Do roku 1924 pak německá divadla do repertoáru pravidelně zařazují expresionistické hry.

Průkopníkem jevištního expresionismu byl **Leopold Jessner** (1878–1945) – „nový muž“ německého divadla po Reinhardtovi. Do roku 1911 byl hercem v Hamburku a Královci, pak se začal věnovat režii. V letech 1919–1930 působil v Deutsches Theater, v roce 1933 odešel kvůli židovskému původu do USA. Intenzivně užíval postupy expresionistického divadla a až asketicky potlačoval historismus a naturalismus. Zavedl nové členění jevištního prostoru, kdy kladl důraz na abstraktnost a křivé linie a hojně pracoval se schodišti (tzv. Jessnertreppen – *Jessnerovy schody*) a pódii, které byly hlavními kompozičními prvky. Výtvarníci Emil Pirchan a Cesar Klein místo znázorňující scény volili stylizované objekty, kostýmy i osvětlení. Jessner se věnoval expresionistickým interpretacím klasiků – Shakespeare: *Richard III.*, *Othello*, *Hamlet*, Sofokles: *Oidipus král*, Schiller: *Valdštejn*. V roce 1924 režíroval v Německém divadle v Brně Shakespearova *Macbetha*.

Na rozdíl od Jessnera se režisér **Jürgen Fehling** (1890–1968) soustředil hlavně na uvádění expresionistických dramát. Inscenací *Masa–člověk* (1921) vzbudil intenzivní reakce, když nechal bankéře tančit foxtrot za zvuku cinkajících mincí a divoké křepčení dělníků za měničím se barevného světla budilo dojem čarodějnického sabatu. Dav svými pohyby a zvuky vytvářel ohromující efekty. Fehling byl eklektičtější jak ve výběru her, tak užitých prostředků. Za nacistů zůstal v Německu a řídil Deutsches Theater. Další osobností jevištního expresionismu byl **Georg Fuchs** (1868–1949), který praktikoval program „zdivadelnění divadla“ s cílem osvobodit scénu od nadvlády literatury. Za tímto účelem zrušil dekoraci i rampu a velmi specificky rytmizoval mluvu i pohyb herců. Také **Karl Heinz Martin** (1888–1948) se svou inscenací Tollerovy *Proměny* (1919) zapsal do povědomí diváků a kritiky. Na holé předscéně s náznakovými kulisami herec Fritz Kortner interpretoval hrdinu pomocí těžkých pohybů, silného hlasu a prudkých rytmických střihů v gestu a intonaci.

EPICKÉ DIVADLO: ERWIN PISCATOR A BERTOLT BRECHT

S úpadkem expresionismu se začal prosazovat nový směr – *epické divadlo*. Jelikož se stalo hlavně nástrojem politické manifestace, vžil se pro něj také název *politické divadlo*. Jeho prvním představitelem je **Erwin Piscator** (1893–1966). Za války publikoval expresionistické básně v levicovém časopise Die Aktion, v roce 1917 ve Flandrech spolupracoval s frontovým divadlem Deutsches Theater Kortrijk. Pod vlivem setkání s levicovými dadaisty (Grosz, Mehring) chápe po válce umění jako podstatný nástroj třídního boje. V letech 1919–1920 vedl v Královci divadlo Tribunal, ale s náročným repertoárem (Strindberg, Wedekind) zde neuspěl. Hned po návratu do Berlína založil **Proletářské divadlo** (Proletarisches Theater). Cílem bylo působit na dělnické publikum a umělecké prostředky podřídit propagaci revoluce. Vzniká nová poetika divadla dokumentu a faktu. V průběhu 20. let působil v berlínských scénách Divadlo Central (Central Theater) a Lidové divadlo (Volksbühne). V inscenacích *Prapory* (1924), *R. R. R.* (Revue Roter Rummel, 1924) či *Opilý koráb* (1925) hojně užíval projekce, pracoval s principy montáže, kdy skutečnost

vytvářel skladbou dílčích částí (volně spojených textů, písní i autentických dokumentů). Po hercích vyžadoval nesentimentální, úsporný a antipsychologický projev. Po rozchodu s konzervativními členy Volksbühne v roce 1927 založil vlastní **Piscatorovo divadlo** (Piscator-Bühne). Snil o moderní scéně, a tak podle návrhu ředitele Bauhausu Waltera Gropia vznikl projekt tzv. **totálního divadla** (Totaltheater), jehož prostory (hlediště a jeviště tvořené kombinovanými točnami) by se přizpůsobovaly inscenačním záměrům režiséra a vtáhly herce i diváka do středu dění. Z důvodu finanční náročnosti i politických změn se ale projekt nezrealizoval. Ve svém divadle uvedl nejslavnější inscenace: **Hopla, žijeme!** (1927), pojednávající o revolucionáři, který se po propuštění z vězení snaží nalézt kontakt s dobou a společností, nebo **Rasputin** Alexeje Tolstého se symbolickou železnou polokoulí, na níž promítal filmové záběry. Pro nás je zajímavá adaptace románu Jaroslava Haška **Osudy dobrého vojáka Švejka** (Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk, 1928), ve které konfrontoval přirozené lidství s nepřirozeností masového vraždění a využil filmové sekvence, projekce karikatur i pohyblivý chodník, na němž projížděli herci i dekorace. V roce 1929 Piscator pod vlivem levicového smýšlení vydává svůj teoretický spis **Politické divadlo** (Das politische Theater). Když na přelomu 20. a 30. let v Německu nastupuje hospodářská krize a fašismus, Piscator odchází do Moskvy a po nástupu Hitlera k moci v roce 1936 do New Yorku. Tam vedl Dramatickou dílnu při Nové škole pro sociální výzkum (Dramatic Workshop of the New School for Social Research, 1939-1951). Jeho žáky byli mj. Tennessee Williams, Arthur Miller, Julian Beck a Judith Malinová. V roce 1951 se vrátil do Západního Německa, kde do roku 1962 působil jako umělecký šéf divadla Freie Volksbühne.

Bertolt Brecht (1898–1956) nejprve studoval literaturu, medicínu a přírodní vědy. Ke konci 1. světové války se uvedl protiválečnými básněmi, na něž navázal expresionistickými groteskami **Baal** (1918) a **Bubny v noci** (Trommeln in der Nacht, 1919). Po válce se věnoval výhradně divadlu a dramatu. Brecht současně režíroval i v mnichovském Kammer-spiele. V září 1924 začal působit jako dramaturg u Maxe Reinhardta v Deutsches Theater v Berlíně. Současně se utvářela jeho koncepce epického divadla, která vznikla jako reakce na buržoazní německé divadlo a herectví. Velký vliv měla na něho spolupráce s představitelům politického a epického divadla Erwinem Piscatorem. Oba věřili, že divadlo může být vlivným nástrojem politické agitace a politické propagandy. Zlomovým okamžikem bylo uvedení jeho adaptace hry Johna Gaye **Žebrácká opera** (Die Dreigroschenoper) s hudbou Kurta Weila v berlínském divadle na Schiffbauerdammu v roce 1928. Brecht hru transformoval do skandální satiry o ambivalenci morálky ve světě kapitálu, kdy obě hlavní postavy – zločinec Macheath i král podvodných žebráků Peachum – provádějí zločin v duchu optimalizace zisku. V reakci na buržoazní německé divadlo se Brecht rozhodl tvorbu zasvětit převýchově společenského vědomí a vypracoval koncepci tzv. **epického divadla**, jež na jevišti vyprávělo příběh jako podobenství konkrétní politické nebo společenské situace a diváka se snažilo učinit kritickým pozorovatelem dění na scéně. Herci pak v rámci tzv. **zcizovacích efektů** (Der Verfremdungseffekt – V-Effekt, protiklad aristotelské estetiky) občas přerušovali děj a umožnili výklad smyslu inscenace. Jako dramatik a divadelní režisér v jedné osobě mohl testovat nosnost vlastních představ v divadelní praxi. V letech 1933 odchází do emigrace do USA. Touhu žít se psáním filmových scénářů ale po několika marných pokusech vzdal. Během šesti let napsal jen scénář k filmu Fritze Langa **I katové**

umírají! (Hangmen Also Die, 1943) o atentátu na Heydricha. V roce 1948 se s manželkou Hanou Weigelovou vrátil do Berlína a záhy vytvořil soubor Berliner Ensemble, kde realizoval koncepci divadla analyzujícího společenské vztahy. Svá nejzralejší dramata, která inscenoval v mnoha variantách, napsal v emigraci po roce 1933: **Pušky paní Carrarové** (Die Gewehre der Frau Carrar, 1937), **Strach a bída Třetí říše** (Furcht und Elend des Dritten Reiches, 1938), **Život Galileiho** (Leben des Galilei, 1938), **Matka Kuráž a její děti** (Mutter Courage und ihre Kinder, 1939), **Dobry člověk ze Sečuanu** (Der gute Mensch von Sezuan, 1939), **Zadržitelny vzestup Artura Uie** (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, 1941), **Kavkazský křídový kruh** (Der kaukasische Kreidekreis, 1944). Představy o divadle vyložil ve spisu **Malé organon pro divadlo** (Kleines Organon für das Theater).

NOVÁ VĚCNOST

Jako reakce na experimentální výboje moderních uměleckých směrů se v Německu kolem roku 1924 prosadil nový směr – tzv. **nová věcnost** (Neue Sachlichkeit, někdy *nová objektivita*). Nejprve zasáhl malířství, ale velmi brzy se projevil i v literatuře a v dramatu. Oživil zájem o detailně zachycenou skutečnost, k vyjádření sociálně kritického postoje ale stále využíval i některé postupy expresionismu a dadaismu. Nová věcnost chtěla vytvořit umění, které by sloužilo všem lidem, nejen elitám. **Friedrich Wolf** (1888–1953) tak např. v dramatu **Cyankáli** (Cyankali, 1929) zaútočil na potratový zákon, v dokumentárním dramatu **Kotorští námořníci** (Die Matrosen von Cattaro, 1930) se zaměřil na povstání rakousko-uherského loďstva za 1. světové války. Syn vídeňského bankéře **Ferdinand Bruckner** (1891–1958) v roce 1922 založil s manželkou v Berlíně divadlo *Renaissance* za účelem uvádění svých her – sond do soudobé společnosti, v nichž se zaměřoval na téma zločinnosti a sexu. Bruckner byl mistr fabulace a dokonalé formální struktury dramatického textu, často využíval expresionistické prostředky. Úspěch slavila jeho hra **Choroby mládeže** (Krankheit der Jugend, 1926), která odrážela životní pocity mládeže v poválečné Vídni. **Carl Zuckmayer** (1896–1977) od roku 1924 spolupracoval jako dramaturg s divadly v Mnichově a Berlíně (působil např. s Brechtem u Maxe Reinhardta v Deutsches Theater). V roce 1925 napsal zemitou komedii odehrávající se na pozadí vinařského svátku **Veselý vinohrad** (Der fröhliche Weinberg), následoval scénář k filmu podle knihy Heinricha Manna **Modrý anděl** (Der blaue Engel, 1939). Nesmírnou popularitu mu zajistila hra **Hejtmán z Kopníku** (Der Hauptmann von Köpenick, 1931) – hořká satira na pruskou byrokracii. Předobrazem byl osud několikrátě trestaného Wilhelma Voighta. Hrdina chce žít v klidu, ale jako stín se za ním vleče prohřešek minulosti, za který se dostal do vězení. Snaha vypořádat se s mašinerií nesmyslných nařízení a neprůchodností byrokracie ho vede k rozhodnutí se vzít zákony do svých rukou. Kvůli k Zuckmayerovým protinacionalistickým postojům a židovskému původu byly jeho hry od roku 1933 v Německu zakázány. Odešel do USA, kde působil jako scenárista a pedagog u Piscatora.

2.2 Francouzské divadlo a drama 1918-1945

První světová válka divadelní život ve Francii utlumila. Soubory byly oslabeny o herce, kteří byli odvedeni, takže obsazení bylo doplňováno často i o studenty. Divadelní dění se do té doby navíc soustředilo zejména do Paříže a mimo ni se rozvíjelo jen málo. V divadelní tvorbě po 1. světové válce můžeme vysledovat čtyři základní linie: **tradiční divadlo** zastoupené především Comédie-Française, zaměřenou na konvenční interpretace klasiky i nových titulů, **bulvární divadlo** cílicí zejména na zisk, **lidové divadlo** cílicí oslovit lidové vrstvy diváků, **divadelní avantgarda** zaměřená na zásadní proměnu divadelního jazyka.

BULVÁRNÍ DIVADLO

Inovativním avantgardním projevům oponovala tradiční a někdy trochu zkostnatělá produkce Comédie-Française. Vedle toho dramaturgie směřovala i k zábavné roli v linii tzv. **bulvárního divadla**. Tu úspěšně ovládl producent **Sacha Guitry** (1885-1957), autor 150 her, z nichž většinu i sám režíroval a také v nich účinkoval. Původem Rus se po vzoru rodičů brzy začal angažovat v divadle. Jeho brilantní komedie, které se tematicky zaměřují na mezilidské vztahy, především spor mezi mužem a ženou, překvapují nečekanými situacemi a poskytují skvělé herecké příležitosti. To je případ *Nového testamentu* (Le Nouveau testament, 1933). V něm závět', kterou bohatý pařížský lékař omylem zapomene v kapse saka, způsobí nečekaná odhalení v rodině i mezi známými. Guitryho hry uváděly i stěžejní pařížské scény, např. Théâtre Antoine či Comédie Française. Po osvobození 1945 byl perzekuován v souvislosti s kolaborací s německým režimem. Po dvou měsících věznění byl nakonec zproštěn obvinění.

LIDOVÁ DIVADLA

Snahy zpřístupnit divadlo obyčejnému publiku a získat nové diváky z řad dělníků vedla ve Francii ke vzniku tzv. **lidových divadel**. Diskuze o jejich fungování probíhala v letech 1895–1910. **Romain Rolland** (1866–1944) dokonce vydal spis *Divadlo lidu* (Le Théâtre du peuple, 1903), podle jehož programu měly obyvatelé z regionů po vzoru starého Řecka psát a hrát hry pro své spoluobčany. Rolland také napsal řadu divadelních her určených pro nejširší lidové vrstvy, jimž měly zprostředkovat mravní ideály. Např. jeho *Čtrnáctý červenec* (Le 14 Juillet, 1936) se stal symbolickou manifestací proti fašismu.

Vláda se lidové divadlo snažila sama organizovat, ale nebyla příliš úspěšná. Dané myšlenky zaujaly **Firmina Gémiera** (1869–1933) – herce a režiséra, který se pohyboval na hranici komerce a avantgardy. Během své kariéry prošel mnoha divadly (Théâtre Libre, Théâtre de l'oeuvre – role otce Ubu, 1906–1922 řídil Théâtre Antoine, 1922–1930 Odéon). Jeho hlavní přínos je třeba vidět v jeho snaze přiblížit divadlo lidu, když v letech 1911–1913 obyvatelům mimo Paříž zprostředkoval profesionální inscenace v **Théâtre ambulant**. Jezdil Francií se stanem a karavanou osmi vozů a mnohdy i dvou tisícovkám diváků představoval zajímavé počiny (např. Anna Karenina). V roce 1920 oslovil vládu, aby podpořila vznik **Théâtre national populaire** (TNP, Národní lidové divadlo), jehož se stal záhy prvním ředitelem. Divadlo vnímal jako „sociální kostel“, kde diváci mohou sledovat dramata vlastního života. Získal

ovšem jen symbolické subvence, a tak nevytvářel původní inscenace, ale najímal tituly jiných scén. TNP se výrazně rozvinulo po 2. světové válce pod vedením Jeana Vilara.

FRANCOUZSKÉ DRAMA MEZI VÁLKAMI

V meziválečné Francii se uplatnilo několik výrazných dramatiků. Satirami vynikal **Jules Romains** (1885–1972), jehož titul *Knock aneb Triumf medicíny* (Knock, ou le triomphe de la médecine, 1923) je humornou studií psychiky člověka, náchylného k sugestivnímu přesvědčování. Podnikavý lékař si otevře praxi na venkově a brzy pochopí, že chce-li uspět, musí změnit „taktiku“ a všechny přesvědčit, že nejsou zdraví, ale potenciálně nemocní. **Marcel Pagnol** (1895–1974) ve svých dílech zachytil kolorit rodné Provence s typickým francouzským furiantstvím. Jeho první hry byly regionálně zaměřené, uspěl až se satirickou komedií z prostředí Marseille *Obchod se slávou* (Les Marchands de gloire, 1924), v níž zesměšnil podnikatelské pletichy kolem válečných padlých. Do slavného přístavního města zasadil i romantickou trilogii *Malajský šíp* (Marius, 1928), *Fanny* (1931) a *César* (1937). Napsal také svazek esejů *Poznámky o smíchu* (Notes sur le rire, 1947). **Georges Neveux** (1900–1982) proslul jako autor snové hry *Julie aneb Snář* (Juliette ou la clé des songes, 1927), kterou u nás uvedl Jiří Frejka v Národním divadle roku 1932. Novinář listu L'Humanité **Armand Salacrou** (1899–1989) dramatickou tvorbu započal ve 20. letech ve stylu surrealismu. Sem řadíme jeho předsmrtnou retrospektivu sebevraha *Neznámá z Arrasu* (L'Inconnue d'Arras, 1935). Salacrou zavedl do dramatu filmový střih a prolínání skutečnosti a snu. Hra *Země je kulatá* (La Terre est ronde) byla díky tématu rozporu fanatismu a renesanční radosti ze života chápána jako varování před fašismem. K okupaci Francie a tématu hrdinství a zrady se Salacrou vrátil v *Nocích hněvu* (Les Nuits de la colère, 1946), kde obdobně jako v Čapkově Matce rozmlouvají mrtví s živými.

Francouzsky píšící belgický autor **Fernand Crommelynck** (1888–1970), přezdíváný „belgický Molière 20. století“, zastupuje expresionistickou linii. První úspěch zaznamenal s veršovanou mussetovskou hříčkou *Do lesa už nepůjdeme* (Nous n'irons plus au bois, 1906). Vzrůstající zájem o nového autora přerušila 1. světová válka, během které spolu s přáteli založil v Bruselu *Létající divadlo* (Théâtre volant), jež uvádělo jeho hry. Koncem války odešel do Paříže a stal se uznávaným dramatikem. Po *Dětiných milencích* (Les Amants puérils, 1920) následovala fraška *Velkolepý paroháč* (Le Cocu magnifique, 1920), pojednávající o muži, jenž zkouší ženu podezřívanou z nevěry. Premiéru měla v Théâtre de l'oeuvre (r. Lugné-Poe) a brzy dobyla i světová jeviště. Mimořádné bylo např. Mejercholdovo nastudování na konstruktivistické scéně. Zasloužený zájem divadelníků, kritiky i publika vzbudily i další tituly: tragikomedie *Zlaté vnitřnosti* (Tripes d'or, 1925) o lakomci, který polyká své peníze, *Žena s příliš malým srdcem* (Une Femme qu'a le coeur trop petit, 1934) o úzkoprsé novomanželce posedlé domácím pořádkem, v jejímž srdci není místo pro lásku, a především *Vášeň jako led aneb Myšlenka pana Doma* (Chaud et Froid ou l'idée de monsieur Dom, 1934). Pojednání o muži, jenž po smrti po sobě zanechal ženu, milenku a myšlenku, bylo symbolickým varováním před šířícím se fašismem.

I další belgický dramatik **Michel de Ghelderode** (1898-1962) psal francouzsky. Je autorem více jak 50 divadelních her burleskního až fraškovitého charakteru s filosofickým jádrem, velmi blízko měl také k surrealismu a Artaudovi. Skrze témata zkaženosti, smrti a krutosti nepřímou kritizoval materialismus. Nekladl takové nároky na jazyk, ale upřednostňoval podívanou. Pro své frašky, v nichž násilí a zlo není ničím neobvyklým, hledal látky v minulosti a přetvářel je v apokalyptické vize, kde zlo a skepse triumfuje a omezené bytosti rozsévají zkázu a ničí samy sebe. Z jeho četných děl je nejznámější groteskní příběh *Escurial* (1927), v němž si po smrti královny král a šašek vyměňují své role, a *Balada o velkém kostlivci* (La Balade du grand macabre, 1934). V ní autor odhaluje temná zákoutí lidské duše. Kdesi v Bruegellandu povstává z hrobu velký kostlivec – „anděl dobra i anděl zla“ – a přichází vykonat zkázu a zahubit všechno živé, ale život dokáže usmrtit smrt samu.

Francouzsky píšící vlámský dramatik, básník a esejista **Maurice Maeterlinck** (1862–1949) patřil k výrazným představitelům evropského symbolismu. Kritik Octave Mirbeau o jeho díle napsal, že „převyšuje i to nejkrásnější ze Shakespeara“. Po odchodu do Paříže v roce 1895 se Maeterlinck věnoval výhradně literární tvorbě. Již v prvních hrách *Princezna Maleina* (La Princesse Maleine, 1889) či *Pelleas a Melisanda* (Pelléas et Mélisande, 1892) ukázal, že mu jde především o básnické a mystické zobrazení hrůzy, až antické osudovosti života a bezmocnosti člověka ve vztahu k lásce a smrti. V dramatech *Vetřelkyně* (L'Intruse, 1890), *Slepíci* (Aveugles, 1890) či *Vnitro* (Intérieur, 1894) jsou hrdinové neustále pronásledováni neznámými silami a přízraky nevyhnutelného konce. Jeho nejhranější drama *Modrý pták* (L'Oiseau bleu, 1908) – zásadní hru symbolismu – uvedl s úspěchem K. S. Stanislavskij v divadle MCHAT. Tato inscenace se na repertoáru udržela celých šedesát let a dosáhla více než 3000 repríz. Pohádková alegorie o putování dvou dětí chudého drvoštěpa, které se během Vánoc vydají hledat modrého ptáka, aby zachránili nemocnou holčičku ze sousedství, zobrazuje odvěkou lidskou touhu po štěstí. Tylyl a jeho sestra Mytyl putují do světa snů a vzpomínek, kde se jim do cesty staví řada překážek. Modrého ptáka najdou až na konci pouti doma v kleci, a když se děvčátko uzdraví, děti pochopí, že štěstí pramení v lásce k člověku a vůli zmírnit jeho utrpení. Symbolická cesta je oslavou krásy vnitřního života i vidění podstaty věcí. V roce 1911 obdržel Maeterlinck Nobelovu cenu.

Nejvýznamnějším francouzským meziválečným dramatikem je **Jean Giraudoux** (1882–1944). Od roku 1910 působil v diplomatických službách, v roce 1939 se stal dokonce ministrem propagandy. Seznámil se s Louisem Jouvetem, s nímž vytvořil legendární tandem. Jouvet uváděl převážně jeho hry, on zase výhradně pro něho napsal 10 titulů. Debut *Siegfried* (1928) – dramatisace vlastního románu – zpracovává s naléhavou aktuálností téma války a německé hrozby. Francouzský voják ztrácí po zranění paměť a usadí se v Německu. Když se mu paměť navrátí, musí se rozhodnout, kam patří. Titul předznamenal Giraudouxovu celoživotní snahu o sblížení lidí různých národností pomocí kultury. Hilar uvedl roku 1931 v Národním divadle jeho hru *Amfitryon 38* (číslovka odkazuje k pořadí zpracování antického námětu) pod názvem *Nový Amfitryon*. Hra *Trojská válka nebude* (La guerre de Troie n'aura pas lieu, 1935) pak svým tragickým vyzněním varovala před nebezpečím 2. světové války. Do popředí zde vystupuje trojský hrdina Hektor. Jeho marná

snaha zabránit demagogiím rozpoutat válečné běsnění jsou dodnes plně aktuální. Nejslavnější Giraudouxova hra – pohádkové podobenství o smyslu života **Ondina** (Ondine, 1939) – připomíná Andersenovu Malou mořskou vílu. Lásky je tu zkoumána na pozadí středověké báje o vodní víle, která se zamiluje do člověka – rytíře Hanse. **Bláznivá z Chaillot** (La Folle de Chaillot), uvedená Jouvetem až posmrtně roku 1945, je jinotajem o ničivých společenských silách, jimž je třeba čelit. Stará podivínská hraběnka se svými přáteli zabránila podkopání Paříže kvůli těžbě nafty. Giraudoux přepracovával známé náměty z antických i biblických mýtů, legend či pohádek. Psal zvukomalebnou a vysoce expresivní prózou, měl smysl pro ironie a humor. Celé jeho dílo prostupuje hluboká víra v lidskost a bezbřehá fantazie.

Když v roce 1939 vypukla válka a Paříž padla, divadelní aktivity byly zprvu silně omezeny. Některé významné osobnosti odešly do exilu, a ti, co zůstali, byli pod bedlivým dohledem. Divadlo bylo zredukováno na politicky neškodné hry či na populární zábavu.

2.3 Španělské drama 1. poloviny 20. století

Těsně po 1. světové válce se prosadili dva dramatikové – zástupci **Generace 98** (La Generación del 98), která vstoupila do literatury na počátku 20. století. Její představitelé velký význam přikládali filosofii a politice, což mj. určovalo mravoličné a sociálně kritické zaměření dramatiky. Mezi jedenácti dramaty **Miguela de Unamuna** (1864–1936) vynikají **Faidra** (Fedra, 1918) a **Stíny snu** (Sombres de sueno, 1920), ale kvůli cenzuře se tituly hrály až po roce 1950. Podobný osud potkal i hry **Ramóna Maríi del Valle-Inclána** (1866–1936). Ten napsal několik veršovaných dramát, satir a frašek, z nichž vynikají **Božská slova** (Divinas palabras, 1913), **Parohy dona Friolery** (Los cuernos de don Friolero, 1921) a **Světla bohémy** (Luces de bohemia, 1929). Valle-Inclán chtěl poukázat na groteskní realitu skrytou pod povrchem španělského života.

Zcela nové impulsy začaly pronikat do španělského dramatu s **Generací 27** (La Generación del 27) – skupinou, která působila v době oblevy cenzury v roce 1931 po vyhlášení Španělské republiky. Mezi její vůdčí osobnosti patřil **Federico García Lorca** (1898–1936). Vyrůstal v zámožné rodině v Andalusii, po válce odešel do Madridu, kde se sblížil s významnými osobnostmi divadla a literatury (např. Luis Buñuel a Salvador Dalí). V roce 1919 napsal debut **Uhrančivý motýl** (El maleficio de la mariposa), který ale propadl. Prohluboval zájem o symbolismus, surrealismus, hudbu, malířství a španělský folklor. V roce 1923 založil se skladatelem Manuelem de Fallou loutkové divadlo, v němž uváděli adaptace lidových her. V roce 1925 představil u Dalího první zásadnější titul **Mariana Pine-dová**. Ten v roce 1927 v Barceloně skvěle interpretovala přední španělská herečka Margarita Xirguová. Lorca se stal jedním z nejpopulárnějších dramatiků. V lednu 1929 dokončil hru **V zahradě jsou s láskou svou don Perlimplín s Belisou** (Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín). Intenzivní tvůrčí vypětí ale přispělo k prohloubení jeho citové krize, prožíval pocit osamělosti a deprese. Odjel na studijní stáž na Kolumbijskou univerzitu v USA. Od počátku 30. let se prosazoval především jako dramatik. V Madridu měla roku 1930 premiéru jeho fraška **Čarokrásná ševcová** (La zapatera prodigiosa). V dubnu 1931 začal pracovat na projektech, které měly posílit kulturní výměnu mezi městy a venkovem.

Cestoval po Španělsku, organizoval přednášky a v roce 1932 se podílel na vzniku putovního divadla **La Barraca** s repertoárem z klasických španělských her. V roce 1933 byla poprvé uvedena jeho tragédie **Krvavá svatba** (Bodas de sangre). Na podzim byl pozván do Jižní Ameriky, kde přednášel, recitoval a režíroval. V prosinci 1934 byla v Madridu s úspěchem uvedena **Pláňka** (Yerma), následovala **Svobodná paní Rosita neboli Květomluva** (Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores, 1935). Jeho posledním dílem je tragédie **Dům doni Bernardy** (La Casa de Bernarda Alba), kterou dokončil dva měsíce před smrtí. V létě 1936 ho v Granadě při návštěvě rodiny zastihla občanská válka a 16. srpna 1936 ho Frankovi falangisté zatkli a o tři dny později popravili. Pochován byl v hromadném hrobě na cestě mezi vesnicemi Viznar a Alfacar. Po smrti se stal jedním ze symbolů boje proti fašismu. Za vlády diktátora Franca byla jeho díla zakázána, jeho jméno se však nepodařilo z povědomí vymazat. Je považován za největší talent španělské literatury od dob „zlatého věku“. Jeho hry zpravidla řeší osudy žen a nenaplněné lásky, jsou jedinečně ovlivněny andaluským folklórem, ale i avantgardou, hlavně surrealismem.

Dalším zástupcem **Generace 27** je **Alejandro Casona** (1903–1965), jehož osud je v řadě momentů podobný Lorcově. V letech 1931–1936 řídil státem dotované **Lidové divadlo**, s nímž kočoval po venkově a bavil publikum krátkými žertovnými hříčkami. Tituly jako **Siréna na mělčině** (La sirena varada, 1934) a **Ďábel se vrací** (Otra vez el diablo, 1935) nabízejí optimisticky vyváženou směs realismu a fantastiky ovlivněnou folklórem. U nás se objevily zejména vážněji cílené tituly. Symbolický příběh poutnice **Jitřní paní** (El misterio de Yohana Mamani, 1934), která do domu smutku, jehož obyvatelé již několik let v sobě těžce nesou stopy smrti blízkých, přináší naději. Pojednání o víře v čistotu a řád ukazuje, že v těžkých chvílích života se vždy objeví naděje. **Stromy umírají vstoje** (El mancebo que casó con mujer brava, 1935) nabízejí dramatický svár fantazie a hořké životní pravdy. Hrdinkou je babička, s napětím čekající návrat vnuka, který za pohnutých okolností odešel z domova. Její manžel má strach, aby ji setkání s realitou nezabilo, a tak vymyslí pozoruhodnou „hru na skutečnost“.

Za 2. světové války sloužilo divadlo jako nástroj propagandy. Po vítězství Francova režimu bylo pod vlivem cenzury. Lorcovy a Unamonovy hry byly zakázány, nastalo období izolace.

2.4 Italské divadlo a drama v letech 1918–1945

Po 1. světové válce se Itálie ocitla mezi poraženými státy s územními a finančními ztrátami. Tuto situaci i obavy buržoazie z rostoucího dělnického a komunistického hnutí využili v roce 1922 k propagandě italští fašisté v čele s Mussolinim. Nový režim se později stal spojencem Německa a Japonska, po jejichž boku zavlekl Itálii do 2. světové války.

DIVADELNÍ TVORBA

Hlavním italským meziválečným režisérem byl **Anton Giulio Bragaglia** (1890–1960). Divadelní dráhu začal jako stoupenec futurismu, později ho ale sociálně-kritické tendence přivedly k novým režijním výbojům. V letech 1922–1936 vedl **Teatro degli Indipendenti** (Experimentální divadlo nezávislých), na jehož maličkém jevišti uváděl široký repertoár ze

Strindberga, Wedekinda, Jarryho, Maeterlincka, Pirandella a dalších. V Itálii vůbec poprvé uvedl Brechta, Shawa či O' Neilla – a to i za 2. světové války, kdy byla Itálie s Anglií a USA v konfliktu. Bragaglia chtěl – jako francouzská a sovětská avantgarda či Reinhardt – divadlo nezávislé na literatuře. Zdůrazňoval proto výpravu, inspiroval se komedií dell'arte i neapolským nářečním divadlem či barokní mašinerií. Jeho režijní práce byly prvním úspěšnějším pokusem o vytvoření stálé italské činoherní scény. Zaměření jeho repertoáru na současnost i odvaha k experimentu obohatily psychologicko-realistické herectví o avantgardní hravost, divadelnost a fantazii. Italské divadlo nicméně z větší tvořily kočovné společnosti. Krok ke zlepšení situace přineslo v roce 1936 založení **Akademie dramatického umění** v Římě, kterou vedl **Silvio D'Amico** (1887–1955) a kde se učilo podle principů Stanislavského, Copeaua a Reinhardta. Válka však práci akademie přerušila.

ITALSKÉ DRAMA

Již za 1. světové války se v Itálii – jako reakce na krizi měšťanského dramatu počátku 20. století (salónní komedie D'Annunzia, Benelliho a Morelliho) – prosadil nový proud, **teatro grottesco**. Název byl odvozen z podtitulu Chiarelliho hry *Maska a tvář*. Teatro grottesco, jehož existenci vymezujeme léty 1916–1924, pracovalo se třemi základními motivy: *motiv masky* byl spojený s odcizením či rozdvojením osobnosti, *motiv loutky* odkazoval k manipulaci a *motiv pohádky* k nadpřirozenosti. Tvůrci sice využívali tradiční situační schémata konverzační komedie s náměty lásky, manželská nevěry a žárlivosti, ironicky je ale převraceli naruby a demonstrovali tak vratkost tradičních hodnot.

Prvních osm her **Luigiho Chiarelliho** (1880–1947) – např. *Noc lásky* (Una notte d'amore, 1912), *Policista* (Er gendarm, 1912) či *Extra Dry* (1914) – bylo kritikou odmítnuto, autor uspěl až s konverzační komedií *Maska a tvář* (La maschera e il volto, 1916). Téma banální nevěry zpracoval s absurdní nadsázkou: muž, jemuž utekla manželka, se obává výsměchu společnosti, a tak raději tvrdí, že ji zabil. Život ve lži – tvář skrytá za maskou – ale ohrožuje lidskou přirozenost. Vážný problém je pojat jako fraška. Zmíněný princip autor obměnil i v dalších tragikomediích, např. *Smrt milence* (La morte degli amanti, 1919), *Ohňostroje* (Fuochi d'artificio, 1923) či *Černá kniha* (Il libro nero, 1928).

V první polovině 20. století se nejvýrazněji prosadil **Luigi Pirandello** (1867–1936). Od roku 1897 přednášel na katedře stylistiky na učitelském ústavu v Římě, současně pracoval na svých prózách a literárněvědných esejích *Umění a věda* a *O humoru*, kde zdůrazňoval, že povinností umělce je odhalit rozpor mezi jevem („maskou“) a podstatou („tváří“). Tento princip rozvinul ve svých dramatech. Po neúspěchu aktovky *Sevření* (La morsa, 1892) na něj sice zanevřel a vrátil se k němu až v roce 1916, když pro soubor Angela Musca začal psát komedie v sicilském nářeční. Po úspěchu her *Rozmysli si, Jakoubku!* (Pensaci, Giacomino!, 1916), *Sicilská komedie* (Liola, 1916) a *Čapka s rolničkami* (Il berretto a sonagli, 1917) přešel k náročnějším námětům z měšťanského života. V roce 1921 mu zajistilo mezinárodní věhlas jeho nejhranější drama *Šest postav hledá autora* (Sei personaggi in cerca d'autore). Divadelní zkoušku v něm přeruší příchod šesti postav s žádostí, aby herci zahráli jejich osudy. Při rekonstrukci se prolíná vyprávění a prožitek „neherců“ a jejich hereckých

představitelů. Formou „hry ve hře“ autor řeší vztah života a umění, či pravdy a fikce. Zpochybňuje jistoty a vtahuje diváky do děje, aby cítili spoluzodpovědnost za problémy, o nichž se jedná. Hra patří společně s tituly *Každý má svou pravdu* (Così è, se vi pare, 1917) a *Dnes večer improvizujeme* (Questa sera si recita a soggetto, 1930) do tzv. trilogie „*divadla na divadle*“. Také ve hře *Každý má svou pravdu* vstupují na scénu „skuteční“ lidé z hlediště a divák je stále překvapován zvraty mezi představou a skutečností. Život a hra se tu prolínají stejně jako tragika s komikou. To je případ tragédie *Jindřich IV.* (Enrico IV., 1922) – hry plné dějových zvrátů začínající fiktivní a končící skutečnou vraždou, ve které hrdina – ve snaze uchovat si vnitřní svobodu a demaskovat charaktery lidí – vystupuje pod maskou šilence a divák je ponechán v nejistotě, zda takový skutečně je. Titul *Nahé odívati* (Vestire gli ignudi, 1922) pak zkoumá život zachráněné sebevraždkyně, jak jejíma očima, tak z pohledu svědků. Na konci nezbývá, než aby se zabila doopravdy, protože iluze se rozplynuly a minulost se odhalí v nelítostné nahotě. Pirandello v těchto vrcholných hrách rozvinul svou teorii relativního chápání života a originálním způsobem zpracoval téma krize osobnosti, problematiku identity moderního člověka a rozpor mezi ideálem a skutečností. Otevřel cestu divadlu tragické grotesky i básnické imaginace. V poslední etapě – např. v nedokončeném titulu *Obři z hor* (I giganti della montagna, 1931–1934) – akcentuje svět snů a pohádek. Roku 1924 vstoupil do fašistické strany a díky Mussoliniho podpoře se stal ředitelem římského divadla Teatro d'Arte (1925). Brzy ale vystřízlivěl a když navíc v roce 1934 dostal Nobelovu cenu za literaturu „za smělou a duchaplnou renesanci dramatického a scénického umění“, stal se fašismu nepohodlným. Přednášel a hostoval se svým divadlem po Evropě (také v Praze) a v Jižní Americe.

Od 20. let se prosazoval také **Eduardo de Filippo** (1900–1984). Děj her ze současnosti situoval do svého rodiště u Neapole (původně psal v neapolském nářečí). Od Pirandella převzal vztah mezi iluzí a skutečností. Do problematiky manželství se u něj promítá společenská nerovnost a jiné záporné rysy, osud jednotlivce nabývá širší platnosti. Z jeho her uveďme *Neapol, město milionů* (Napoli milionaria, 1945), ve které důvěřivý tramvaják, klamaný celou rodinou, učiní po návratu z fronty konec rodinné hamižnosti. Světový úspěch měla komedie *Filumena Marturanová* (1946), která líčila lsti, k nimž se musí uchýlit chudá žena, aby k sobě navždy připoutala muže.

2.5 Britské divadlo a drama 1918-1945

Anglie sice po I. světové válce patřila k vítězným zemím, její válečné ztráty ale způsobily pokračování hospodářského poklesu. Válka vedla k četným změnám v divadle. Systém hereckých ředitelů nahradili komerční producenti a seriálové uvádění inscenací. V čele meziválečného divadla stála scéna **Old Vic** (Stará Viktorie), postavená roku 1818. Od války, kdy ji řídil **Ben Greet** (1857–1936), se stala hlavním producentem anglické klasiky, zejména Shakespeara. Jako nejvýraznější režisér meziválečné éry se zde prosadil **Tyrone Guthrie** (1900–1971), který se proslavil novými interpretacemi klasických titulů a neklidnou, avšak vitální jevištní hybností svých inscenací. Old Vic kolem sebe soustředil mimo-

řádné herce, z žen např. **Edith Evansová**, **Sybill Thorndiková**. K předním shakespearovským hercům náležel **John Gielgud** (1904–2000), realizující se zároveň jako režisér a divadelní teoretik. Jeho Hamlet (1929) byl zповědí generace poznamenané I. světovou válkou a znechucené poválečným vývojem. Jeho předností byl hudební přednes respektující kvality verše i psychologii role. Znamenitě se mu dařilo postihnout i mnoho čechovovských postav. Další silnou hereckou osobností byl **Laurence Olivier** (1907–1989), který debutoval jako patnáctiletý ve školním představení ve Stratfordu v roli Kateřiny ve **Zkrocení zlé ženy** hrané muži. Od roku 1937 byl předním hercem Old Vicu a od 40. let až do své smrti patřil k nejvýznamnějším hercům Anglie. Vynikl i v komických rolích jako Malvolio, lord Teazle, zaujal v klasice i moderním repertoáru (Strindberg, Čechov, O'Neill). Kolem roku 1939 byl Old Vic nejuznávanější anglickou scénou. Díky tomu, že měl vlastní budovu, stálý soubor a uváděl vynikající hry za rozumné ceny, stal se měřítkem pro celou Británii.

Na zvyšování úrovně se mezi válkami podílelo několik dalších režisérů a producentů. **Lyric Theatre** (na West Endu) původně vznikl jako music-hall, po válce ale prošel proměnou. Pronajal si jej **Nigel Playfair** (1874–1934), který se proslavil inscenacemi restauračních dramát a titulů 18. století (Gayova **Žebrácká opera**). Ta měla premiéru v roce 1920 a dosáhla 1463 repríz. Jeho inscenace byly většinou stylizované karikatury a Lyric Theatre se stal na několik let nejmódnější scénou Londýna. Byl pověstný i svým výtvarným stylem, ovlivňujícím další tvůrce. V roce 1932 se Playfairův rukopis vyčerpал a soubor se rozpadl. V roce 1925 byl otevřen **Gate Theatre**. V jeho čele stanul někdejší cirkusový klaun **Peter Godfrey** (1899–1971). Neobdržel ale licenci, tak musel divadlo provozovat jako soukromý klub. Během devíti let uvedl 350 inscenací. Byl hlavním představitelem anglického expressionismu, ve svém režijním rukopisu využíval černé závěsy a jednoduché dekorace, nezvyklé světelné efekty a stylizované herecké techniky. V roce 1934 převzal divadlo **Norman Marshall** (1901–1980), který často uváděl hry zakazované cenzurou. Zvláštní místo v divadelním životě Anglie mělo lidové divadlo **Unity** (Jednota), založené roku 1936. Tvořilo ho deset zájezdových skupin vyjíždějících mimo Londýn. Vedle profesionálů zde hráli i amatéři. Repertoár tvořily převážně pokrokové současné hry, po 2. světové válce dokonce sovětské (Pogodin, Kornejčuk, Simonov). Soubor postupně dospěl od agitačního, řečnického stylu k hlubší psychologii postav a nejrůznějším uměleckým směrům a postupům.

DRAMA

Mezi válkami na svou předchozí tvorbu navázal **G. B. Shaw** (1856–1950). Jako propagátor fabiánského socialismu věřil v proměnu společnosti cestou trvalého působení na morálku a veřejné mínění. V roce 1925 obdržel Nobelovu cenu za literaturu – „za *idealismus i humanitu jeho literárního díla, jehož svěží satira v sobě často zahrnuje osobitou poetickou krásu*“. Od roku 1929 je na jeho počest pořádán *Malvernský divadelní festival*. Začínal jako výtvarný, hudební a divadelní kritik, od roku 1879 psal nepříliš úspěšné romány. Jeho jasně kritický ironický intelekt se nejvíce uplatnil v dramatické tvorbě. Důkladně se zamýšlel nad možnostmi jazyka a své hry tvořil podle koncepce tzv. sociálně diskuzní komedie. Novinkou byly i důkladné předmluvy k tištěným vydáním – eseje obsahující ostrou kritiku vik-

toriánské morálky. Kritizoval společnost, nahlíženou pod zorným úhlem palčivých sociálních otázek a pokrokového zaměření. V prvních hrách (souborně *Hry utěšené a neutěšené*, Play Pleasant and Unpleasant, 1898) upozorňoval na nekalé praktiky měšťanské morálky. V satirě *Domy pana Sartoria* (Widowers' Houses, 1892) poukázal na souvislost sexuální přitažlivosti a moci peněz. Následovala řada vyostřených dramát s náměty zaměřenými na nemravné předstírání. V *Živnosti paní Warrenové* (Mrs. Warren's Profession, 1893) titulní hrdinka využije fyzické přitažlivosti k větším ziskům a stane se majitelkou luxusních veřejných domů po celé Evropě. *Candida* (1895) zase volí mezi sobeckým manželem, knězem, který je křesťanským socialistou, a osmnáctiletým zbožňovatelem, jenž jí slibuje ideální lásku. V satirě na válku zesměšňující představy o hrdinství *Čokoládový hrdina* (The Chocolate Soldier, 1894) dává srbský voják přednost čokoládě před bojem. Shaw se obracel i k historickým tématům: satira na militarismus *Pekelník* (The Devil's Disciple, 1897) se odehrává během americké války za nezávislost, proti idealizujícímu pojetí velké lásky zaměřená hra *Caesar a Kleopatra* (1898) paroduje Shakespearovu tragédii *Antonius a Kleopatra*. Nejpopulárnější komedií je dodnes *Pygmalion* (1913). Sardonický pohled na otázky ženské emancipace i na viktoriánské představy dělení společenských tříd se stal předlohou pro úspěšný muzikál *My Fair Lady*. Historická hra *Svatá Jana* (Saint Joan, 1923) pojednává o francouzské národní hrdince, která zastupuje zdravý rozum rebelující proti násilí a dogmatismu. Shaw napadá pokrytectví a v dohře ukazuje, že by hrdinka, později prohlášená za svatou, byla zase nepohodlná. Také v pozdějším období se Shaw vrací ke společenským problémům. *Trakař jablek* (The Apple Cart, 1929) je skvělou satirou na anglický vládní systém a prospěchářství ministrů a politická aktovka *Ženeva* (Geneva, 1938) stojí tváří v tvář fašistické hrozbě. Shaw měl skrze své dílo vliv na utváření veřejného mínění, díky čemuž je považován za nejdůležitějšího anglicky píšícího dramatika po Shakespearovi.

Z poválečných her **Johna Galsworthyho** (1867–1933), vyniká *Džungle* (1924) líčící zákulisí koloniální výpravy. Ve 20. letech hledali tvůrci únik k žánru konverzační komedie. V té vynikli zejména tři autoři: Maugham, Lonsdale a Coward. **William Somerset Maugham** (1874–1965) debutoval v roce 1904 a stal se jedním z nejpłodnějších dramatiků. Nejlépe se mu vedlo v komediích mravů, jako *Naše smetánka* (Our Betters, 1917), *V kruhu* (The circle, 1921), *Věrná žena* (The Constant Wife, 1927) a *Živitel* (The Breadwinner, 1930), v nichž mu sardonický humor a nevšední osobní názory nedovolily sáhnout k triviálnímu řešení. **Frederick Lonsdale** (1881–1954) uspěl zábavnými situacemi a účinným dialogem ve hrách *Konec paní Cheyneyové* (The Last of Mrs. Cheyney, 1925), *Manželství na zkoušku* (On Approval, 1927) a *Silnice* (The Hight Road, 1929). **Noël Coward** (1899–1973) – od poloviny 20. let 20. století po G. B. Shawovi nejpopulárnější britský dramatik – zachytil ducha poválečné éry v dílech *Padlí andělé* (Fallen Angels, 1925), *Senná rýma* (Hay Fever, 1925), *Hořkosladké* (Bittersweet, 1929), *Intimní životy* (Private Lives, 1930) a *Láska mezi umělci* (Design for Living, 1932), v nichž se nekonvenční chování hrdinů kombinuje s jejich duchaplností. Dovedně napsané hry ale postrádají hlubší myšlenkový podtext, vycházejí spíše ze situační komiky a z obratného aktualizování banálních frází. Mezi autory vážného dramatu získal věhlas **J. B. Priestley** (1894–1984). Dramatickou dráhu zahájil roku 1932 *Nebezpečnou křižovatkou* (Dangerous Corner) a pokračoval titulem *Čas a Conwayovi* (Time and Conways, 1937), ovlivněným Brownovou teorií

času, jenž sehrává hlavní roli v daných zápletkách. V titulu *Inspektor se vrací* (An Inspector Calls, 1946) spojil kritický pohled na společnost s detektivní zápletkou. Toto období přineslo také pokusy o obnovu *básnického dramatu*. Nejtrvalejší hodnoty dosáhl jeden z nejvlivnějších tvůrců anglofonní i světové poezie 20. století **T. S. Eliot** (1888–1965) *Vraždou v katedrále* (Murder in the Cathedral, 1935). Pojednává o rozporu canterburského arcibiskupa Tomáše Becketta, jenž hájí zásady církve, s králem Jindřichem II. Děj končí Becketovou mučednickou smrtí v katedrále v Canterbury roku 1170. Později Eliot napsal *Rodinné shromáždění* (The Family Reunion, 1938) a po válce několik dalších veršovaných dramát. Celkem však byl pokus o obnovu básnického dramatu neúčinný. Irskou dramatikou zastupuje **Sean O'Casey** (1880–1964). Inspiroval se domácí divadelní tradicí (Shaw, Synge) i moderním světovým dramatem (Strindberg, O'Neill). Po trilogii raných dramát z proletářského prostředí rodného Dublinu v revolučně osvobozených letech 1916–1922 *Stín střelce* (The Shadow of a Gunman, 1923), *Juno a páv* (Juno and the Paycock, 1924) a *Pluh a hvězdy* (The Plough and the Stars, 1926) přešel k expresionistické technice v dílech jako *Stříbrný pohár* (The Silver Tassie, 1928), *Za branou* (Within the Gates, 1934) nebo *Purpurový prach* (Purple Dust, 1945). Mnohá díla byla více čtena než hrána. U nás je známá jeho komedie inklinující k frašce *Pension pro svobodné pány* (Bedtime Story, 1951).

2.6 Meziválečné drama v USA

Americké drama si z 19. století nově hledalo vzory v evropské klasice. Otcem moderního dramatu je **Eugen O'Neill** (1888–1953). Během zotavování z tuberkulózy v roce 1913 píše první hru *Žena za život* (A Wife for a Life), jeho otec financoval vydání jeho aktovek *Žízeň a jiné aktovky* (Thirst and Other One-Act Plays). V témže roce byl přijat na Harvardskou univerzitu do semináře zaměřeného na psaní her. V roce 1916 se sblížil s herci **Provincetownského divadla** (Provincetown Players), kteří se svými nonkonformními inscenacemi snažili konkurovat broadwayským produkcím. Soubor uvedl jeho *Plavbu na východ od Cardiffu* (Bound East for Cardiff) a O'Neill se začal výrazněji prosazovat. Propadák *Chris Christopherson* přepracoval na *Annu Christie* (1921) – tragikomický příběh prostitutky očištěné svou láskou. Ve stejném roce vzniklo pozoruhodné expresionistické drama *Císař Jones* (The Emperor Jones), v němž na Broadwayi poprvé vystoupil černoš. Newyorské **Experimentální divadlo** uvedlo premiéra jeho hru *Všechny boží děti mají křídla* (All God's Chillun Got Wings, 1924), pojednávající o lásce černocha a bělošské dívky, pronásledované nenávisťí okolí. Inscenaci tehdy kritizovala americká pravice. Další skandál vyvolala *Farma pod jilmy* (Desire Under the Elms, 1924), která líčí lásku farmářovy ženy s manželovým synem z prvního manželství. V roce 1925 uvedl satiru na americkou společnost *Milionový Marco* (Marco Millions) a odvážnou komedii *Velký bůh Brown* (The Great Good Brown). Po úspěchu *Podivné mezihry* (The Strange Interlude, 1928) se O'Neill stává mezinárodně uznávaným autorem. Na začátku hospodářské krize píše *Dynamo* (1929) a podle Aischylovy *Orestey* i rozměrnou trilogii *Smutek sluší Elektře* (Mourning Becomes Electra, 1931). Drama rodiny Mannonů obletělo s nadšením významná světová jeviště. *Chlupatá opice* (1933) líčí stejně naléhavě „odcizení“ lodního topiče, který marně hledá zakotvení v životě i práci, a nakonec umírá dobrovolně v objetí gorily v ZOO. V roce

1934 mj. zahájil práci na monumentálním divadelním eposu, mapujícím vývoj americké společnosti od války za nezávislost do tehdejší současnosti, příznačně nazvaném **Příběh vlastníků, kteří se sami vyvlastnili**. Tehdy však začala postupovat jeho duševní choroba. Na broadwayské scény se ještě vrátil roku 1943 s **Měsícem pro smolaře** (A Moon for the Misbegotten). Poslední významnou premiérou bylo chmurné drama **Ledař přichází** (The Iceman Cometh, 1946). Zbytek života strávil O'Neill osamocen čekáním na smrt. Posmrtně bylo v roce 1956 poprvé uvedeno jeho autobiografické drama **Cesta dlouhého dne do noci** (Long Day's Journey Into Night). Sugestivní výpověď o jeho mládí měla dle jeho vůle zůstat v trezoru ještě padesát let po jeho smrti.

První dáma amerického dramatu **Lillian Hellmanová** (1905–1984), známá svými levicovými postoji, se literární tvorbě věnovala od roku 1934 a šokovala překračováním konvencí. Debutovala psychologickým dramatem **Hodina dětí** (A Children's Hour, 1934) o intrikánské dívce Mary, která falešným obviněním z lesbického vztahu zničí život svých učitelek. Ústředním tématem jsou tragické následky lži, současně hra vyvrací mýtus o nevinosti dítěte. V **Lištičkách** (The Little Foxes, 1939) zase vztahy ničí touha po zisku. Na základě biblického přirovnání o plnění úrodné vinice autorka zachycuje na příkladu staré jižanské rodiny Hubbardů rozklad morálních hodnot. Postavy touží překonat vnitřní samotu a uniknout z prostředí i vazeb, které jsou pro ně neustálým zdrojem bolesti a zklamání. V pozdější Hellmanové hře **Podzimní zahrada** (The Autumn Garden, 1951) se střetává měšťácké sobectví se strachem z rakoviny. Poeticky jímavý text z jižanské současnosti intimně klade řadu otázek bez jasně zaujatého stanoviska, které by některé činy ospravedlňovalo nebo odsuzovalo.

Opomenout nelze ani **Thorntona Wildera** (1897–1975) – jednoho z nejuznávanějších amerických autorů. Jeho dílo bylo přijímáno různě, takže střídavě procházel obdobími slávy a zapomnění. Debut hru **At' zazní trubka** (The Trumpet Shall Sound) – alegorii na boží odpuštění – publikoval ve studentském časopisu. V roce 1928 vydal pod názvem **Anděl, který čeřil vody** (An Angel That Troubled the Waters and Other Plays) kolekci krátkých her s náboženskými náměty, následovala série šesti aktovek **Dlouhá štědrovečerní večeře a jiné hry** (The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act, 1931). Zásadní úspěch měla meditace na téma života a smrti **Naše městečko** (Our Town, 1938). Wilder vyvrací představy, že hrdiny dramatu musí být výjimeční jedinci a že divadelní hra musí postihovat mimořádně události. Příběh městečka a dvou manželských dvojic, jejichž děti se do sebe zamilují a chystají uzavřít sňatek, postrádá dramatické zvraty. O čtyři roky později vznikla alegorie **Jen o chlup** (The Skin of Our Teeth), v níž představí historii lidstva na osudech rodiny Antrobusovy. Následně upravil Nestroyevu frašku **Chce si tropit žerty** (Einen Jux will er sich machen, 1842) a její děj přemístil do městečka poblíž New Yorku. Neuspěla, ale po letech námět přepracoval a uvedl pod názvem **Dohazovačka** (The Matchmaker, 1954). Premiéra proběhla na festivalu v Edinburghu a záhy se hrála úspěšně v USA i po celém světě. Roku 1964 inspirovala muzikál **Hello, Dolly!**, který byl roku 1969 úspěšně zfilmován.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že divadlo Tribüne, které vzniklo v roce 1942, bylo určeno téměř výhradně pro expresionistické inscenace, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 2) Tvrzení, že epické divadlo se stalo hlavně nástrojem agitace a politické manifestace v Německu po 1. světové válce, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 3) Tvrzení, že Firmin Gémier jezdil propagovat divadlo po francouzském venkově se svou scénou nazvanou Totální divadlo, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 4) Tvrzení, že autorem hra Šest postav hledá autora je Federico Garcia Lorca, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 5) Tvrzení, že francouzsky píšící autor Fernand Crommelynck, byl původem Švýcar, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
-



SHRUTÍ KAPITOLY

Výklad studenty seznámil se zásadními osobnostmi dějin světového divadla první poloviny 20. století. Výrazně jim připomněl německou divadelní kulturu s proudy jevištního expresionismu, Piscatorovo a Brechtovo pojetí politického divadla a následně i nové věčnosti. Ve Francii jsme nahlédli protichůdné trendy bulvárního a lidového plenérového divadla. Zmínili jsme také výjimečné španělské, italské, britské i americké představitel dramatu, které akcentuje široké spektrum žánrů.



ODPOVĚDI

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 b, 2 a, 3 b, 4 b, 5 b**

DALŠÍ ZDROJE



BĚLIČ, Oldřich. *Stručné dějiny španělského dramatu*. Praha, 1980.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Rybka Publishers, 2019.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000.

3 PROMĚNY ČESKÉHO DIVADLA V LETECH 1918-1945: OFICIÁLNÍ SCÉNY. ZÁSADNÍ PŘEDSTAVITELÉ ČESKÉ REŽIE (JAROSLAV KVAPIL, FRANTIŠEK ZAVŘEL, K. H. HILAR A DALŠÍ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Po vzniku Československa v roce 1918 opět vzrostl význam divadla. Mezi přední scény se řadilo pražské Národní divadlo, a spolu s ním jeho velký konkurent Městské divadlo na Královských Vinohradech. V obou se uplatňovaly nejnovější divadelní trendy jak v režii, tak v herectví. Zároveň tyto instituce kolem sebe soustředily vynikající domácí dramatiky. Po válce se u nás prosazovaly dva základní proudy: expresionismus a psychologický realismus. Ty zastupují dvě významní režiséři – Karel Hugo Hilar (1885–1935) a Jaroslav Kvapil (1868–1950). V této kapitole se tedy blíže seznámíme s jejich mimořádnými režijními rukopisy a zmíníme i další tvůrce, kteří se prosadili i mimo naši divadelní metropoli.



CÍLE KAPITOLY

- Orientovat se v kontextu vývoje českého divadla první poloviny 20. století.
 - Umět charakterizovat režijní rukopisy významných tvůrců Jaroslava Kvapila a Karla Hugo Hilara, a také jejich předchůdce Františka Zavřela.
 - Pojmenovat rozdíly mezi jevištním expresionismem a impresionismem.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

4 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Jevištní expresionismus, impresionismus na divadle, František Zavřel, Jaroslav Kvapil, Karel Hugo Hilar, MCHAT.

3.1 Úvod

Po vzniku Československa v roce 1918 opět vzrostl význam divadla. Mezi přední oficiální pražské scény patřilo **Národní divadlo** a **Městské divadlo na Královských Vinohradech**, kde se uplatňovaly nejnovější divadelní trendy jak v režii, tak v herectví. Zároveň tyto instituce kolem sebe soustředily vynikající domácí dramatiky: Jaroslav Hilbert, Viktor Dyk, Otakar Theer, Fráňa Šrámek, Otakar Fischer, Arnošt Dvořák, Stanislav Lom. Po válce se u nás prosazovaly dva základní proudy: *expresionismus* a *psychologický realismus* (pod vlivem druhého hostování MCHAT 1921–1922). Dějiny českého moderního divadla jsou ale v prvé řadě dějinami významných režisérských osobností, mezi nimiž vynikli zejména **Jaroslav Kvapil** (1868–1950) a **Karel Hugo Hilar** (1885–1935).

3.2 Linie jevištního expresionismu: Zavřel a Hilar

Připomeňme, že *jevištní expresionismus* jako směr vznikl na začátku 20. století v Německu, odkud pronikal dále do evropského umění včetně českého. Byl reakcí na psychologizující inscenace a herectví introspekce. Dramatikové i inscenátoři směřovali tvorbu k maximálnímu vyhocení konfliktů v zobecňující poloze typů a abstrakcí, které zastupovaly obecné myšlenkové tendence a ideje. Koncentrace na výraz se projevovala ve stavbě i v dialogu her, stejně jako v režijním, hereckém a scénografickém vyjádření. zobecnění bylo dosahováno odvrácením od reality a atakováním diváka dostupnými prostředky slova, zvuku, pohybu lidského těla a jeho výtvarnou kompozicí, vertikálním členěním jeviště a dynamickou, rytmickou výstavbou struktury jevištního díla.

První inscenace pod vlivem expresionismu u nás vznikaly již za 1. světové války, a to v Městském divadle Královských Vinohrad, kde po pohostinských režiiích **Františka Zavřela** začal k tomuto směru inklinovat také průbojný **Karel Hugo Hilar**. Po jeho nástupu do čela činohry Národního divadla v roce 1921 – kde vystřídal **Jaroslava Kvapila**, jenž naopak odešel na Hilarovu pozici na Vinohrady – se tento trend stal téměř oficiálním.

FRANTIŠEK ZAVŘEL – TVŮRCE RANÉHO DIVADELNÍHO EXPRESIONISMU

V roce 1914 pozvali přívrženci moderního divadla seskupení kolem nově založeného divadelního časopisu *Scéna* (iniciátorem byl dramatik Arnošt Dvořák) do Prahy k pohostinským režiiím tvůrce českého původu **Františka Zavřela** (1878–1915). Jeho čtyři premiéry znamenaly začátek nové fáze vývoje českého divadla. Zavřel, silně ovlivněný tvorbou Maxe Reindhardta, působil od roku 1910 v berlínských divadlech a u George Fuchse v mnichovském Künstler-Theateru, kde proslul odvážnými režiiemi raně expresivního slohu. V Praze pak inscenoval Dvořákovu historickou hru *Václav IV.*, Wedekindovu *Lulu*, Sullivanovu operetu *Mikádo* a Dykovo „nehratelné“ filosofické drama *Zmoudření Dona Quijota* (vše 1914). Po statickém, klidném, kazatelském divadle symbolismu rozpohyboval jevištní akci, pohyb a nervózní rytmus. Jednání herců bylo vyostřeno někdy až do křečovitosti, scénické světlo působilo jako dramatický činitel kontrasty jasu a stínů. V případě

Dona Quijota poprvé přizval ke spolupráci v divadle dosud neznámého výtvarníka Františka Kyselu, který navrhl střízlivě náznakovou scénu, oproštěnou od všech detailů, které by kopírovaly skutečnost. Využil pouhou „nápopědu“ stylizované plochy, která byla oživena až v divákově fantazii. Inscenace znamenaly v českém kontextu podstatný přechod k souvislé profesionální práci. Zavřel byl jedním z prvních režisérů, kteří vdechli život jevištnímu expresionismu. Za krátkou etapu svého samostatného působení v divadelní praxi (1910–1915) si také osvojil mnoho zákonitostí divadelního provozu, pracoval důsledně se světlem, barvou, scénografií a zejména s hereckým materiálem. Jeho propracované inscenace byly důsledně moderní a stylové, využívaly ve své době netradiční, odvážné prvky. Podstatná je i dramaturgie, kdy upravoval moderní hry ve spolupráci s jejich autory, aby přispěl k větší působnosti. Pokusil se také o navázání užšího vztahu německého a českého umění, když překládal německé hry. Směru, který naznačil, se brzy chopil K. H. Hilar.

KAREL HUGO HILAR (1885–1935) – NEJVÝRAZNĚJŠÍ OSOBNOST

Karel Hugo Hilar (1885–1935, vl. jménem Karel Hugo Bakule) byl jedním z nejvýraznějších divadelníků počátku 20. století. Vystudoval klasickou filologii na Univerzitě Karlově a divadlo začal nejprve sledovat jako kritik. Do divadelní praxe vstoupil v roce 1910 jako lektor a tajemník **Městského divadla na Královských Vinohradech**, kde hned v následujícím roce debutoval režii veselohry Hermanna Bahra *Pavouk*. Své umělecké představy musel složitě prosazovat před konzervativním ředitelem Václavem Štechem, jenž pro ně neměl velké pochopení. Teprve když se stal ředitelem František Fuksa (1913), byl Hilar jmenován dramaturgem a následně i šéfem činohry a posléze i místoředitelem. Během angažmá na Vinohradech nastudoval 39 činoherních, operních i operetních inscenací. Divadlo se tehdy proměnilo z měšťanské scény v nejprogresivnější českou divadelní instituci, držící krok s moderními evropskými trendy. Bylo to i díky Hilarově volbě náročného repertoáru: zaměřil se na moderní evropské drama přelomu století (Oscar Wilde, Stanisław Przybyszewski, August Strindberg), i české autory (Jaroslav Vrchlický, Alois Jirásek, Viktor Dyk, Jiří Karásek ze Lvovic, Jiří Mahen, František Langer). Činoherní soubor pak posílili mladí herci Václav Vydra, Eduard Kohout, Bedřich Karen, Jaroslav Vojta, Andula Sedláčková, Hana Benoniová, Karel Dostal, Leopolda Dostalová, František Kovářík či Zdena Baldová. Hilar uplatňoval režisérské pojetí divadla, v němž se všechny složky bezpodmínečně podřizují inscenačnímu záměru. Svůj rukopis formoval v opozici vůči Kvapilově impresionistické metodě a harmonizujícímu slohu. Dekorační popisnost a impresionistickou náladovost nahradil hutnou zkratkovitostí a dramatickým účinem, v čemž mu pomáhali i mladí scénografové jako Vladislav Hofman či František Kysel. Kromě zjednodušené scény a křiklavých barev vyjadřujících vypjatý vnitřní stav hrdinů, používal nový, dramaticky funkční způsob svícení. Vypichoval herce reflektorem ze tmy nebo scénu nechal zaplavit světlem. Působil barevnými kontrasty a strohými geometrickými tvary. Byl jedním z prvních režisérů, který zkoušel na přeskáčku, zdokonaloval detaily a pracoval metodou vrstvených provokací, impulsů a určitého nervového nátlaku, který herce vybičoval k maximálnímu výkonu a objevoval v něm nové netušené možnosti. Již na Vinohradech v rámci jevištního expresionismu utvářel styl, vyznačující se strohým, až puristickým tvarem, sošně statickým hereckým gestem, „nepřirozenou“ styli-

zací jevištní řeči a patetickou obřadností v tragédiích, a naopak vzrušenou dynamikou, výtvornou plasticitou a vystupňovanou emocionalitou v komediích. Jednou z prvních takto pojatých inscenací byla Kleistova *Penthesilea* (1914), jejíž byli rozkročení mezi obřadnými gesty a výbušnou mluvou, sošnými postoji a ostrou rytmizací veršů. Režíroval jak tragédie a hrdinské hry, tak grotesky i komedie: Wildovu *Bezvýznamnou ženu* (1913), Sternheimova *Snoba* (1915), Ibsenova *Peer Gynta* (1916), Strindbergův *Tanec smrti* (1917). Řadu dramát představitel v české premiéře: Dykova *Velikého mága* (1915), Karáskova *Rudolfa II.* (1918) a *Krkavce* Jana Bartoše (1920). Hilarovo ideově patetické divadlo se – v inscenacích Krašínského *Nebožské komedie*, Dvořákových *Husitů* a Verhaerenova *Svítání* – stalo na konci války podobenstvím revolučních procesů.

Hilarovy umělecké úspěchy vedly k tomu, že byl jmenován do čela činohry **Národního divadla**, která se po smrti Eduarda Vojana a odchodu Jaroslava Kvapila v roce 1918 ocitla v umělecké krizi. Působil zde od 1. ledna 1921 až do své smrti. Probudil ji k nové činnostnosti, prosadil zde principy imaginačně bohaté režie, nabídl promyšlenou dramaturgii a se svým spolupracovníkem Františkem Götzem (lektorem a od roku 1927 dramaturgem) prosazoval moderní zahraniční autory (Eugen O'Neill, Luigi Pirandello, F. T. Marinetti, George Kaiser, Romain Romains...) i domácí tvůrce (Karel Čapek, Arnošt Dvořák, Jaroslav Hilbert, Ladislav Klíma aj.). Zasadil se též o modernizaci zastaralého zařízení a jevištního vybavení divadla. Také soubor rozšířil o vynikající herecké individuality: jednak o osobnosti, které si přivedl z vinohradského divadla, ale i o herce nejmladší generace, často umělce z avantgardních a kabaretních scén: Ladislav Pešek, Hugo Haas, Saša Rašilov, Olga Scheinpflugová, Ladislav Boháč, Stanislav Neumann, Jiřina Šejbalová, Jiřina Štěpničková, Josef Gruss, Jan Pivec, František Smolík, Zdeněk Štěpánek aj. Vybudoval si svůj soubor v opozici vůči přetrvávající nedůvěře ze strany původního ansámblu. Z Hilarových slavných inscenací v Národním divadle uvedme *Romea a Julii* (1924) a *Hamleta* (1926), kterými uchvátil mladé diváky a překonal akademismus Kvapilovy režie téže hry na Vinohradech. Eduard Kohout jako představitel válkou rozjitřeného mládí zvítězil nad Hamletem Zdeňka Štěpánka. V roce 1932 Hilar úspěšně inscenoval Sofoklova *Krále Oidipa* rovněž s Eduardem Kohoutem. Velmi působivě zde použil točnu se schody, která se po posunutí mění v palác. V *Romeovi a Julii* Hilar rozhýbal balkónovou scénu do vášnivého vzpínání se Romea po ruce Juliině. Stejně naplno rozehrál Hilar s dravou komediálností Molierova *Zdravého nemocného* či *Ze života hmyzu* bratří Čapků. Na sklonku své éry vyhlásil návrat k tzv. civilismu a pod vlivem zájezdu MCHAT prohloubil psychologickou stránku svých inscenací, mj. uváděním her amerického dramatika O' Neilla či v inscenaci Brucknerovy *Alžběty anglické* s velkolepými výkony Václava Vydry jako Filipa II. a Leopoldy Dostalové v titulní roli. V O' Neillově *Podivné mezihře* vytvořil ryze hereckými prostředky vnitřní monolog, když herci museli pouze odstínem výrazu odlišit rozdíl mezi tím, co mluví navenek a co mluví sami k sobě myšlením nahlas. Na sklonku 20. let také Hilar do Národního divadla přizval do ke spolupráci výrazné režijní osobnosti především z okruhu avantgardy **Václava Gamzu, Jiřího Frejku a Karla Dostala**, z nichž se právě Frejka stal jeho nejvýznamnějším pokračovatelem.

Hilarovu práci provázela soustavná divadelní publicistika a teoretická reflexe. V letech 1902-1910 psal kritiky, referáty a glosy, ale i herecké portréty a profily dramatiků, později analýzy dramát a režijně-dramaturgické komentáře. Hilarova divadelní publicistika odráží autorovo názorové a umělecké zrání i proměny jeho estetických koncepcí. Své divadelní zásady vyložil v knihách *Odložené masky* (1915), *Divadelní promenády* (1915), *Boje proti včerejšku* (1925) a *Pražská dramaturgie* (1930). Vysoké pracovní nasazení i ustavičné útoky na jeho osobu se odrazily na jeho zdraví: zemřel po opakovanému záchvatu mrtvice v březnu 1935. Pohřben byl na Vinohradském hřbitově.

3.3 Imprese v tvorbě Jaroslava Kvapila

Protipól k Hilarovu expresionismu nabídl ve svém rukopisu o generaci starší **Jaroslav Kvapil** (1868–1950). V témže roce, kdy Hilar přešel do Národního divadla (1921), se – společně s dramaturgem Karlem Čapkem – postavil do čela Městského divadla na Královských Vinohradech a tam až do roku 1928 působil jako šéf. Kvapilova umělecká dráha ale započala již mnohem dříve. V 80. letech 19. století se zapojil do života nastupující české moderny. Pod vlivem vztahu k herečce Haně Kubešové, která se později stala jeho ženou, obrátil svůj zájem trvale k divadlu, nejprve jako kritik a od poloviny 90. let i jako dramatik. V jeho textech se prolínaly symbolistické a naturalistické obrazy s melancholickou náladovostí. Na jeviště Národního divadla pronikl hrou z prostředí bohémy *Bludička* (1896), další texty soustředil k lyrismu a pohádkovosti – veršovaná *Princezna Pampeliška* (1897), v níž se mu podařilo svébytným způsobem sloučit lidovou tradici a secesně stylizovanou symboliku, a libreto pro Dvořákovu operu *Rusalka* (1901). Dramatickou tvorbu dovršil roku 1903 hrou *Oblaka* – náladovým impresionistickým obrazem vnitřního rozpoložení hrdinů, situovaným do idylického prostředí venkovské fary. Byl rovněž činný jako překladatel severské hry (Ibsen, Björnson). V roce 1898 Kvapil v Holešovicích spoluzaložil divadlo **Urania**, kde také prvně anonymně režíroval.

Od roku 1900 byl členem umělecké správy **Národního divadla**, v němž záhy začal působil jako režisér a dramaturg, v letech 1911–1918 jako šéf činohry. Svým pojetím tvorby ovlivnil vývoj moderního divadla. Prosadil pojetí jevištního díla jako strukturovaného uměleckého celku, v němž se podstatně uplatňuje scénická představa režiséra s rovnocenným využitím všech složek. Reformoval také dramaturgii Národního divadla s cílem vymanit ho z vlivu nenáročného vkusu. Z klasiků uváděl především Shakespearovy hry v nových překladech J. V. Sládka, prosazoval drama evropské moderny (Ibsen, Björnson, Hauptmann, Čechov, Gorkij, Claudel), z domácí tvorby pak díla Aloise Jiráska, Jaroslava Vrchlického, Julia Zeyera, Jiřího Mahena, Fráni Šrámka, Stanislava Loma a Otokara Fischera. V roce 1906 se zasloužil o pohostinské vystoupení Moskevského uměleckého divadla (MCHAT), které se stalo důležitým impulsem pro českou režii i herectví. V roce 1916 zorganizoval k třístému výročí úmrtí Williama Shakespeara cyklus patnácti jeho her, k jubilejním slavnostem Národního divadla připravil v roce 1918 tzv. český cyklus, kdy během pěti měsíců bylo uvedeno čtyřicet pět her. Nebyl režisérem jednotného rukopisu,

ale jeho metoda se v této etapě vyznačovala především symbolistními prvky i impresionistickou náladovostí a barevností, narušujícími kontury reálného světa vyvoláváním lyrických atmosfér a citového opojení. Inovativně pracoval se světlem a scénickou hudbou. V inscenacích se opíral o představitele nové herecké generace, která vycházela z moderních proudů, hlavně z psychologického realismu. Do popředí vystoupili Hana Kvapilová, Marie Hübnerová, Leopolda. Dostalová, Rudolf Deyl, Růžena Nasková, a především Eduard Vojan. Během válečných let přestal Kvapilův poněkud akademický režijní sloh, usilující tlumočit jevištními prostředky jemné nuance nálad a impresí, odpovídat dobové mentalitě.

Po Hilarově odchodu do vedení činohry Národního divadla zaujal jeho místo na Vinohradech v roce 1920 právě Kvapil, který sem vrátil vývojově starší psychologicko-impresionistický projev. Realizoval mistrné inscenace Shakespeareových her – *Večer tříkrálový*, *Othello* (1922), *Zimní pohádka*, *Cymbelin*, *Sen noci svatojanské* (1923), *Kupec benátský* (1924), *Macbeth* (1925), *Lásky lichá lest* (1926), *Hamlet* a *Julius Caesar* (1927). I zde ale prosazoval novou českou dramaturgiu: poprvé uvedl Šrámkův *Měsíc nad řekou* (1922) či Langerovu *Periferii* (1925). Soubor oslabený odchodem hilarovských herců do Národního divadla byl průběžně doplňován novými talenty (František Smolík, Zdeněk Štěpánek, Olga Scheinpflugová, Hugo Haas, František Kreuzmann), jimž Kvapilova režie poskytovala velký prostor. Program „Vinohrad“ založil Kvapil na konzervativních stylových hodnotách, uskutečňovaných ale na vysoké umělecké úrovni. Po celou dobu jeho působení zde jako scénograf pracoval Josef Čapek. V roce 1928 musel Kvapil pro zhoršující se oční nemoc na soustavnou divadelní činnost rezignovat. Režíroval pak už jen sporadicky jako host. Zemřel v jedenácti letech. Jako prvním mu byl uspořádán státní pohřeb z Národního divadla.

3.4 Další divadla a osobnosti

Po roce 1918 vznikaly další nové scény, a to nejen v Praze (např. **Komorní divadlo**), ale i v regionech. Do českých rukou se dostala velká divadla v Brně, Olomouci a v Ostravě. Zvláště příznivý osud potkal brněnské dění. V letech 1919–1925 se zde stal ředitelem zkušený organizátor a dramatik **Václav Štech** (1859–1947), v letech 1918–1922 tu působil jako dramaturg **Jiří Mahen** a přechodně také **Jindřich Honzl** a **Emil František Burian**.

K nejdůležitějším inscenacím oficiálního divadla patřily ty, jež se naléhavě vyjadřovaly k sociálnímu zápasu své doby. Tak např. v roce 1933 režíruje **Jan Bor** na Vinohradech Bulgakovovu *Bílou gardu* (Dny Turbinových) nebo dramaturgi Šolochovovy *Rozrušené země* (1935). Vinohradské divadlo uvedlo i Kornejčukovu *Zkázu eskadry* (1937) v režii **Bohuše Stejskala**. V roce 1935 uvádí avantgardní režisér **Oldřich Stibor** na Státní scéně v Olomouci Višněvského *Optimistickou tragédii*. **Jiří Frejka** nastudoval v roce 1936 v Národním divadle Lope de Vegovu hru *Fuente Ovejuna* v úpravě šéfa činohry Otokara Fischera. Vyhrocuje hru ve vztahu ke španělské občanské válce jako lidovou jednotnou vůli k obraně svobody. V témže roce Frejka adaptuje Gogolova *Revizora* jako aktuální protiměšťáckou satiru, ovlivněnou Mejercholdovou režii. V roce 1937 uvádí Národní divadlo Borkého *Vassu Železnovovou* s Leopoldou Dostalovou v titulní roli. Bratr Leopoldy

Dostalové, herec a režisér **Karel Dostal** režiruje Čapkovu **Bílou nemoc** a **Matku**. **František Salzer** uvádí na Vinohradech ještě v roce 1939, po obsazení ČSR Němci, Schillerovu **Pannu orleánskou** s Jiřinou Štěpničkovou v hlavní roli. Účinek této už samo o sobě působivé hry o lidové hrdince byl v boji proti okupantům zesílen Beethovenovou Osudovou a tím, že Jana z Arku umírá na bojišti pokrytá červenobílým praporem. V Národním divadle režíroval Bor **Macbetha** se Zdeňkem Štěpánkem a Olgou Scheinpflugovou v hlavních rolích jako hru o zákonitém pádu uchvatitele. Štěpánek měl černý kostým jako uniformy esemanů a hadi zdobící trůn připomínali hákové kříže. Těmito a podobnými inscenacemi se oficiální divadlo zapojilo do pokrokového zápasu se silami reakce. V tomto směru pokračovalo většinou i za protektorátu v neskonale těžších a nebezpečnějších podmínkách. Mnoho pokrokových českých režisérů i herců zaplatilo ostatně svůj statečný odpor vůči nacismu životem.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že František Zavřel, je výrazným představitelem českého divadelního naturalismu, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 2) Tvrzení, že režisér Jaroslav Kvapil napsal hry Oblaka, Princezna Sedmikráska a Bludíčka, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 3) Tvrzení, že režisér Karel Hugo Hilar napsal také několik teoretických statí, např. titul Pražská dramaturgie, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 4) Tvrzení, že Jaroslav Kvapil byl výrazným představitelem českého jevištního impresionismu, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 5) Tvrzení, že Karel Hugo Hilar svým akademickým režijním slohem chtěl uspokojit konzervativnější publikum, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
-

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme se zaměřili na výklad sledující tvorbu zásadních českých režisérských osobností Františka Zavřela, Karla Hugo Hilara a Jaroslava Kvapila působících v první polovině 20. století na dvou předních českých scénách – v Národním divadle v Praze a v Městském divadle na Královských Vinohradech. Charakterizovali jsme nejen průřez jejich tvorbou, ale i příznačné znaky jejich rukopisů. Blíže jsme pojmenovali typické rysy převažujících trendů – impresionismu, psychologického realismu a zejména jevištního expresionismu.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 b, 2 b, 3 a, 4 a, 5 b**

DALŠÍ ZDROJE



CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.
ČERNÝ, František. *Kalendárium dějin českého divadla*. Vydání 1. V Praze: Svaz českých dramatických umělců, 1989.

HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2002.

HILAR, Karel Hugo. *Pražská dramaturgie: [essaye]*. Praha: Sfinx, Janda, 1930.

Dějiny českého divadla (IV. díl: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace). Praha, 1983.

VODÁK, Jindřich. *Jindřich Vodák k historii českého divadla*. Praha: NAMU, 2017.

Česká meziválečná divadelní avantgarda: Osvobozené divadlo, tvorba významných režijních osobností (Jindřich Honzl, Jiří Frejka, E. F. Burian), přesahy jejich tvorby

4 ČESKÁ MEZIVÁLEČNÁ DIVADELNÍ AVANTGARDA: OSVOBOZENÉ DIVADLO, TVORBA VÝZNAMNÝCH REŽIJNÍCH OSOBNOSTÍ (JINDŘICH HONZL, JIŘÍ FREJKA, E. F. BURIAN), PŘESAHY JEJICH TVORBY



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V období mezi dvěma světovými válkami u nás dochází k mimořádnému rozkvětu umění. S nástupem mladých umělců poválečné generace vzniká neobyčejně tvořivé a plodné kulturní ovzduší. Velkou měrou tomu napomohlo hnutí, které nazýváme avantgarda. A právě s jejími zásadními představiteli, kteří u nás působili v oblasti divadla, se nyní seznámíme. Pokusíme se výstižně charakterizovat režijní rukopisy trojice mimořádných tvůrců Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky a E. F. Buriana, a zaměříme se také na poetiku dvojice Voskovec a Werich, kteří působili v Osvobozeném divadle – scéně našeho avantgardního hnutí Devětsil.



CÍLE KAPITOLY

- Objasnit příčiny vzniku české divadelní avantgardy a popsat její typické znaky.
 - Charakterizovat tvorbu hlavní režisérských osobností české divadelní avantgardy.
 - Definovat poetiku tvůrčí dvojice V+W (Jiří Voskovec a Jan Werich).
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Česká divadelní avantgarda, Devětsil, poetismus, dadismus, Osvobozené divadlo, voicband, theatergraph.

4.1 Zrod české avantgardy

V období mezi dvěma světovými válkami dochází i u nás k mimořádnému rozkvětu umění. S nástupem mladých umělců poválečné generace vzniká tvořivé a plodné kulturní ovzduší. Velkou měrou tomu napomohlo hnutí, které nazýváme **avantgarda**. Slovo avantgarda je odvozeno z francouzského „l'avant-garde“, což znamená předvoj. V přeneseném smyslu se výraz používá k označení proudu meziválečného umění, jehož jednotlivé směry (kubismus, expresionismus, futurismus, dadaismus, poetismus, surrealismus) se radikálně distancovaly od tradičních hodnot a estetických norem minulosti, zejména předešlých slohů realismu a modernismu, a hledaly nová témata a formy výpovědi. Směry „meziválečné avantgardy“ byly novátorské nejen svými postupy, jejich představitelé se hlásili i k novým politickým hnutím (u nás tzv. revoluční levice). Vznik avantgard reaguje také na všeobecnou skepsi vyplývající ze zkušenosti s 1. světovou válkou, kdy dosud uznávané ideály byly potlačeny a víru poznamenala nejistota. Další impuls přinesly události Říjnové revoluce v Rusku v roce 1917 a její myšlenky na spravedlivější společnost. Souběžně probíhal výrazný rozvoj vědy a techniky. Generace avantgardních umělců hledala možnosti vytvoření „nového světa“, plného optimismu, chuti žít a pracovat v lépe sociálně organizovaném prostředí. Avantgardní umění bylo prodchnuto poválečnou euforií s novým životním rytmem, ale i novými objevy a vynálezy. Je pro něj typické odmítání sociální nespravedlnosti i příklon k radikálním politickým hnutím. Opomíjet nesmíme ani kolektivismus se snahou sdružovat se do skupin a spolků, touhu po experimentování a hledání nových obsahů a forem. Obecně je avantgarda spojována s antitradicionalismem a společenskou revoltou.

Česká meziválečná avantgarda se formovala pod vlivem ideologických východisek proletářského hnutí, které v poválečné době zažilo nebývalý rozmach. Jeho zásadami se počátku řídil i **Umělecký svaz Devětsil**, založený 5. října 1920 skupinou socialisticky orientovaných umělců v čele s Vladislavem Vančurou a teoretikem umění Karlem Teigem. V roce 1925 se uskupení přejmenovalo na **Svaz moderní kultury Devětsil**. Prvním předsedou byl zvolen Vančura, divadlo a drama zastupovali Jiří Wolker, Karel Konrád, Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, Bedřich Feuerstein, Jiří Frejka, E. F. Burian, Jiří Voskovec, Jan Werich, Jaroslav Ježek aj. Členové Devětsilu se nejprve věnovali proletářskému umění, ale komplikované diskuze vyústily počátkem roku 1923 ve vytvoření specificky českého programu – **poetismu**. Jeho zakladateli a teoretickými mluvčími byli Vítězslav Nezval a Karel Teige. Poetismus kladl důraz na svébytnost umění, fantazii a hravost tvoření. Proti myšlení stavěl emoce, proti logice asociaci. Umění nemělo být vážné, ale radostné, plné humoru a pozitivního přístupu k soudobému životu, z něhož mělo čerpat inspiraci. Poetismus se nechtěl stát jen záležitostí uměleckou, ale chtěl být „*uměním života, uměním žít a užívat*“.

4.2 Česká divadelní avantgarda

Poetistický program a příklon Devětsilu k evropským avantgardám se odrazily i v oblasti divadla. Praxi předcházely teoretické stati a studie **Jindřicha Honzla** (1894–1953) –

Česká meziválečná divadelní avantgarda: Osvobozené divadlo, tvorba významných režijních osobností (Jindřich Honzl, Jiří Frejka, E. F. Burian), přesahy jejich tvorby

„duchovního otce“ české divadelní avantgardy. Také on nejprve prošel fází ovlivnění proletářským uměním. V roce 1920 založil s Josefem Zorou **Dědrasbor** (Dělnický dramatický sbor), kde se věnovali recitacím revolučních básní současných autorů a šířili socialistické myšlenky. Do tohoto období spadají Honzlovy úvahy, např. ***O proletářském divadle*** (1922). Kolem roku 1924 se Honzl v rámci Devětsilu stává nejdůležitějším prostředníkem divadla evropské avantgardy. Často jezdil do Francie a Německa, byl znalcem sovětské divadelní avantgardy. Pro poetismus na divadle se vyjádřil roku 1924 v doslovu k Nezvalově ***Pantomimě***: divadlo se má snažit podnítit divákovu fantazii, zaujmout jeho smysly i emotivitu. Prostředkem k tomu má být divadelní metafora. Předpokladem obnovy divadla je ale radikální reforma všech jeho složek. Ústředním Honzlovým pojednáním z 20. let je ***Roztočené jeviště*** (1925). V něm říká, že aby jeviště mohlo básnit, musí mít k dispozici drama lyrické obraznosti, v němž dominuje proud básnických obrazů a asociací. Ostatní složky divadla musí textovou předlohu rozvíjet, nejen ilustrovat. Odmítá realisticky popisnou scénu a upozorňuje na inspiraci filmem, lidovým komediantstvím, varieté, revuí, cirkusem či jazzem. Za důležité považoval zřízení malých divadel s cílem vytvářet protipól kamenným scénám. Zahájením činnosti **Osvobozeného divadla** na počátku roku 1926 vznikla nejdůležitější institucionální platforma k vyvíjení nových jevištních postupů.

4.3 Fenomén Osvobozeného divadla

Na začátku vzniku Osvobozeného divadla stály příležitostné aktivity pražských konzervatoristů, kteří od roku 1923 vystupovali pod hlavičkou **Volného sdružení posluchačů konzervatoře** (též **Scéna adeptů**) na různých místech Prahy. Výsadní postavení zde zaujal **Jiří Frejka** (1904–1952), který se nejprve prosadil jako dramatik (1923: ***Kithairon***), poté ale působil výlučně jako režisér. Jeho nonkonformní inscenace ***Pojištění proti sebevraždě*** (Yvan Goll) a ***Veselá smrt*** (Nikolaj Jevrejnov) byly inspirované postupy commedie dell'arte. Prvním výrazným počinem divadelní avantgardy u nás byla adaptace Molierovy komedie ***Cirkus Dandin***, která hýřila akrobatickými čísly a dadaistickým humorem. Mezi herci vynikali Václav Trégl, Stanislav Neumann, Mira Holzbachová, Bedřich Rádl, Světa Svozilová či Jarmila Horáková. Od prosince 1925 soubor vystupoval pod hlavičkou **Divadlo mladých** v nově zřízeném pražském Divadle Na Slupi. Ani zde ale podmínky k rozvíjení nové poetiky nebyly ideální. Zřizovatele divadla, na nějž byla psaná divadelní koncese, se Frejkovo směřování nezamlouvalo. Tehdy pomohli Nezval a Teige, kteří v Devětsilu prosadili přiřazení scény k Devětsilu jako jeho *divadelní sekci*. Na Teigův popud se soubor přejmenoval na **Osvobozené divadlo** (dle překladu německé verze Tairovovy knihy *Das entfesselte Theater – Odpoutané divadlo*). Jeho členy se stali také Vítězslav Nezval jako dramaturg a režisér Jindřich Honzl, záhy zvolený do funkce jeho vedoucího. Oficiálně Osvobozené divadlo zahájila činnost 8. února 1926 Frejkovou inscenací ***Cirkus Dandin***. Za cíl si uložilo uskutečňovat *poetistický program*. V počáteční etapě se projevil následující dramaturgicko-inscenační linie.

1) DIVADLO JINDŘICHA HONZLA

Jindřich Honzl systematicky uskutečňoval program poetismu. Divadlo chápal jako laboratoř a kritériem moderního inscenačního jazyka bylo pro něj vytváření jevištních metafor. Proto volil texty, které mu umožňovaly na jevišti rozpoutat bohatou hru významů – např. předlohy z okruhu poetismu či podobně spřízněné tituly (dadaistické a surrealistické hry). Vyznačovaly se málo rozvinutým dějem bez psychologie postav, lyričností, významovou mnohoznačností a asociační výstavbou. V letech 1926–1929 realizoval např. inscenace *Němý kanár* (Georges Ribemont-Dessaignes, 1926), *Prsy Tiresiovy* (Guillaume Apollinaire, 1926), *Poklad krále Kadma* (Jiří Mahen, 1927), *Methusalem* (Yvan Goll, 1927), *Nevěsta* (Adolf Hoffmeister, 1927), *Učitel a žák* (Vladislav Vančura, 1927), *Orfeus* (Jean Cocteau, 1928), *Trosečníci v manéži* (Jiří Mahen, 1928), *Depeše na kolečkách* (Vítězslav Nezval, 1928), *Nemocná dívka* (Vladislav Vančura, 1928), *Král Ubu* (Alfred Jarry, 1928), *Peruánský kat* (Georges Ribemont-Dessaignes, 1929) či *Zajatci* (Filippo Tommaso Marinetti, 1929). Jevištní dění mělo působit jako scénická báseň, která propojovala slovo, gesto, pohyb, kostým, hudbu, tanec, světlo, diaprojekce i fotomontáž. Honzlovi ale bylo často vytýkáno, že nebere ohled na diváka.

2) DIVADLO JIŘÍHO FREJKY

Jiří Frejka oproti Honzlovi tvořil spontánněji, na základě momentálních tvůrčích nápadů a neřídil se tak dogmaticky poetismem. Ten ho ovlivňoval hlavně základním optimistickým laděním. Čerpal z něj hravost, uvolněnost a lyričnost. Jeho inscenace se vyznačovaly dadaistickou spontaneitou, herectvím inspirovaným komedií dell' arte a cirkusovým klaunstvím. Popsal ho v knize *Člověk, který se stal hercem* (1929). Na rozdíl od Honzla uváděl v Osvobozeném divadle rozmanitý repertoár. Vedle Moliera (*Cirkus Dandin*) to byly v roce 1926 Nezvalovy hry *Depeše na kolečkách*, *Vězeň* a *Madrigal*, vedle *Frašky o Mimínovi* uvedl Jevrejnovovu *Veselou smrt* či *Pojištění proti sebevraždě* (1927) Yvana Golla.

Od samého počátku společného působení Honzla a Frejky v Osvobozeném divadle byly mezi oběma režiséry patrné rozpory. Frejka nebyl ochoten podřídit se přísné metodice Honzlovy režijní práce, Honzl zase nepřijímal Frejkův program divadla postavený na improvizacím, svobodném, rozpoutaném herectví. Vadil mu také jeho poměr ke konstruktivismu, protože sám takové členění prostoru nevyžadoval. Nesoulad vyústil v rozchod na jaře roku 1927, kdy Osvobozené divadlo již sídlilo v Umělecké besedě na Malé Straně. Frejka se svou skupinou (např. E. F. Burian, Lola Skrbková) založil experimentální divadlo **Dada**. Devětsil projevil podporu Honzlovi a zakázal Frejkovi užívat texty svých členů. Dada se později přesouvá do Divadla Na Slupi, kde působilo až do konce sezony 1927/1928. Honzl pokračuje v nastoupené cestě v Osvobozeném divadle.

3) NÁSTUP VOSKOVCE A WERICHA

Krátce po tomto rozchodu upoutala v Osvobozeném divadle pozornost publika dvojice **Jiří Voskovec** (1905–1981) a **Jan Werich** (1905–1980) se slavnou inscenací *Vest Pocket*

Česká meziválečná divadelní avantgarda: Osvobozené divadlo, tvorba významných režijních osobností (Jindřich Honzl, Jiří Frejka, E. F. Burian), přesahy jejich tvorby

Revue (prem. 19. dubna 1927). Její autoři byli tehdy neznámí studenti práv a příležitostní spolupracovníci divadla. Původně šlo o recesistickou zábavu pro přátele. V hledišti divadla, které si pronajali, zasedlo ale i několik kritiků, jež představení nadchlo a pochvalovali nestrojený humor a genialitu improvizací. Voskovec s Werichem se stali novým fenoménem českého divadla. Úspěch **Vest Pocket Revue** (hrála se 208krát) měl nečekaný dopad nejen pro další profesní život obou tvůrců, ale i pro směřování Osvobozeného divadla. Revuální program totiž záhy převážil nad Honzlovými ambiciózními experimenty. Divadlo pak na základě řádné koncese zahájilo od podzimu 1927 pravidelný provoz.

Vest Pocket Revue – „revue z kapsičky od vesty“ – nabídla revui malého formátu, využívající skromné umělecké i technické prostředky a inteligentní slovní humor. Dvojice si sama navrhovala jednoduchou scénu, jejímž základem byly tři kombinovatelné rámy. Doplněk tvořily levné předměty. Velké požadavky ale V+W měli na dokonalou hereckou souhru. Zrušili přestávky mezi obrazy a nahradili je improvizovanými dialogickými předscénami před zataženou oponou. Během výměny dekorace vedli před diváky rozhovory na aktuální témata – tzv. *forbíny* (z něm. „vor Bühne“). Největší devizou byl jejich nenapodobitelný, duchaplný a nefalšovaně bezprostřední hravý humor, který vycházel z filmové grotesky, cirkusových klauniád i švejkovské poetiky. Uspokojoval široké divácké vrstvy od intelektuálů po dělníky. Součástí „image“ V+W byly masky: vystupovali s bíle nalíčenou tváří a klaunsky zvýrazněnými rty a obočím, na hlavě nosili paruky. Pro jejich revue jsou charakteristické tyto znaky: mluvené výstupy prokládali hudebními čísly v rytmu dobové taneční hudby, děj byl rozvolněný, výstupy následovaly bez hlubšího zdůvodnění. Zápletku tvořily nepravděpodobné, absurdní momenty. Komika dvojice stála na protikladu jejich typů: Voskovec vystupoval jako uměřený intelektuál, Werich byl zemitější a vitálnější.

Následuje **Smoking revue** (1928) a v sezoně 1928/1929 vznikají další čtyři tituly: **...si pořádně zařádit**, **Gorila ex machina**, **Kostky jsou vrženy** a **Premiéra Skafandr**. Osvobozené divadlo se přesunulo do nového působiště v sále hotelu Adria na Václavském náměstí, jako režisér zde působí Jindřich Honzl. Spolupráce měla pozitivní dopad i na jeho experimentální program, ve kterém se začala projevovat větší uvolněnost a spontaneita. V revui **Premiéra Skafandr** Voskovec s Werichem poprvé spolupracovali s **Jaroslavem Ježkem** (píseň *Tři strážníci*), který se stal jejich dvorním skladatelem. Jeho hudbě komici vděčí za popularitu. Na počátku sezony 1929/1930 se Osvobozené divadlo stěhuje do nejmoderní a účelně vybavené malé scény v Praze, do paláce U Nováků ve Vodičkově ulici. Honzl ale přijímá nabídku z Národního divadla v Brně a Osvobozené divadlo vede výhradně tandem Voskovec a Werich. Jejich inscenace nově klady důraz na efektní výpravu a tanečně-hudební čísla. Detektivní veselohru **Líčení se odročuje** (1929) s Ferencem Futuristou následovala vrcholná revue **Fata morgana** (1929), v níž posílila baletní složka (choreograf Joe Jenčík) i scénografie nového spolupracovníka Františka Zelenky. Ten experimentoval s optickými prostředky a dokázal evokovat i exotické scénérie. V této linii se pokračovalo i v revui **Ostrov Dynamit** (1930), v sezoně 1930/1931 vznikla „romantická trilogie“ **Sever proti Jihu**, **Don Juan a comp.** a **Golem**, v níž autoři navozují atmosféru dále, což pomáhalo divákovi zapomenout na neutěšený stav společnosti. Na sklonku roku 1931 se Vosko-

vec a Werich rozhodli zacílit tvorbu k angažovanému politickému divadlu. Tuto linii zahájila revue *Caesar* (1932), postupně útočnou satiru stupňovali v titulech *Robin Zbojník* (1932), *Svět za mřížemi* (1933), *Osel a stín* (1933), *Kat a blázen* (1934), *Balada z hadrů* (1935), *Nebe na zemi* (1936), *Rub a líc* (1936) a *Těžká Barbora* (1937). Kritizovali v nich aktuální dění: politickou manipulaci, nacionalismus jako podhoubí fašismu, nezaměstnanost a společensko-ekonomickou krizi. Formálně revue využívaly sevřenější stavbu, vtipné jinotaje, postavy Voskovce a Wericha byly těsněji zapojeny do příběhů, předscény nabývaly silné občanské názory, důležitou roli hrála improvizace. Vedle Voskovce a Wericha v divadle působili herci Václav Trégl, Jindřich Plachta, František Filipovský, Bohuš Záhorský či Miloš Nedbal. Vysokou úroveň inscenací zajišťoval režisér Jindřich Honzl, který se opíral o scénografii vynikajících výtvarníků: vedle Františka Zelenky to byl Bedřich Feuerstein a po jeho tragické smrti (1936) Alois Wachsmann. Posílila úloha skladatele Jaroslava Ježka s jeho bluesovými songy a schopností parodie. Protifašistická orientace Osvobozeného divadla byla trnem v oku domácích reakčních pravicových sil. Divadlo bylo neustále vystavováno tlakům, narušujícím jeho činnost. V sezoně 1934/1935 fašisté nakoupili 200 lístků na představení *Kat a blázen* a rozpoutali v hledišti skandál, který následovala štvavá kampaň v pravicovém tisku a Voskovec s Werichem přerušili činnost divadla. Už v listopadu 1935 ale scénu pod tlakem diváků opět otevřeli. Sál U Nováků byl ale obsazen novým nájemcem, a tak nakrátko přesídlili do divadla Rokoka na Václavském náměstí. Činnost zahájili premiérou *Balady z hadrů* pod názvem **Spoutané divadlo**, na začátku sezony 1936/1937 se ale opět hrálo U Nováků pod starou hlavičkou. Útoky ale nepolevovaly. Voskovec s Werichem vzdorovali jen do konce sezony 1937/1938, poslední uvedeným titulem byla *Pěst na oko aneb Caesarovo finále* (duben 1938). V době pomnichovské krize Voskovec přišel o koncesi, a tak se oba umělci i s Jaroslavem Ježkem rozhodli pro emigraci. V případě Osvobozeného divadla je třeba zdůraznit nejen jeho umělecké kvality, ale i společenskou angažovanost. Během třiceti let se proměnilo v bojovnou scénu s protifašistickým postojem a brzy získalo renomé i v zahraničí. Jeho obdivovateli byli Erwin Piscator a Vsevolod Mejerhold. Po boku Burianova Děčka se Osvobozené divadlo stalo nejpokrokovější československou scénou své doby.

4.4 Divadlo Dada a Moderní studio

Po rozluce s Honzlem v roce 1927 zakládá **Jiří Frejka** avantgardní scénu **Dada**. Soubor zprvu působil v Umělecké besedě, na počátku roku 1928 se ale stěhuje do Divadla Na Slupi. Název divadla byl motivován potřebou distancovat se od čistě poetického programu Devětsilu a vzdáleně odkazovala k dadaismu. Dada mělo být zprvu divadlem aktualit, inspirované žánrem kabaretu. Pro tyto pořady volí Frejka trefné označení žurnál. Činnost divadla zahájila inscenace Cocteauových *Svatebčanů na Eiffelovce* a kabaretní pořad *Visací stůl č. 1*. Na nich se podíleli členové souboru Emil František Burian, Jaroslav Ježek, Václav Lacina, Hugo Slípka a Josef Trojan. První „dada-žurnál“, sestavený z šesti čísel, se satiricky vysmíval aktuálním společenským a politickým tématům. Exceloval tu E. F. Burian,

kteří kabaret konferoval, zpíval, tančil, hrál na hudební nástroje, kritika cenila i jeho improvizaci schopnosti. Revue byly záležitostí kolektivní. Frejka při jejich tvorbě stál v pozadí a kladl důraz především na hercovu práci s hlasem, improvizaci a pohybovou komiku.

Druhou čelnou osobností divadla Dada byl **E. F. Buriana**. 22. dubna 1927 zde poprvé představil svůj **voiceband** – moderní sborovou recitaci, v níž uplatňoval krásu rytmu a melodiky slova. Vycházel z principů jazzbandů a poznatků o zvukových hodnotách českého verše. Z fonetické stránky poezie a jejich kvalit dokázal voiceband těžít sugestivní účinek, působící na smysly a fantazii. Burian působil v roli hlasového dirigenta. Tento styl recitace byl absolutní novinkou a velký ohlas sklidil i v zahraničí (1928: Mezinárodním hudebním festivalu v Sieně). Byl zapojován do inscenací, ale tvořil i samostatné programy.

V květnu 1927 bylo uvedeno další pokračování kabaretu **Visací stůl č. 2**, společně s ním měla během jednoho večera premiéru Schwittersova hra **Stín**. Frejka chtěl podtrhnout autorův princip práce se slovy a jejich zvukem, prakticky ke každé replice se vázala nějaká pohybová akce (gymnastická, atletická, žonglérská). Zkrácenou divadelní sezonu zakončilo Dada celovečerním kabaretním programem **Třetí zavěšení Visacího stolu** (27. května 1927, v Umělecké Besedě). S novou sezonou musel Frejka začít řešit organizační a provozní problémy. Divadlo Dada po složitých peripetiích zakotvilo ve staronovém Divadle Na Slupi, zkoušet se začalo až na konci listopadu a divadlu se podařilo zajistit statut profesionální scény. Dada se přiklonilo k inscenacím revuálního typu (*Dada-revue*) – např. **Dona Kichotka** (1927), **Bim Bam Revue** (1928) a **Gaučo a kráva** (1928). Tím byla kabaretní a revuální činnost Dada de facto završena. Svými satirickými, politicko-společensky angažovanými pořady ozvláštněnými moderními jevištními postupy dosáhla Frejkova skupina nezastupitelného významu v tehdejší produkci. Propojení prvků kabaretu a revue s moderní hudbou, voicebandovou recitací, výrazovým tancem i projevy moderního výtvarného umění vytvářelo divadelně působivou syntézu. Ocenit je třeba i dynamické herecké pojetí. Specifikem byl moderně pojatý mluvený, recitační i pěvecký projev. Celková roz-pohybovanost herce se projevovala gymnastickými, akrobatickými a tanečními výkony.

Frejka pak svůj zájem obrátil k modernímu dramatu, k tzv. *cyklům dramatických studií*. Pro odlišení programové linie divadla tak souhrnně nazýval inscenace děl soudobého i klasického repertoáru. Cyklus byl zahájen v únoru 1928 hrou tehdy se u nás teprve prosazujícího irského dramatika Johna M. Syngeho **Hrdina západu**. Další pokus měl tentokrát podobu komponovaného večera, složeného z Cocteauovy úpravy **Krále Oidipa**, Sachsovy frašky **O muži, který vysedával telata** a scénické podoby Reverdyho básně **Poutník** (premiéra duben 1928). Pozoruhodným příkladem Frejkovy a Burianovy spolupráce byla tzv. opera buffa **Mistr Ipokras, mastičkář drkolenský** (květen 1928). Mastičkářský námět byl ovšem autory libreta převeden do současnosti a pojednán v duchu kabaretní a revuální linie Dada. Mastičkářem se uzavřela činnost divadla Dada. Než byla Frejkovi udělena další koncese pro zahájení provozu nového divadla, vystupovali členové jeho souboru v Burianových voicebandových pořadech. Velmi úspěšné bylo ztvárnění Havlíčkovy satiry **Křest svatého Vladimíra** v prostorách Umělecké besedy (listopad 1928), ve které dokreslovaly

voicebandovou recitaci taneční kreaace. V únoru roku 1929 se Frejkovi podařilo zahájit divadelní provoz v Umělecké besedě, tentokrát pod hlavičkou **Moderní studio**. Název scény vypovídal o odklonu od původní kabaretní a revuální linie, od programu politické a společenské satiry. Frejka chtěl změnou názvu poukázat na příklon k závažnější divadelní práci, rozvíjené všemi prostředky moderního divadelnictví. První premiérou dal najevo, že chce i nadále pěstovat cykly dramatických studií. Na programu byla stará japonská hra *Asagao* od Yamady Kakashiho, Euripidova satyrská hra *Kyklop* a v obnovené verzi také Sachsova masopustní fraška, uváděná pod zkráceným názvem *Vysedával telata*. Důležitou roli znovu sehrál Burianův voiceband, významně se uplatnila také taneční skupina choreografky Jarmily Kröschlové.

Mezi základní Frejkovy režijní postupy patřila snaha o dynamizaci inscenace a o výraznou hereckou stylizaci, důraz na taneční pohyb, jenž sloužil vyjádření vnitřní emoce, dodržování symboliky barev, užití principů stínohry a barevných masek. Frejka se v této době zjevně začal více zajímat o postupy orientálního divadla. Těmi byl ovlivněn i při uvedení Thákurova *Poštovního úřadu* a výňatků z Kálidásovy *Šakuntaly* (pohostinská režie v Urании, 1930). Ve své době šlo o ojedinělé pokusy uvést na českou scénu orientální texty. Z dalších inscenací Moderního studia zmiňme ještě alespoň Frejkovu úpravu klasické Brandonovy frašky *To se řekne aneb Charleyova teta* s jazzovou hudbou Jaroslava Ježka – pod názvem *Charleyho nová teta* (1929). Svůj komediální, improvizací a pěvecký talent mohl opět v plné míře projevit E. F. Burian jako lord Babberley. V souboru Moderního studia začalo docházet k úpadku, způsobenému finančními nedostatky i nesrovnalostmi v uměleckých otázkách. Nakonec došlo ke konfliktu mezi Frejkou a Burianem. 1. června je V. *Komorním večerem voicebandu*, věnovaným tvorbě Jiřího Wolкера, činnost Moderního studia ukončena. Burian zde debutoval jako režisér části *Nemocnice*. Ještě předtím uvedl v Umělecké besedě velkolepý voicebandový koncert na text Máchova *Máje*. Účinkovalo tu osm sólistů a padesátičlenný sbor.

Frejka byl se začátkem nové sezony 1929/1930 angažován do Národního divadla, Burian ve stejné době počíná svoji anabázi po moravských divadlech (Brno–Olomouc–Brno), pak na krátkou dobu zakotví jako kapelník jazzového orchestru v pražském kabaretu **Červené eso** a čeká na příležitost projevit svůj režijní talent. Jeho sen mít vlastní divadlo se mu splní v září roku 1933.

4.5 Emil František Burian a jeho „Děčko“

Divadlo Emila Františka Buriana zahájilo svoji činnost jako **D 34** v září 1933 v koncertním sále Mozarteum v Jungmannově třídě. Číslice za písmenem byla pohyblivá v závislosti na sezonách, písmeno „d“ nebylo jen zkratkou slova divadlo, ale též úderných slov dalších jako doba, dnešek, dělník, dílo, družstvo atd. V zakladatelském letáku D 34 „*Otevíráme svoji oponu*“ Burian uvádí program divadla jako vědomý protiklad oficiálních scén. Zároveň podrobuje kritice i české avantgardní divadlo. Svůj soubor D definuje jako divadlo levicové, sociálně angažované a revoluční, které analyzuje současný život a podílí se na jeho proměně. Zároveň se však prezentuje jako scéna usilující o inovaci jevištních postupů.

Česká meziválečná divadelní avantgarda: Osvobozené divadlo, tvorba významných režijních osobností (Jindřich Honzl, Jiří Frejka, E. F. Burian), přesahy jejich tvorby

Divadlo D také vneslo do českého divadelnictví novou instituci vybudovanou na družstevní, nepodnikatelské základně. Licence byla psána na Buriana, dostával ale plat jako jiní zaměstnanci divadla. Hospodaření i celou agendu kontroloval každoročně volený správní výbor divadla. Družstevní vlastnictví divadla podmiňovalo ansámblovost tvůrčí práce. Na druhé straně je třeba zdůraznit, že umělecký program a inscenační styl scény určoval sám Burian, který byl až do uzavření divadla roku 1941 jeho jediným dramaturgem i režisérem. Mezi nejvýznamnější členy „Děčka“ patřili scénografové Miroslav Kouřil, Jiří Novotný a Josef Raban, choreografové Saša Machov a Nina Jirsíková, herci Emil Bolek, Josef Kozák, Zdenka Podlipná, Zdeněk Podlipný, Jiřina Stránská, Lola Skrbková, Vladimír Šmeral, Marie Burešová, Václav Vaňátko, Sylvie Havránková aj. Hudební složku si Burian nejčastěji obstarával sám, spolupracoval ale i s dalšími skladateli, např. s Karlem Reinerem.

Zahajovacím představením byl *Život za našich dnů*. Lyrická montáž německého spisovatele Ericha Kästnera s hudbou Edmunda Nicka reflektovala tíhu života za kapitalismu. Inscenace přesně vystihla Burianův záměr otevřít sociálně-kritické, časové, politicky tendenční divadlo. Burian čerpal podněty z politického divadla Erwina Piscatora. Inscenace má strukturu scénické montáže, v níž se využívá projekce dokumentů (statistiky prostituce, rozvodů či nezaměstnanosti). V sezoně 1933/1934 vytvořil v duchu politického divadla zejména tyto inscenace: *Kavárna na hlavní třídě* (1933, dramatizace románu Gézy Včeličky, *Ples manekýnů* (1933, groteska Bruna Jasiénského), *Lakomec* (1934, Burianova adaptace na téma kritiky kapitalismu a morálky), *Chceme žít* (1934, scénická báseň ze života nezaměstnaných dle románu Karla Nového), *Kupec benátský* (1934, protirasistická adaptace Shakespearovy hry). V dalších sezonách dochází k citelné proměně divadelního programu. Divadlo si i nadále udržuje sociálněkritický apel, přímočarou političnost ale poněkud ustupuje niternějšímu pohledu. Do popředí se dostává umělecká vypracovanost jevištního artefaktu. Burianovy pozdější inscenace nesou znaky jeho zralé jevištní poetiky. Byly prodchnuty osobitým lyrismem a poetičností, vyznačovaly se složitou prokomponovaností i použitím široké škály uměleckých prostředků. Burian se postupně stával básníkem jeviště. Své vrcholné inscenace vytvořil v letech 1935–1941. Uveďme alespoň pár nejvýznamnějších titulů: *Vojna* (1935, baletní a voicebandová montáž na slova lidové poezie, sebrané K. J. Erbenem), *Máj* (1935), *Dobry voják Švejk* (1935), *Procitnutí jara* (1936), *Evžen Oněgin* (1937), *Hamlet III.* (1937), *Paříž hraje prim* (1938, pásmo z balad Françoise Villona), *Utrpení mladého Werthera* (1938), *První lidová suita* (Hra o sv. Dorotě – Salička – Žebravý Bakus, 1938), *Věra Lukášová* (1938), *Druhá lidová suita* (Vojáci sv. Řehoře – Komédie o Františce a Honzíčkovi – Jak se kdysi v Čechách strašovalo, 1939), *Ves Stěpančikovo* (1939), *Krysař* (1940) a *Manon Lescaut* (1940).

Na podzim 1939 se soubor stěhuje do podzemí budovy Legiobanky v ulici Na Poříčí. Provoz Děčka se na začátku války rozvíjí, instituce se stává místem rozličných kulturních a vzdělávacích aktivit (koncerty, výstavy, voicebandové recitační večery). Při divadle vzniká roku 1940 malé d 41 pro děti, je tu založena herecká škola, organizuje se Kruh přátel. Na počátku 40. let zesílil důraz na národní akcent a protifašistický odpor, což se stalo důvodem k jeho likvidaci. Bylo gestapem uzavřeno v březnu 1941, Burianovi byla odňata koncese, přičemž on i několik jeho spolupracovníků bylo zatčeno a vězněno. Soubor

převzalo Vinohradské divadlo. Mezi stěžejní přínosy Burianovy dramaturgicko-inscenační práce patří:

- **Novátorský přístup k textu a výběru repertoáru**

Burian si vybíral dramatické texty, i texty divadlu původně neurčené. Často inscenoval romány, povídky, novely, básnické skladby. Vybíral si příznačně díla klasická a prověřená, spjatá s určitou interpretační tradicí, aby překvapil originálním výkladem. Texty zpravidla podroboval razantní dramaturgické úpravě. Předloha byla východiskem k ryze autorské výpovědi režiséra-básníka jeviště.

- **Syntetické pojetí divadla a rozšíření uměleckých složek (theatergraph)**

Burian chápal divadlo jako syntézu, široce rozvinuté a složitě prokomponované skladby různých uměleckých složek. Souhra složek byla organizována podle hudebních kompozičních principů. Burian v syntetickém divadle položil důraz na složku herecky pohybovou, i práci se světlem. Zasloužil se také o rozšíření výrazových prostředků divadla: do jevištního celku zapojoval film a fotografie; v roce 1936 poprvé použil principu tzv. Theatergraphu, jenž vynalezl ve spolupráci s architektem a scénografem Miroslavem Kouřilem.

Theatergraph = princip světelného divadla neboli scénografická a inscenační divadelní technika, jež využívá projekci na průhledné plochy. Toto pak umožňuje vnímat filmový či diapozitivní obraz simultánně s děním na jevišti (zejména akcí živých herců).

V prvních letech Burian usiloval o kritickou reflexi doby. Nejprve pracoval s diapozitivy, film použil až v zásadní inscenaci *Máj* (1935). V trojici inscenací *Pročitnutí jara*, *Evžen Oněgin* a *Utrpení mladého Werthera* již uplatnil Theatergraph. Technika kombinace světelného obrazu s děním na scéně byla vylepšena tak, aby bylo možné světelný obraz slučovat jen s určitými výseky jevištního obrazu a rovněž nechat vystoupit projekci bez doprovodu scénické akce.

- **Inovace herecké práce – reforma jevištní mluvy**

Jedním z osobitých znaků Burianových režii byla hudební stylizace jevištní mluvy. Dospěl až k jakési muzikalizaci jevištního slova. Jevištní řeč propracovával po stránce rytmických hodnot, přízvuků, intonace, délek, pauz i tempa. Můžeme hovořit také o zvukové režii slova. V této souvislosti je třeba znovu zmínit *voiceband*. Burian ho začleňoval do svých inscenací (např. *Máj* byl přímo ztvárněn jako voicebandová inscenace). Voicebandový hudebně stylizovaný přednes slova se ale promítl i do způsobu mluvy herce na scéně, a to zejména v inscenacích *Dítě* (F. X. Šalda, 1930); *Pročitnutí jara* (F. Wedekind, 1936); *Evžen Oněgin* (A. S. Puškin, 1937); *Utrpení mladého Werthera* (J. W. Goethe, 1938); *Věra Lukášová* (B. Benešová, 1938); *Krysař* (V. Dyk, 1940); *Manon Lescaut* (V. Nezval, 1940); *Loretka* (V. Nezval, 1941).

Impulzy, které Burian svým divadlem D vnesl do českého divadelnictví, významně posunuly jeho vývoj a v mnoha směrech ovlivnily následné generace. Tvůrčí přínos a podněty

Česká meziválečná divadelní avantgarda: Osvobozené divadlo, tvorba významných režijních osobností (Jindřich Honzl, Jiří Frejka, E. F. Burian), přesahy jejich tvorby

jednoznačně převážily nad negativním dopadem Burianova působení na konci čtyřicátých a počátku 50. let.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Umělecký svaz Devětsil byl založený v říjnu 1920 skupinou socialisticky orientovaných umělců v čele s Vladislavem Vančurou a Karlem Teigem, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 2) Tvrzení, že Devětsilu vytvořil specificky český umělecký program – poetismus, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 3) Tvrzení, že Jindřich Honzl, je autorem teoretického pojednání z roku 1925 s názvem Roztančené jeviště, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 4) Tvrzení, že dadaistickou hříčku Cirkus Dandin režíroval Jiří Frejka, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
 - 5) Tvrzení, že duchovním otcem voicebandu je E. F. Burian, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
-



SHRNUTÍ KAPITOLY

Výklad studenty seznámil se zrodem a vývojem české divadelní avantgardy. Nahlédli jsme nejen na fungování divadelní sekce Devětsilu a vznik jeho hlavní scény – Osvobozeného divadla. Pozornost jsme soustředili především na umělecké výboje trojice odvážných divadelníků – režisérů Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky a E. F. Buriana. Kromě těchto novátorských a stále objevitelských tvůrců jsme se podívali i na další tvář naší avantgardy – satiru a její dva mimořádné představitele Jiřího Voskovce a Jana Wericha.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 a, 3 b, 4 a, 5 a**

DALŠÍ ZDROJE



- BURIAN, Emil F. *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha 1981.
- CÍSAŘI, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. Praha: Akademie múzických umění, 2006. *Dějiny českého divadla* (IV. díl: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace). Praha 1983.
- DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších*. Praha: Mladá Fronta, 1988.
- FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004.
- HONZL, Jindřich. *Roztočené jeviště*. Praha 1925.
- JOCHMANOVÁ, Andrea. *Osvobozené divadlo: na vlnách Devětsilu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2022.
- JOCHMANOVÁ, Andrea. *Za prostorem svět: tvorba Jiřího Frejky ve dvacátých letech 20. století*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.
- OBST, Milan, SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962.
- PELC, Jaromír. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha 1981.
- SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*. Praha 1988.
- SRBA, Bořivoj. *Poetické divadla E. F. Buriana*. Praha 1971.
- VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. I.–III. Praha 1970–1972.
- VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan. *Hry Osvobozeného divadla*. Sv. 1–4. Praha 1954–1957.

5 ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ DRAMA



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

České divadlo mezi válkami se vyvíjí ve dvou protichůdných liniích: vedle tradičních projevů, která ovlivnily autory píšící pro velké scény, se nově uplatňují tendence avantgardního divadla. Vedle tradiční dramatiky coby literárního žánru založeném v podstatě na jednotě děje, psychologické motivaci jednání postav, kresbě charakterů a iluzivním zobrazení začínají tvůrci hledat nekonvenční formy dramatického vyjádření. Vedle problematiky historické a etické se stále výrazněji uplatňovala tematika psychologická a společensko-sociální (např. divadelní texty s důrazem na poválečný sociální pohyb), a to v rozličných názorových polohách a dramatických žánrech. Rychle se šířila také veselohra a satira.



CÍLE KAPITOLY

- Orientovat se v českém meziválečném dramatu.
 - Charakterizovat tvorbu jednotlivých dramatiků.
 - Specifikovat převažující žánry.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Meziválečné drama, žánr, zástupové drama, lyrické drama, impresionismus, komedie, satira, expresionistické drama.

5.1 Specifikace situace

České divadlo mezi válkami se vyvíjelo ve dvou protichůdných liniích: vedle *tradičních divadelních projevů*, která ovlivnily autory píšící pro velké scény, se nově uplatňují *tendence protioficiálního /avantgardního divadla*, kde se prosazují divadelní texty s důrazem

na sociální pohyb. Vedle tradiční dramatiky v podobě literárního žánru založeného na jednotě děje, psychologické motivaci jednání postav, kresbě charakterů a iluzivním zobrazení začínají tvůrci hledat nekonvenční formy dramatického vyjádření. Vedle tradiční problematiky historické a etické se stále výrazněji uplatňovala tematika psychologická i společensko-sociální, a to v rozličných názorových polohách a dramatických žánrech. Rychle se také šířila veselohra a satira. Repertoár českých divadel se za první republiky opíral o široký autorský základ, a to jak dramatiků uzrálých již před světovou válkou, tak začínajících ve 20. a 30. letech.

5.2 Předválečná generace

Řada dramatiků, jejichž činnost podstatnou částí spadá do etapy meziválečné, zahájila svou dráhu již před rokem 1918. Jde o okruh autorů, kteří symbolistickou stylizací a impresionistickou náladovost překonávali vyhrocováním konfliktu a zvýrazněnou aktivitou postav, větší hybností, zkratkovitostí i dynamikou akce. Někteří z nich měli již v začátcích blízko k expresionismu, u jiných se hlásí problematika pragmatistické linie.

Z okruhu někdejších zástupců symbolistického dramatu seskupených kolem Lyrického divadla a Divadla umění se po válce uplatnil **Viktor Dyk** (1877–1931), který se pokoušel nalézt dramatický výraz pro ztvárnění soudobé morální situace národa. Často se vracel k prvkům lidových pohádek a k stylizovanému obrazu venkova. V pohádkové hříčce pro dospělé **Ondřej a drak** (1920) nabízí úsměvnou variaci na motiv donkichotského boje s větrnými mlýny. Titulu ale přes veškerou komediálnost chybí napětí. Po této lehce napsané poetické veselohře následuje hra **Zapomětlivý** (1931), opět obměňující formou veseloherní alegorie Dykův motiv rozporu skutečnosti a snu.

Pro poválečné symbolické divadelní postupy bylo příznačné tzv. **zástupové drama**, v němž chyběl ústřední hrdina a životní konflikty se promítaly do postojů kolektivu. Sem můžeme zařadit dílo **Františka Xavera Šaldy** (1867–1937) **Zástupové** (1921). Šalda se obrátil k dramatické tvorbě až po padesátce. Jeho kolektivní drama vznikalo v letech 1919–1920 pod dojmem revolučních převratů ve světě. Zobrazuje omyl diktátora, který zaplatil smrtí za své zklamání z víry v dav. Šalda vzdal textem hold síle a moci lidského kolektivu. Titul byl poprvé uveden v roce 1932 v Národním divadle v režii Jiřího Frejky. Z další Šaldovy tvorby lze připomenout satirickou komedii **Dítě** (1923), která ukazuje na protikladu mravního rozkladu měšťácké rodiny a zdravé venkovské služby společenské rozpory své doby. Poslední Šaldova hra **Tažení proti smrti** (1926) je jevištní meditací o lidské dlouhověkosti. Autor zde využil komediální typy spřízněné s tradicí commedia dell'arte, zároveň se hra včleňuje do proudu poetismu, kterému je blízka samou podstatou své myšlenky: oslavou tvořivé síly. Prostřednictvím groteskních postav pseudoučených pedantů jako by se tu Šalda ztotožnil s odporem mladých k akademismu a estétství i s hedonistickým pojetím poezie jako životního veselí, odrážejícím se v nevázaném humoru hry.

Další skupina dramatiků se zaměřuje na žánr **historického dramatu**. Sem spadá tvorba **Arnošta Dvořáka** (1881–1933), civilním povoláním vojenského lékaře. Více než o věrnost

historických detailů mu šlo o zachycení jednajících typů, dějiny nechápal jako boj idejí a programů, ale jako komplex ostře se prolínajících lidských osudů. Ovládal umění pregnantní charakteristiky detailem a ve svých bohatě zalidněných hrách dociloval souhry postav. Na jeviště Národního divadla pronikl už prvotinou **Kníže** (1908), v níž zachytil mytologické události české historie a Přemysla Orače předvedl jako vládce schopného probudit v lidu vědomí síly a odhodlanosti. V historických hrách **Král Václav IV.** (1910), **Husité** (1919) a **Bílá Hora** (1924) odhaloval vnitřní konflikty mezi různými dějinnými silami, na rozdíl od popisnosti textů Aloise Jiráska je zde zřejmé moderní pojetí dramatu. Prolínající se lidské osudy směřují v dramatickém podobenství k současnosti. Dvořák pak svou **Novou Oresteiou** (1923) patří k hlavním tvůrcům zmíněného dramatu zástupů. Spolu s filozofem **Ladislavem Klímou** napsal o veřejném životě první republiky expresionistickou komedii **Matěj Poctivý** (1922). Hra vyvolala prudké polemické spory. Další Dvořákovy práce se vyznačovaly poklesem tvůrčích sil. Platí to o **Bílé Hoře** (1924), dramatu konvenčně zobrazujícímu historii, v němž ukázal, jak malé příčiny vedou k nedozírným následkům, o pamfletu **Lvice** (1927), zesměšňujícím divadelní kritiku, či o historicky zjednodušující hře s národní symbolikou **Kalich** (1928). Autor s režisérem Františkem Zavřelem založil a redigoval divadelní revui *Scéna* (1913–1914), později spoluredigoval odborný měsíčník *Nová scéna* (1929–1930). Překládal též dramata Przybyszewského, Werfela aj.

Druhým výrazným tvůrcem historických her naplněných hledáním smyslu života a mravního ideálu byl **Stanislav Lom** (1883–1967, vl. jm. Stanislav Mojžíš). Původním povoláním právník se stal v letech 1932–1939 ředitelem Národního divadla. Lomova dramata **Děvín** (1919), **Žižka** (1925), **Svatý Václav** (1929) a **Karel IV.** (1940) byla obrazem národních dějin a jejich humanistického principu. V roce 1930 napsal veršovanou pohádku z lidového prostředí **Smrt Kmotříčka**, která posloužila skladateli Rudolfovi Karlovi jako libreto k operě.

Složitou problematiku historickou, morální a psychologickou slučoval ve svých myslitelsky hlubokých dramatech **Otokar Fischer** (1883–1938) – básník, kritik, esejista, překladatel a vědec, v letech 1910–1912 dramaturg Národního divadla a následně i šéf jeho činohry (1935–1938). Po hře **Sestry** (1912) a libretu **Karlštejn** (1916), napsaném pro Vítězslava Nováka, vytvořil první velké drama **Přemyslovci** (1918), v němž však ještě nedokázal překonat a básnický utřídit široký historický materiál kupící se kolem osudu posledních Přemyslovců. Cestou subjektivně prožívaného překonávání individualismu prošel v poválečných hrách, ovlivněných expresionismem. Vnitřní komplikovanost člověka řešil v **Héraklovi** (1919), v **Orloji světa** (1921) se zamýšlel nad problémem individualismu a jeho překonávání. Jeho hry s mytologickými i současnými náměty ztělesňují rozpolcenost intelektuála vztahu k revoluci, problematika přesahuje do roviny obecných filozofických sporů (násilí a svoboda, Západ a Východ atd.). Rysy zástupového dramatu u něho nabývají podoby dějinného mýtu o revoluci. V hlavním díle tohoto typu – titulu **Otroci** (1925) – promítá Fischer dobový neklid do monumentální filozofické tragédie z historie antického Říma (spartakovské povstání). Obraz revoluční vzpoury je zde ale provázen pojetím vývoje lidstva jako bludného kruhu, představou tragické dějinné bezperspektivnosti. Pro Fischerovo celoživotní dílo je příznačná syntéza uměleckého a vědeckého přístupu.

Katolicky orientované drama reprezentuje **Jaroslav Durych** (1886–1962) tituly **Svatý Jiří** (1915), **Svatý Vojtěch** (1921) a **Svatý Václav** (1925), kde témata zpracovává v duchu katolické symboliky potřeby mučednictví, jehož prostřednictvím se národ teprve ustavuje jako skutečné duchovní společenství.

Básník **Jiří Wolker** (1900–1924) napsal tři divadelní aktovky uváděné avantgardními soubory i dělnickými ochotníky. První z nich – ještě lyricky laděná **Nemocnice** (1920) – nese podtitul Vánoční hra, neboť v ní jde o útěšné halucinace tří pacientů umírajících v nemocnici o Štědrém dnu a současně navazuje na vánoční legendy o smíru a vykoupení. Režisér Jiří Frejka hru inscenoval s využitím recitace Burianova voicebandu, který nahradil reálné postavy, na něž souchotinář, syfilitik i raněný vrah v horečném blouznění vzpomínají. Vizionářskou silou obraznosti je nejučinnější Wolkerovo drama **Hrob** (1921) – alegorie zkušeností 1. světové války a zároveň expresionisticky vzrušená oslava statečného individuálního činu – oběti vykonané pro blaho lidu. Hra se odehrává v kostele proměněném na lazaret, poblíž hrobu, v němž je zároveň mor i pramen nového života. Stylově navázal na principy expresionistické dramatiky vzrušeným tónem promluv, dav je tu předváděn jako subjekt historických dějů. Hrdinkou aktovky **Nejvyšší oběť** (1922) je anarchistka, která má zabít policejního komisaře a prožívá zkoušku oddanosti revoluci. Stylově tu Wolker přešel od abstraktní expresionisticky konstruované vize k reálně pojatému příběhu z dělnického hnutí, situovanému detaily do ruského politického podzemí. Dramatická technika se blíží konverzační hře, která pracuje s intimní psychologií lidských vztahů.

Lyrické **impresionistické drama** vrcholí v tvorbě **Fráni Šrámka** (1877–1952), který ve svých někdejších prvotinách **Dvě království** (1902) a **Červen** (1905) sice naznačil lyrické tóny, ovšem měšťácké pokrytectví ještě výrazně zobrazil s inklinací k anarchistickému hnutí. S mladým buřičstvím se definitivně rozešel v roce 1910, což se projevilo i v dramatu **Pravda** (1910), hloubavé analýze vztahu muže a ženy. Po roce 1918 se soustředil převážně na individuální osud člověka a jeho intimní citové vztahy. V rozmezí let 1920–1926 napsal šest her. Protiválečné tematice dal prostor v komedii **Hagenbek** (1920), v níž sledoval zrod revolučního přesvědčení a satiricky zobrazil typ politických vychytralců. Podobně zaměřené byly hry **Soud** (1924) a **Zvony** (1921), v nichž na obrazu české vesnice v době války ukázal demoralizující vliv vyhrocených událostí na chování a společenské vztahy lidí. Volnou trilogii s generačním motivem tvoří hry **Léto** (1915), **Měsíc nad řekou** (1922) a **Plačící satyr** (1923). Hry vyšly v roce 1944 pod společným názvem **Když léto přihrává**. Vyniká především **Měsíc nad řekou**, v němž Šrámek spojuje odvážnou mladickou touhu a hlasy střízlivé moudré rezignace. Titul označil jako veselohru, která se teskně směje sentimentálnímu návratu stárnoucích tatíků k dávno uplynulému mládí. Nad zmarněnými nadějemi se hořce usmívá dcera Slávka, která střízlivě odhaduje, kolik jí zbývá mládí k odvážné hře o lásku. Niterný děj a jeho překvapující zvraty jsou jen naznačeny slovy a jejich citovými přízvuky, divák si je domýšlí z lyrické atmosféry a dialogu. Šrámek má blízko k Čechovovi, u něhož ale lyrické prvky mají hlubší významovou platnost a dramatické napětí vychází z nevyslovených myšlenek postav. K válečné době se Šrámek ještě vrátil v tragikomedii **Soud** (1924) s problémem nepřímé, a nakonec usmířené viny za smrt člověka na frontě. Poslední autorova hra – **Ostrov velké lásky** (1926) – se svou exotickou příchutí (děj se

odehrává na Azorech v Atlantském oceánu, kde ztroskotá skupina filmařů) vymykala z charakteru ostatní Šrámkovy tvorby. Společným rysem Šrámkova rukopisu je intenzivní lyrické cítění a smyslové vnímání. Skrze lyrismus je schopný vytvořit zvláštní emocionální atmosféru i těmi nejprostšími jazykovými prostředky.

Expresionistickou dramatickou tvorbu reprezentují členové brněnské Literární skupiny **Lev Blatný** (1894–1930) – drama *Ko-ko-ko-dák* (1922) a **Čestmír Jeřábek** (1893–1981) – *Cirkus Maximus* (1922). Expresionisticky byl orientován také pozdější autor metafyzicky zkoumavých námětů **Jan Bartoš** (1893–1946). Paradoxní protikladnost Bartošova podivínského, přecitlivělého ducha se výrazně promítla do jeho dramatické tvorby. V jeho díle se uplatnila záliba v satirické, společensky angažované expresionistické grotesce. Díky svým *Krkavcům* (1920) je označován za zakladatele i dovršitele českého dramatického expresionismu, na druhé straně psal hry plné lyrismu a básnivě fantazie – např. *Nezvěstná* (1940), ironií a sarkasmem jsou zase nasyceni *Hrdinové naší doby* (1926). Jeho *Vzbouření na jevišti* (1925) je intelektuálně složitá hra, v níž se filosofující dramatik urputně snaží luštit metafyzické otázky života a smrti, snu a reality. Do okruhu expresionistické dramatiky se vřadil už svými prvními hrami také **František Zavřel** (1885–1947). Ten v dramatu mohl plně rozvinout svůj útočný temperament i vizi ideálního hrdiny jako zápasícího titána vzpírajícího se lidem i Bohu a toužícího pokořit život, novodobého dravce. To ovlivnilo i jeho první, expresionismem ovlivněný text – biblickou báji *Simson a Delila* (1912). Podobně je tomu i v dramatech *Don Juan* (1915), *Oidipus a Jokasta* (1915), *Boleslav Ukrotitý* (1919), *Návrat* (1920) a *Dravec* (1921). Je pro ně specifické prudké tempo, myšlenka stíhající myšlenku, vzruch. Autor se nezdržuje výkladem situace, což vede k abstrahující dramatické zkratce. Nejsilněji se tyto tendence projevíly ve hře *Vzpouza* (1923), kterou první etapa Zavřelovy dramatické práce končí. Uzavírá se tak jeho téma oslavy mužské síly a sebedůvěry, které ale nejsou podloženy morálkou či zákonem. Jsou-li Zavřelova dramata holdem síle a siláctví, jeho veselohry jsou naopak posměchem mužské slabosti, ať duševní, či fyzické. Daný motiv se opakuje ve hrách *Oba Kokoškové* (1923), *Boxerský zápas* (1924), *Vykupitel* (1925), *Dědeček proti své vůli* (1926) i *Nesmrtelná milenka* (1927). V třetím tvůrčím období se nekriticky a obdivně věnoval čtyřem silným osobnostem v „dramatech polobohů“ *Hus* (1936), *Kristus* (1937), *Valdštýn* (1940) a *Caesar* (1941).

5.3 Nová generace tvůrců

Rozsahem i významem určující postavení měla v meziválečné době *dramatika pragmatické generace*, jež do literatury vstoupila těsně před válkou. **Karel Čapek** (1890–1938) se společně s bratrem **Josefem Čapkem** (1887–1945) věnoval dramatické tvorbě od začátku své umělecké činnosti, jak o tom svědčí *Lásky hra osudná* (1916) – varianta na téma *comédie dell'arte*, a také první verze lyrické hry *Loupežník*, kterou psali oba bratři za společného pobytu v Paříži v roce 1911. Básnickou konfrontaci výbojného a málo zodpovědného mládí se starostlivým, ale také sobeckým stářím autorsky v roce 1920 dokončil Karel Čapek. Z původní oslavy mládí okouzleného láskou se stala komedie o jeho iluzích. Mimořádný

ohlas, a to i v zahraničí, měla hra Karla Čapka **R. U. R.** (1920). Společnost Rossum's Universal Robots na základě vědeckého objevu vyrábí roboty (slovo vymyslel Josef Čapek a ujalo se mezinárodně), kteří přerostou z počátečního pomocníka člověka v jeho protivníka. Konflikt je vystupňován až ke vzpouře Robotů a vyvraždění lidstva, což ovšem znamená do budoucnosti i zánik Robotů, neboť neznají tajemství své výroby. Teprve záblesk citu přináší naději, že se život obnoví láskou a zvítězí vůle k životu. V expresionisticky groteskní hře **Ze života hmyzu** (1921) spolu Karel a Josef Čapkové nemilosrdně kritizují obecně lidské špatnosti. V jednotlivých částech vystupuje do popředí sobeckost v lásce, morální povrchnost a faleš, hamižnost, pošetilá krátkozrakost či netečnost. V rozsahem největším díle **Mraenci** je vyslovena zásadní nedůvěra k jednoznačným politickým a ideologickým koncepcím, v jejichž službách se lidé vzájemně ničí a vraždí, zároveň i odpor k disciplinovanému „mraveništnímu“ kolektivismu a omezování svobody jedince a myšlení. Ústřední téma hry Karla Čapka **Věc Makropulos** (1922) vychází z odvěké touhy po elixíru života. Slavná zpěvačka Emilie Marty dosáhne tak nadpřirozené dlouhověkosti, že jí to přináší nudu a únavu. **Adam Stvořitel** (1921) je poslední společné dílo obou bratří a jeho filozofické vyznění je značně skeptické: svět je špatný, ale člověk by nevytvořil lepší, životaschopný je pouze Zmetek. Ve 20. letech se Karel Čapek stal na čas dramaturgem a režisérem v Městském divadle na Královských Vinohradech. Po více jak desetileté pauze se vrátil k dramatickému žánru už ve zcela jiném společenském a politickém kontextu. Modelově pojatá **Bílá nemoc** (1937) prostřednictvím konfliktu vojenského diktátora Maršála s lidsky a sociálně citícím lékařem Galénem burcuje proti válce, varuje před rozpínavostí fašismu, před nebezpečím, které sebou přináší zfanatizovaný dav. Čapkovo původní relativistické přesvědčení o mnohosti pravd se modelově zúžilo na konfrontaci dvou postojů a autor se jednoznačně ztotožňuje s Galénovou humanistickou pravdou. Po premiéře protestovalo německé vyslanectví proti německy znějícímu jménu zbrojaře, v tisku proběhla i polemika s Tribunou lékařů o postavě Sigelia. Podnítit v lidech svědomí chtěl Čapek i hrou **Matka** (1938). Hrdinka postupně promlouvá se všemi mrtvými muži své rodiny: otec a tři synové byli ochotni zemřít „pro věc“, ačkoli jejich postoje si mnohdy odporovaly, matka tomu přihlíží, nechápe to a trpí. Nejmladšího syna Toniho brání ve jménu „malého lidského života“, ale otřesená zprávou o bombardování škol a zabíjení malých dětí sama podá synovi zraň s výzvou „Jdi!“. Obě Čapkovy protifašistické hry mají i význam obecnější, nadčasovější. Mnichovská dohoda a následující kapitulace znamenala pro Karla Čapka osudovou ránu. V prosinci 1938 si psychicky i fyzicky vyčerpaný Čapek přivodil chřipku, která přerostla v zápal plic. Zemřel na plicní edém, několik měsíců před německou okupací. Bratr Josef zahynul v koncentračním táboře v Bergen-Belsenu na konci války.

Příklon k pragmatické filozofii se projevuje v dramatické tvorbě **Františka Langera** (1888–1965), původním povoláním lékaře a za 1. světové války příslušníka Čs. legií v Rusku. V letech 1935–1938 působil jako dramaturg Městského divadla na Královských Vinohradech. Jeho tvorbu v počátcích ovlivnil styk s anarchistickými literáty (Mahen, Šrámek, Neumann, Toman aj.), přátelství s bratry Čapky i veřejná činnost (s Jaroslavem Haškem zakládal Stranu mírného pokroku v mezích zákona). V prvních hrách – veršovaném oratoriu **Svatý Václav** (1912) a lyrickém dramatu **Noc** (1914) – usiloval o prostý výraz a důmyslně konstruovanou dramatickou stavbu. Na novou společenskou realitu poválečného

vývoje reagoval v komedii *Milióny* (1920), kritizující vykořisťování. Postupně objevuje obyčejného člověka, kterého kreslí s jemně ironickým humorem. Cestu k úspěchu na jevišti si otevřel roku 1923 veselohrou *Velbloud uchem jehly*, pojednávající ironicky o tom, jak chudé děvče ke štěstí přišlo. Idylicky zobrazuje postavičky pražského předměstí, obratnost v dramatické technice mu umožnila funkčně využít prvky sentimentality a konvencí blízké tehdejšímu publiku. Hra byla úspěšně uváděna také v Německu, Rakousku a USA. Pozornost upoutala ovšem už jeho předchozí *Periférie* (1921) s tématem zločinu a trestu. Autor líčí zlé svědomí předměstského frajera Franciho, který se dopustil vraždy a trpí tím, že ji nemůže prokázat. Jeho děvče Anči se proto obětuje, aby ji zabil a stihl ho trest vykupující jeho muka. Periférii uvedl na Vinohradech Jaroslav Kvapil, v zahraničí mj. Max Reinhardt. Titul *Andělé mezi námi* (1931) zaujal zpracováním tématu eutanazie. Neprávem opomíjený tragický příběh z vězeňského prostředí *Dvaasedmdesátka* (1937) je zase komponován jako „divadlo na divadle“: žena odsouzená na dvacet let pro vraždu manžela napíše před vypršením trestu hru, ve které rekonstruuje drama svého života a v níž také na vězeňské scéně hraje hlavní roli. Velké popularity dosáhla komedie *Grandhotel Nevada* (1927), vysmívající se lékařskému šarlatánství a oslavující zdravý přírodní život. Prostředí periférie bylo pro Langra tak přitažlivé, že se k němu vrátil v roce 1929 v *Obrácení Ferdyše Pištory*, pojednávajícím o nesnadném návratu kasaře do řádného občanského života. Relativity v morálce založené na bezohledném dobývání zisku si všímá ve své nejméně básnivě, ale nejdivadelněji napsané hře *Manželství s r. o.* (1935). Kdysi populární hrdinská hra z legionářského prostředí *Jízdní hlídka* (1935) je oslavou chlapské solidarity skupinky pěti mužů obklíčených ruskými bolševiky. Řeší otázku družnosti kolektivu a svou oslavou československých legií se stala nejhranějším dramatem v meziválečné éře. Ze znalostí divadelního prostředí vyrostla *Jiskra v popelu* (dokončená 1948) se stále živou otázkou sdělitelnosti zkušeností starší generace herců mladým adeptům hereckého umění. Na sklonku života jako útěchu v těžké době dopsal hru *Bronzová rapsodie* (1958), inspirovanou Homérovou Iliadou a příběhem o Achillovi. Láskyplný vztah k dětem Langer uplatnil také v řadě loutkových her.

Podobně jako u Langra posloužilo střetnutí mezi legiemi a sovětskými bolševiky jako námět populární hry **Rudolfa Medka** (1890–1940) *Plukovník Švec* (1928), v níž konflikt disciplíny legií a anarchie revoluce vrcholí tragickým sebeobětováním – sebevraždou titulního hrdiny. Společensky kritické hry pod vlivem pragmatismu psal **Edmond Konrád** (1889–1957). Konrádova dramatická tvorba, pro níž je od počátku příznačná scénická obratnost a sklon k ironizujícímu traktování společenských typů, vybočila na sklonku 20. let od pokusů zachycovat naléhavé sociální a myšlenkové problémy doby, odrážející se v rodinných konfliktech a intimních morálních krizích jedinců – *Širočina* (1923), *Komedie v kostce* (1925) a *Rodinná záležitost* (1927), k podobě shawovské utopické hry *Olbrím* (1928) o silném jedinci, pokoušejícím se obrodit svět vypěstěním exempláře dokonalého člověka.

Na mladou levicově orientovanou básnickou i divadelní generaci z 20. let měl velký osobní vliv **Jiří Mahen** (1883–1939, vl. jm. Antonín Vančura, příbuzný spisovatele Vladislava Vančury). V letech 1918–1922 jako dramaturg Národního divadla v Brně položil základy k umělecké tradici brněnského divadelnictví, když vybíral kvalitativní a literárně závažné hry i jevištní experimenty. V letech 1920–1924 učil na nově založeném dramatickém

oddělení brněnské konzervatoře dramaturgii, režii a rozbor světového dramatu. Ve 30. letech organizoval v Brně Dramatický svaz. Mahenovo mnohotvárné literární dílo vyrůstalo z potřeby nalézt smysl lidského života a nové společenské jistoty. Těžiště jeho tvorby tkví hlavně v tematicky různorodé dramatické tvorbě. Zásadněji prorazil před 1. světovou válkou hrou o legendárním zbojníkovi *Janošík* (1910), inspirovanou cestou na Slovensko a cyklem Zbojníci od Miloše Jiráňka. Vytvořil reálnou, ale zároveň symbolickou postavu společenského odbojníka (premiéra v Národním divadle, r. Jaroslav Kvapil). K historickým hrám patří i jeho *Mrtvé moře* (1914) o konfliktu svědomí a moci zachyceném na hrdinském odporu sedláka Havelky proti náboženskému útlaku v době temna v 18. století. Konverzační veselohrou *Ulička odvahy* (1917) pojednávající o úředníkovi Horovi a jeho sestře Lojzičce, o jejíž srdce se uchází hned několik nápadníků, si chtěl odpočinout od chmurné reality v době, kdy měl být povolán na frontu. Na komedie navázala později svou rozverností studentská hra *Chroust* (1920), v níž zpodobnil složitost hledání a zrání vlastní generace. Následovaly tři hry s výrazným protiválečným a sociálně kritickým aspektem: manželská tragédie o válečném slepci *Nebe, peklo, ráj* (1917), s událostmi 1. světové války se vyrovnávají dramata *Generace* (1921) a *Dezertér* (1923). Ten nabízí z části realistický, z části lyrický průnik do pocitů venkovského mladíka, který uteče z vojny. Skrývá se poblíž rodné vesnice, kde bojuje o přežití i o to, aby se vyhnul prozrazení ze strany sousedů a přátel a v těžkých chvílích přemítá o smyslu a ceně lidské svobody. Tématu je blízká i ironicky pojatá a v kabaretu Červená sedma uvedená jednoaktovka *Josef se vrátil* (1919), v níž se bývalý legionář diví, zač vlastně bojoval, zatímco se rodina hádá, která politická strana je nejlepší. K avantgardě a mladé generaci Devětsílu se Mahen přihlásil v polovině 20. let, kdy do jeho dramatiky pronikly prvky poetismu s jemným lyrismem, humorem i groteskou, jak dokazuje šest „filmových libret“ *Husa na provázku* (1925). Ty uvedlo za protektorátu Šmídovo divadélko Větrník a později daly název brněnskému Divadlu Husa na provázku, které na poetiku jeho klauniád i brněnské působení vědomě navázalo. Poetismem je poznamenán i *Nasreddin čili Nedokonalá pomsta* (1927) – pohádková fantazie na motivy orientálních příběhů. K aktuálním tématům ze současnosti zpracovaných ve vážném tónu se Mahen obracel v komedii *Praha-Brno-Bratislava* (1927) a v *Rodině* (1933). Ta pojednává o ženě, jež zachrání svou rodinu zmítanou krizí tím, že se po letech trpělivého sebezapírání rozhodne ji opustit. Hrou *Mezi dvěma bouřkami* svou dramatickou tvorbu v roce 1938 uzavřel.

Pokusem o novou formu dramatického vyjádření byla i tvorba osobností soustředěných kolem Revoluční scény **Emila Artura Longena** (1888–1936). Ta vznikla v roce 1920 a mimo Longena je autorsky spojena především se jmény **E. E. Kische**, **Jaroslava Haška** a **Antonína Macka**. Mezi větší scénické útvary v jejím repertoáru patřily zejména první dramaturgie Haškova *Švejka*, Longenova symbolická aktovka *V přítmi svatyně* (1920) nebo Mackova hra *Dáma a vrah* (1920). Současně uváděl Longen na scénu i řadu aktovek a výstupů na téma anarchismu a individuální vzpoury proti morálce. Longenův přínos spočíval v osobitěm uvolnění dramatické zápletky, ve snaze po záměrně volné formě, jež poskytovala předpoklad pregnantně vyjádřit politický radikalismus. Repertoárovému zaměření na senzační žurnalistická fakta odpovídaly i opakující se dramaturgie Kischových reportáží. Po roce 1923 začal Longen spolupracovat s divadlem Vlasty Buriana, pro kterého napsal groteskní komedii *C. a k. polní maršálek* (1929).

5.4 Drama české meziválečné avantgardy

Začátky avantgardního divadla v Praze korespondují s činností Devětsilu a jeho divadelní sekci Osvobozeným divadlem. V roce 1927 sem vstoupila dvojice **Jiří Voskovec** (1905–1981) a **Jan Werich** (1905–1980) a v letech 1927–1938 tu uvedla (většinou v režii Jiřího Honzla) 27 inscenací, které se od počáteční uvolněné legrace vyvinuly až k politické satíře. První titul *Vest Pocket Revue* (1927) do scénického pásma spojil dadaistický slovní humor, poetické veselí a scénickou improvizaci. Revuální forma zpočátku nevyžadovala pevnou dějovou nit, a hry byly jen volným proudem obrazů a scén. Forma se opakovala v dalších hrách *Smoking Revue* (1928) a *Kostky jsou vrženy* (1929). Postupně autoři nahradili revue složitější zápletkou detektivního nebo fraškově situačního charakteru – např. ...*si pořádně zařadit* (1928), *Gorila ex machina* (1928), *Ličení se odročuje* (1929), *Fata morgana* (1929). Ve 30. letech vystoupila do popředí politická satira, prozrazující protifašistické stanovisko obou divadelníků, a jako nový útvar se objevily v textech politické pochodové písně (*Proti větru*). V revue *Caesar* (1932) se oba autoři poprvé soustředili na aktuální politickou problematiku. Jednání Caesarových odpůrců je podáno jako karikatura měšťácké politiky, v níž vládne intrikánství, ne zájem o potřeby lidu. Sám Caesar je příkladem malicherného a přihlouplého člověka na nejdůležitějším místě ve státě. V duchu společensky provokující satiry a v jasném protidiktátorském a protiválečném zaměření jsou psány i ostatní hry, mezi nimiž je třeba jako literárně cenné útvary jmenovat *Svět za mřížemi* (1933), *Osel a stín* (1933), *Slaměný klobouk* (1934), *Kat a blázen* (1934), *Balada z hadrů* (1935), *Nebe na zemi* (1936), *Rub a líc* (1936) a *Těžká Barbora* (1936). Z námětů původních i převzatých dovedli oba autoři vytvářet vždy znovu a v nových variacích hry výrazně individuálního, neopakovatelného stylu, jež jsou jedním z nejpůvodnějších, intelektuálně nejvytříbenějších a umělecky nejčistších výtvorů poetického básnictví.

Avantgardní dramatickou tvorbu reprezentovali ve 20. a 30. letech především Vítězslav nezval a Vladislav Vančura. **Vítězslav Nezval** (1900–1958) – básník, překladatel moderní francouzské literatury, autor filmových a rozhlasových scénářů, libret oper i baletů a divadelní recenzent – byl příslušníkem Devětsilu. V Osvobozeném divadle působil v letech 1928–1929 jako dramaturg. Sám zde hrál a uplatnil i nadání hudební a výtvarné. Jeho texty později uváděly i jiné scény včetně Národního divadla. Nezval začínal v 20. letech poetickými dramaty, mezi ty nejznámější patří *Depeše na kolečkách* (1922), režirovaná v roce 1926 Jiřím Frejkou s nezapomenutelnou herečkou avantgardy Jarmilou Horákovou v hlavní roli. V roce 1928 ji nastudoval Jindřich Honzl. Její poetika plná fantazie a hravosti připomíná díla Apollinaira a Jarryho. Objevuje se v ní i vliv klauniád a filmové grotesky. Ovšem láska prodavačky ryb a námořníka, kteří chtějí mít svůj domek a žít svým prostým štěstím, má i sociální podtext: je jím radost mládeže a víra v revoluci, která štěstí uskuteční. Ve *Věštírně delfské* (1924) využil sen jako prostředek sociální charakteristiky postav. Kartárka věští budoucnost lidem různého sociálního postavení (ministr, prostá dívka, dělník), a tím se odhaluje společenská propast mezi mocnými tehdejšího světa a proletáři. Nakonec si začnou ponížování lidé pomáhat a hra končí tam, „kde se poezie mění v život“, u výzvy k vykořisťovaným lidem, aby sjednotili svoje síly. O tajích podvědomí a pudových záhadách člověka pojednávají hry *Modrý jelen* (1930) a *Zlověstný pták* (1936). V roce 1930 Nezval napsal

své první výrazně surrealistické drama **Strach** (1930) o návratu otce k bývalé milence a dítěti, končící výstřelem pomateného dítěte na otce. Děj se odvíjí jako v horečném snu, objevují se v něm kuriózní typy a dějí se těžko pochopitelné věci. Další poetická hříčka **Milenci z kiosku** (1932) vznikla pod tlakem společenské situace začátku 30. let. Pojednává o revoltě mladé dvojice, jdoucí si za svým štěstím a stavící se proti měšťácké společnosti. Hru lze chápat jako oscilaci mezi lyrickou básní citových zvratů dospívajícího člověka a parodií na společenskou komedie. V jazyce hry vzniká napětí mezi částmi veršovanými a prozaickými, bohatá obraznost přenáší příběh do hravé, lyricky vylehčené polohy. Jedná se nepochybně o umělecky nejcennější Nezvalovo drama. Mezi jeho významné práce patří také divadelní úpravy a přebásnění starších textů světových autorů – např. v poetistickém duchu zpracovaná adaptace Calderóna **Schovávaná na schodech** (1931), **Veselohra s dvojníkem** (1938, opět Calderón), Dumasovi **Tři mušketýři** (1934), Beaumarchaisova **Nového Figara** (1936). Největší pozornost upoutala dramaturgie Prévostova románu **Manon Lescaut** (1940), kterou za protektorátu napsal pro Burianovo D 34. Inscenace s Marií Burešovou a Vladimírem Šmeralem se stala událostí, na kterou jezdili diváci z celých Čech. Zároveň se tato jevištní báseň stala manifestací „líbeznosti české řeči“. Milostný příběh krásné, avšak nestálé titulní hrdinky a rytíře Des Grieux byl chápán jako vzpoura velké lásky proti silám, které život dusí. Tyto síly zosobňoval mocný pan Duval a pokrytecký jezuita Tíberge. Burian zesílil jinotajný podtext hry a důrazem na hudebně stylizovanou jevištní řeč vzdal skrze Nezvalovy verše hold krásám češtiny. Okupační kontext interpretoval Manon Lescaut jako „*zpěvné podobství podivuhodného vítězství milostného snu, které sklenul velký básník nad život soumravné přítomnosti*“. *Manon* ještě před osvobozením silně ovlivnila výchovu mládeže a povzbuzovala i v nacistických věznicích. Po jejím ohromném úspěchu napsal Nezval ještě hru **Loretka** (1941) – kalendářově dojmavý příběh, ve kterém na osudu kloboučnice Lojzičky zachytil atmosféru prostředí bohémy a malostranské Prahy počátku století.

Dramatu se věnoval také další výrazný zástupce české meziválečné avantgardy **Vladislav Vančura** (1891–1942). Do jeho poetistického období řadíme dvě divadelní hry (r. Jindřich Honzl v Osvobozeném divadle), postavené na konfliktu mezi protichůdnými principy ztělesňovanými hlavními postavami: v **Učiteli a žáku** (1921) mezi životní střízlivostí a bláznovstvím, v **Nemocné dívce** (1928) mezi bojácnou tradičností a riskujícím experimentátorstvím. Jsou pro ně charakteristické dlouhé lyrické monology, obrazný jazyk a paradoxní rozvíjení vztahů mezi jednotlivými figurami. Vančurovo dílo bylo výsledkem úsilí o obnovení divadla básníkem. Mezi texty spjatými s poetismem představuje Vančurovo tíhnutí k oproštěnému řádu zvláštní linii tvorby, která jinak směřuje spíše k zdivadelňování poetistické hravosti, přenášeje do divadla slovní hříčky a básnické metafory, založené na asociativním objevování překvapivých souvislostí věcí. V 30. letech psal i Vančura hry pro velké scény a široký kruh publika a obracel se k společensky zásadnějším námětům. Renesančním a stále znovu podněcovaným lpěním na životě se projevuje protagonista hry situované do doby Rudolfa II. **Alchymista** (1932, adaptace hry Bena Jonsona), kterou od předchozích poetistických her odlišuje pestrost vztahů mezi postavami, složitost zápletek a přítomnost ideového konfliktu (italské a české národní povahy s jejím rozumářstvím, moralizováním, chamtivostí). Hrdinou je italský učenec na pražském dvoře Rudolfa II., člověk-prostoupený touhou po vědění i životních požitcích. Proti němu stojí nábožensky přísná

morálka české šlechtické rodiny se zoufalou touhou po majetku a prodloužení života. Plně se tu uplatňuje Vančurův básnický bohatý a duchaplný dialog. V *Jezeru Ukureve* (1935) zachytil v prostém dialogu statečný zápas francouzského lékaře, který v těžkých podmínkách afrických tropů, ohrožen intrikami bílých dobrodruhů, podněcovanou nenávistí černochů i nepochopením německé koloniální správy, statečně setrvává ve svém zápase se spavou nemocí až do okamžiku, kdy mu v happyendovém závěru přinese jeho dřívější nepřítel bezpečný lék objevený v Berlíně profesorem Kochem. Vančurova poslední hra – veselohra s náznakem pygmalionského motivu *Josefina* pojednává o dívce z periferie, která se chce stát operní zpěvačkou. Její konfrontace s trojím odlišným světem (intelektuálů, měšťáků a studentů) je realizována jak v oblasti dějové, tak jazykové. Zejména v slabě motivovaném závěru hry je patrné, že autor již nemohl dát Josefíně definitivní podobu.

K dramatikům avantgardy patřil i výtvarník **Adolf Hoffmeister**. Jeho hry *Nevěsta* (1927), moderní básnická úprava Goldonihy *Kavárničky* (1932) či *Mládí ve hře* (1935) byly uváděny Osvobozeným divadlem či Burianovým divadlem D. Spolupracoval také s Voskovcem a Werichem na revue *Svět za mřížemi* (1933).



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že představitele tzv. zástupového dramatu byl F. X. Šalda, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 2) Tvrzení, že Jaroslav Durych psal převážně expresionistická dramata, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 3) Tvrzení, že Jiří Wolker nikdy netvořil pro divadlo, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 4) Tvrzení, že Fráňa Šrámek je autorem dramatu *Pravda*, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 5) Tvrzení, že autorem šesti „filmových libret“ Husa na provázku je Vítězslav Nezval, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

SHRNUTÍ KAPITOLY



Výklad studenty seznámil se zásadními tendencemi a osobnostmi vývoje české meziválečné dramatiky s důrazem na kontrast tvorby předválečné generace tvůrců a nově nově nastupujících autorů. Poukázali jsme také na žánrové proměny dramatiky tohoto období, která kladla důraz zejména na prosazování tzv. zástupového dramatu, historického dramatu, expresionismu i impresionismu a v 30. letech pak především rozmanitých forem satiry.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 b, 3 b, 4 a, 5 b**

DALŠÍ ZDROJE



CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.
Kol. autorů. *Dějiny českého divadla* (IV. díl: Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace). Praha 1983.
MACHALA, Lubomír et al. *Panorama české literatury*. Vydání první. Praha: Knižní klub, 2015.

6 OD EXISTENCIALISMU K ABSURDNÍMU DIVADLU A DRAMATU



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Z tragického pocitu a zkušeností 2. světové války se rodí a vyvíjí dva výrazné proudy, které zásadně ovlivnily vývoj světového dramatu a divadla – existencialismus a absurdní drama. A na ně se nyní zaměří i výklad této kapitoly. Nejen že oba směry budeme detailně charakterizovat, ale nabídneme i jejich vzájemnou komparaci. Seznámíme se také s jejich výraznými představiteli a pojmenujeme jejich jedinečné rukopisy.



CÍLE KAPITOLY

- Osvojit si schopnosti charakterizovat pojmy existencialismus a absurdní drama.
 - Seznámit se se spektrem dramatických autorů tvořících v rámci existencialismu a zejména absurdního dramatu.
 - Porozumět smyslu nesmyslu.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Existencialismus, absurdní drama, absurdní divadlo.

6.1 Úvod

Z tragických zkušeností 2. světové války se rodí a vyvíjí dva výrazné proudy, které zásadně ovlivnily vývoj světového dramatu a divadla – **existencialismus** a **absurdní drama**. A my se nyní seznámíme s jejich výraznými představiteli a pojmenujeme jejich rukopisy.

6.2 Existencialismus

Existencialismus je filozofický a umělecký směr, jehož název je odvozený z pozdně latinského „*existentia*“ = bytí, jsoucno. Vznikl po 1. světové válce v Německu a prosadil se a rozšířil především díky jeho francouzským představitelům ve 40. letech 20. století a po 2. světové válce. V 50. a 60. letech se stal velice populární filosofií.

V literatuře se existencialismus prosazoval od konce 30. let. Rozvinul se zásluhou myšlenkově i literárně mocného uskupení, jež Jean-Paul Sartre utvořil kolem revue *Les Temps Modernes* (od 1945), kam přispívali Albert Camus (1913-1960) či Simone de Beauvoir (1908-1986). Východiskem mu byl člověk v mezních situacích, který se v ohrožení, strachu a s úzkostí dobírá sebepoznání, když si uvědomuje konečnost a nevyhnutelnost smrti. Cítí odcizení vůči světu a v „*nicotě*“, která ho obklopuje, se pokouší překonat svá zoufalství. Trpí úzkostí, ztrátou smyslu, pocitem absurdity, které musí zdolat odhodlaným přijetím své situace. Charakteristickými pojmy jsou pro existencialisty nepochybně svoboda a její protějšek odpovědnost, důraz na opravdovost (autentičnost, odhodlanost), mezní situace, úzkost, historičnost, vinu a smrt. Představitelé existencialismu zasáhli i divadlo, které získalo značnou popularitu.

6.3 Existencialismus v dramatu a na divadle

JEAN-PAUL SARTRE

Existencialismus se po 2. světové válce těšil značné pozornosti, zvláště díky esejům a hrám **Jean-Paula Sartera** (1905–1980). Sartre vyrůstal v Paříži, v měšťanském prostředí intelektuálů. Již v útlém dětství se ponořil do literatury, která se pro něj stala útěchou před nepřátelským světem. V průběhu 2. světové války byl roku 1940 jako francouzský voják v Alsasku zajat a internován, po propuštění začal od roku 1941 spolupracovat s hnutím odporu. Po válce působil jako spisovatel na volné noze.

K dramatu se obrátil roku 1943 *Mouchami* (Les Mouches) – aktuální parafrází Aischylovy Oresteie, která je považována za počátek existencialistického dramatu. Následovala hra *S vyloučením veřejnosti* (Huis clos, v češtině také pod názvem *Za zavřenými dveřmi* 1944), vybudovaná podle klasického aristotelovského modelu. V jedné místnosti spolu debatují tři mrtví: novinář Garcin – popravený jako dezertér, sebevraždkyně – lesbička Inès a egoistická erotomanka a vraždkyně vlastního dítěte Estelle. Žádná z těchto postav se není ochotna vzdát svého mínění o sobě. Z toho je usvědčuje až vidění druhých, kteří se stávají jejich zrcadly, kde mohou vidět pravdu a na tomto obraze není možné nic změnit. Rasisťické poměry na americkém Jihu zase ostře kritizuje *Počestná děvka* (La Putain respectueuse 1946). Ze znásilnění a vraždy spáchané bohatými bělošskými mládenci má být obviněn nevinný černoch, ale prostitutka Lizzie se naštěstí rozhodne policii odhalit pravé viníky. Výraznou drastičností pobuřovala hra o čekání francouzských odbojářů na smrt z rukou gestapa *Mrtví bez pohřbu* (Morts sans sépulture, 1946). Ve *Špinavých rukou* (Les Mains sales, 1948) dokazuje, že podílet se na politické činnosti vede neodvratně k tomu, že si

člověk pošpiní ruce, ale odmítnout politickou angažovanost znamená pouze, že budou volit a určovat průběh událostí jiní. Otázky svobody a svědomí řeší v rozsáhlé historické hře **Ďábel a Pánbůh** (*La Diable et le Bon Die*, 1951), ve které se lupič marně snaží stát světcem. Drama **Vězňové z Altony** (*Les Séquestrés d'Altona*, 1959) zachycuje poválečnou realitu Německa s jeho nezvládnutou nedávnou minulostí. Podle autora je ale tento rámeček jen jinotajnou kritikou francouzského chování v Alžírsku.

Všechny hry ilustrují Sartrovo existencialistické hledisko. Popírá v nich existenci Boha, ustálené normy lidského jednání a verifikované morální zásady a tvrdí, že lidské bytosti jsou „odsouzeny ke svobodě“. Proto si lidé musejí volit své vlastní hodnoty a žít podle nich, neboť „člověk je pouze to, co dělá. Člověk se stává tím, co si zvolil.“ Sartrovy hry předvádějí postavy tváří v tvář volbě, která je nutí přehodnotit svoje názory, tvořit si vlastní měřítko a pak podle nich nekompromisně žít. Sartrovi hrdinové bojují o své místo ve společnosti, snaží se najít smysl svého bytí a dosáhnout pocitu, že jsou na zemi nepostradatelní. Za tímto účelem volí často přetvářku (hrají komedii druhým i sami sobě).

V nejistotě poválečných let si Sartre získal širokou obec příznivců, protože zpochybnil konformismus, který umožnil nacistická zverstvata. Také věřil, že lidé musejí být politicky „angažovaní“, třebaže volba, která se jim nabízí, je zřídka ideální. Jistou nevýhodou Sartrových her je jejich přemíra úvah a malá divadelnost. Také na historické realitě mu záleželo velmi málo, jeho tituly můžeme označit jako modelové hry.

ALBERT CAMUS

Dílo nositele Nobelovy ceny **Alberta Camuse** (1913–1960) má obdobný význam. Camus sice popíral, že by byl existencialistou, ale jeho závěry byly podobné Sartrovým. Vystudoval v rodném Alžírsku filosofii a klasické literatury. V roce 1935 zde založil revoluční scénu **Divadlo pracujících** (*Théâtre du Travail*, později *Théâtre de l'Équipe*), které existovalo do roku 1939. Z počátku hrál milovníky, později začal experimentovat s kolektivní tvorbou. Na divadle ho fascinoval dialog, který mu umožňoval jasně vyjadřovat své myšlenky, prohlásil o něm: „*Je to jediné místo, kde člověk může najít nevinné štěstí.*“ V roce 1938 začal pracovat jako novinář, nicméně po vypuknutí 2. světové války byl pro své úvahy z Alžírsku vyhoštěn, a tak odjel do Paříže, kde se zapojil do protifašistického hnutí odporu. Právě za německé okupace Francie začal psát dramata. Soustředil se v nich na problematiku odcizenosti a vzpoury, často se u něj objevuje téma strachu ze samoty. Jeho díla jsou reakcí na ztrátu tradičních hodnot a přesvědčení o nesmyslnosti a absurdnosti života.

Jeho dramatická produkce není rozsáhlá, nicméně na jevištích si stále nachází své místo. Debutoval svým pravděpodobně nejlepším dramatem **Caligula** (1939, uveden 1945 s Gérardem Philipem). Římského císaře pojal netradičně jako člověka, který revoltuje proti absurditě pomocí zločinů a her smrti. Je to psychologická studie tyranu s jeho osamělostí a rozpolceností, k níž je pro svůj pohled na svět odsouzen, zároveň skrze svého hrdinu varuje před diktátorskými režimy. K významným Camusovým hrám patří **Nedorozumění** (*Le Malentendu*, 1944) – variace na téma izolace, v níž je člověk osamocen a nedaří se mu navázat

komunikaci ani v lásce, a **Stav obležení** (L'Etat de Siege, 1948), ve kterém se setkáváme s Camusovým tématem revolty, kdy autor tvrdí, že z naší existence nemůžeme uniknout a jediný možný způsob žítí je v absurditě. Vedle posledního dramatu **Spravedliví** (Les Justes, 1949) napsal ještě několik adaptací.

Zdrojem jeho vlivu na divadlo je z části jeho esej **Mýtus o Sisyfovi**, v němž dokazuje, že lidská existence je absurdní, protože mezi nadějami člověka a iracionálním univerzem, do něhož se rodí, zeje propast. Jediný lék je podle Camuse v tom, že si jedinec najde svůj systém měřítek, jenž mu dovolí z tohoto chaosu vytvořit řád. Dramata tvořil v tradičních formách. Vycházel z toho, že svět je iracionální, poté ale vytvořil řád v chaosu, takže se dramatický děj vyvíjel lineárně, následky odpovídaly příčinám. Obvyklým předmětem jeho dramatiky se stával chaos utvořený ze sledu epizod spojených pouze atmosférou či tématem. Camusova tvorba tedy není divadlem „absurdním“, ale existenciálním. Rozvíjí totiž svůj smysl pro absurditu a iracionalitu lidského údělu pomocí logického, racionalistického uvažování, kdežto absurdní divadlo se takovýchto postupů a diskurzivního myšlení vzdává. Zajímavý je i Camusův pohled na herce: ten na sobě v roli zakouší různé osudy, hraje hru ve hře, zkoumá smysl toho, co vlastně znamená hrát. Hercovým úkolem je diváka dokonale klamat.

6.4 Existencialismus versus absurdita

Camus a Sartre se nejvíce lišili svými představami o „angažovanosti“, poněvadž Camus odmítal uznat volbu mezi dvěma amorálními pozicemi. Jejich rozdílnost v tomto bodě vedla k dlouhé diskuzi. Sice oba sice odmítli racionalistický světový názor, ale dramata odlévali do tradičních dramatických forem. Začínali sice od předpokladu, že svět je iracionální, poté však tvořili z chaosu řád, takže se jejich hry vyznačovaly takovým dramatickým dějem, který se vyvíjí lineárně jako řetězení příčin a následků.

Oba dva autoři poskytli základ absurdnímu dramatu (a divadlu), které se začalo rýsovat počátkem 50. let. Zástupci absurdního dramatu sice přijímali jejich názory, ale soustřeďovali se především na iracionalitu lidské zkušenosti, aniž z ní viděli nějakou cestu ven. Tvořili sled epizod, spojených pouze tématem či atmosférou, a tak dospěli ke kompozici odpovídající chaosu, který byl obvyklým předmětem jejich dramatiky. Pocit absurdity zvyšovali, že vedle sebe kladli nepřiměřené události. Jazyk považovali za významný racionalistický nástroj, a tak často demonstrovali jeho nedostatečnost a podřízenost mimoverbálním prostředkům.

6.5 Vznik absurdního dramatu

Když měla v květnu roku 1950 v pařížském divadélku **Théâtre des Noctambules** premiéru divadelní hra francouzského autora rumunského původu **Eugena Ioneska** **Plešatá zpěvačka**, bylo jisté, že se zde objevilo nové pojetí divadla. Tato Plešatá zpěvačka, která se

z prazvláštní tradice a turisticko-diváckého zájmu hraje v Paříži dodnes, nezůstala osamocena a poměrně rychle se přidaly další inscenace a přibyli další autoři – francouzský dramatik s ruskými kořeny **Arthur Adamov**, později též Francouz španělského původu **Fernando Arrabal** či Brit **Harold Pinter**. 23. ledna 1953 se pak konala v jiném pařížském divadélku Théâtre de Babylone premiéra nevydané hry prozatím takřka neznámého dramatika – Ira usazeného v Paříži **Samuela Becketta**. Její název **Čekání na Godota** evokoval příchod kohosi neznámého a navzdory pesimistickým předpokladům dokázala inscenace režírovaná pozdějším slavným divadelním tvůrcem Rogerem Blinem ohromit publikum a strhnout na sebe pozornost kritiky i běžného diváka. Její ohlas byl nevídaný a ohromující. Bouřlivé reakce publika následované vlnou nebývalého zájmu dokázaly, že z neznámého spisovatele irského původu se přes noc stal autor, o němž se hovoří.



DEFINICE

Absurdní drama – odvozeno z lat. absurdus = nesmyslný, sluchu nepřijemný – je žánr dramatu, projevující se zejména od 50. let 20. století a lokálně a historicky je omezený na Evropu a Severní Ameriku 2. poloviny 20. století. Souhrnným termínem se tak označuje tvorba poválečných dramatiků, kteří nahlíželi život a svět v kategoriích absurdity – groteskního zpracování metafyzické úzkosti pramenící z existenciální nejistoty a z absence hierarchizovaných hodnot. Ve svých textech zobrazovali skutečnost jako nesmyslnou a vyjadřovali tak pocity bezmoci osamocенého člověka ohroženého mechanismy moderní civilizace, kterou sám stvořil. Důležitý je také akcent na ztrátu schopnosti dorozumění s ostatními lidmi. Charakteristické je pak odstranění souvislého děje, opomíjení charakteristiky postav, deformace a devalvace jazyka, který ztrácí svou sdělovací funkci. Dialog sice umožňuje komunikaci, ale prázdnota frází a plané tlachání znemožňují dorozumění. Tradiční dramatickou zápletku suplují nové způsoby kompozice dramatu, dialog na scéně často zakrývá absenci jakékoli akce. V textech jsou smazávány hranice mezi tragičnem a komičnem (synkretismus), časté jsou také groteskní prvky a černý humor. Pojmem absurdní drama (divadlo) často zastřešujeme jakékoli hry a texty, které unikají našemu běžnému chápání a vnímání. Absurdní ale neznamená smyslu zbavený!

Absurdní drama zpopularizoval anglický kritik a teoretik Martin Esslin ve své rozsáhlé studii *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla* (The Theatre of the Absurd, 1961). Podle Esslina divadlo absurdity předvádí obraz rozpadajícího se světa, který ztratil svůj jednotící princip, význam a účel. Charakteristické rysy absurdního dramatu – pocit osamělosti jedince ve světě, nemožnost poznat pravou podstatu světa, změnit jej, nemožnost poznat podstatu svého já, nemožnost se dorozumět, vědomí nesmyslnosti existence – se od-

rážejí i v proměnách dramatické struktury a techniky: rozplývavost dramatického charakteru (antipsychologismus), absence účelného jednání a s ní související likvidace dramatického příběhu v tradičním smyslu, znesnadnění smysluplného dialogu (jazyk se stává prostředkem ne-dorozumění), smazávání hranic mezi tragičnem a komičnem (žánrový synkretismus). Tradiční dramatickou zápletku pak v absurdním dramatu suplují nové způsoby kompozice dramatu.

K nejvýznamnějším tvůrcům absurdního dramatu patří **Samuel Beckett** (1906–1989), anglicky a francouzsky píšící dramatik a prozaik irského původu, nositel Nobelovy ceny. Vzdělání získal na dublinské Trinity College, kde od roku 1923 studoval práva a filologii. V roce 1928 začal v Paříži na Sorbonně přednášet angličtinu. V roce 1930 u něj propukly těžké deprese, vzdává se akademické kariéry a několik let cestuje po Evropě. Po roce 1945 se vrací do Paříže, která se mu do konce života stane jeho domovem. Při práci na svých prózách se Beckett zkoušel „zabavit“ psaním divadelních her, jen mimochodem tak vzniklo přelomové dílo moderní dramatiky **Čekání na Godota** (*En attendant Godot*, 1949). V něm dva tuláci Vladimír a Estragon čekají na neznámého Godota, který by snad mohl změnit jejich životní osudy. Jeho příchod se stále odkládá, a tak žonglují s věčnými otázkami lidské existence. Má naše konání smysl, nebo je veškerá snaha marná? Hra je důkazem, že jediným možným smyslem života je nesmyslné očekávání, a jediným způsobem, jak si úděl ulehčit, je zaplašovat čas, jenž je nám vymezen. Slova se zde odrážejí jako pingpongové míčky, jejich úkolem není něco sdělit, ale zaplnit ubíjející čas. Čekání na Godota není hrou o rozbíjení sdělné funkce jazyka, ale o čekání. Trefné podobenství tragického lidského údělu Beckettovi přinesla celosvětovou proslulost a katapultovala jej mezi přední představitele absurdního dramatu, jehož poetiku napomáhal utvářet i ve svých následujících dílech. V jeho dalších hrách, z nichž k nejuváděnějším patří zejména **Konec hry** (*Fin de partie*, 1956), **Poslední páska** (*Krapp's Last Tape*, 1958) a **Šťastné dny** (*Happy days*, 1960), se hrdinové dostávají do bezvýhodných situací a tápavě a marně hledají své místo ve světě. Becketta ani tak nezajímají lidé jakožto sociální a politické bytosti, jako spíše lidská situace v metafyzickém smyslu slova. Existencionální skepse je provázená černým humorem a čtenář/divák je trefně konfrontován s komickým účinkem jakékoli snahy ovlivňovat okolní dění. Beckett víc než kterýkoli poválečný dramatik vyjádřil pochybnosti o schopnosti člověka spravovat tento svět.

EUGÈNE IONESCO

Po skončení 2. světové války začalo francouzsky píšícího dramatika rumunského původu **Eugène Ionesco** (1909–1994) přitahovat prostředí avantgardního divadla. Ten velmi brzy spolu s Beckettem zaujal čelní místo mezi francouzskými absurdními dramatiky. V roce 1948 si ještě v rumunštině udělal pracovní náčrtky ke své první hře s pracovním názvem **Angličtina bez profesora** (*Englezeste fără profesor*). Následující rok vše rozpracoval a na světě byla antihra **Plešatá zpěvačka** (*La Cantatrice chauve*, 1949), která bývá považována za vůbec první absurdní drama a na principu grotesky osciluje mezi komikou a tragiikou a demaskuje a kritizuje měšťáctví. Na návštěvě se tu setkají dva manželské páry –

Smithovi a Martinovi, kteří spolu *konverzují* způsobem, jenž nemá s komunikací nic společného. Suverénně si vyměňují banální sdělení (autor použil fráze z cvičné anglické konverzace), která na sebe nenavazují, což činí komunikaci zcela nemožnou. Autor zde důsledně bortí tradiční dramatické konvence, hlavním hrdinou alegorického zobrazení odcizení moderního člověka se stává jazyk a s tím související neschopnost domluvit se. Nesmyslný text a absurdní rozhovory daly vzniknout tzv. tragédii řeči.

I další Ioneskovy hry tematizují lidskou komunikaci, což se projeví i v následující *Lekci* (La Leçon, 1950), ale především v titulu *Židle* (Les Chaises, 1951). V nich Stařeček a Stařenka sezvou spoustu hostů, kterým chtějí před smrtí sdělit své poselství. Hosty ovšem není vidět ani slyšet a manželé jim nosí stále nové židle, aby si měli kam sednout. Lidská existence je zde snesitelná jen díky sebeklamu. Neforemná hromada přibývajících židlí evokuje dekonstrukci všech hodnot a idejí a zhroucení komunikačních schopností postav. Ty stvrdí i závěrečný příchod Řečníka, který má stařečkům předat poselství o smyslu života, ale i on zůstane němý. Později Ionesco došel k názoru, že svět je plný utrpení a fanatismu a přiklání se k tradičnějším výrazovým prostředkům a výraznějšímu ideovému obsahu. V každém případě i v jeho dalších hrách – např. *Oběti povinnosti* (Victimes du devoir, 1953), *Jakub aneb Podrobení* (Jacques ou la Soumission, 1954), *Nový nájemník* (Le Nouveau Locataire, 1955), *Improvizace Almy neboli Pastýřův chameleon* (L'Impromptu de l'Alma, 1958), *Scéna ve čtyřech* (Scène à quatre, 1959), *Nosorožec* (Rhinocéros, 1959), *Král umírá* (Le Roi se meurt, 1962), *Hlad a žízeň* (La Soif et la Faim, 1964), *Vybíjená* (Jeux de massacre, 1970), *Macbett* (1972), *Cesta k mrtvým* (Voyage chez les morts, 1980) – se stále objevuje tragická a bezradná vize světa. Svět se pro něj stal jakýmsi gigantickým strojem, který ničí člověka a z tohoto stavu je jediným východiskem humor. Tato díla je třeba chápat jako memento proti osamění, ale i politické zvůli.

JEAN GENËT

Na jedné straně zloděj, prositůl, dezertér z cizinecké legie, oproti tomu talentovaný a charismatický tvůrce, jedinečně reflektující proměny poválečné Evropy - to je francouzský spisovatel a dramatik **Jean Genêt** (1910–1986). Vyrůstal v pěstounské péči a pocit odloženého dítěte a věčného vydědence a neukotveného tuláka si nesl celým svým životem. Jeho pocit vyloučení ze společnosti ještě umocnila jeho neskrývaná homosexualita. Svým životem i dílem vyhlásil revoltu pokrytectví a předsudkům absurdního světa, ve kterém je jediným možným způsobem svobody totální samota. Jeho divadelní hry přibližují a lyrickým ztvárněním polidšťují svět zvrácenosti a stávají se prostředkem k rozbití falešných mýtů moderní společnosti. Prezentace zla, krutosti a bídy slouží především k poznání skutečného a ne vždy jasného vztahu mezi dobrem a zlem. I proto jsou jeho dramata řazena do linie absurdního dramatu. Jedná se o znepokojivá, značně abstraktní politická podobenství o mechanismech moci, která jsou plná symbolů a alegorických postav, jejichž smyslem není odhalovat skutečnou realitu, nýbrž obraz, který si lidé o realitě vytvářejí. Ústředními postavami jeho prvotiny – černé aktovky *Služky* (Les Bonnes, 1947) – jsou dvě posluhovačky. Ty při úklidu domácnosti hrají hru, kde se střídají v roli madam a služky, a projevují při nich opovržení i účast, lásku i nenávisť. *Balkón* (Le Balcon, 1956) a *Černoši* (Les

Nègres, 1958) jsou hry s převračenými mravními hodnotami: peklo je tu rájem, temnota jasem, neřest jedinou ctností. Děj *Balkonu* (1956) je zasazen do „domu iluzí“, luxusního veřejného domu, který je metaforou lidské společnosti a jejího (ne)fungování, *Černoši* zase vysoce stylizovanou formou komentují stereotypy v uvažování o černoších, africké kultuře, případně o bílých kolonizátorech. Výrazně politický nádech pak dostaly *Paravány* (Les Paravents, 1966), jejichž tématem je vzpoura Arabů proti francouzským kolonizátorům.

ARTHUR ADAMOV

Další z Francouzů – dramatik, básník, překladatel a divadelní teoretik arménského původu **Arthur Adamov** (1908–1970) – upoutal krátce po válce svou prvotinou *Parodie* (La Parodie, 1947) a textem *Velký a malý manévr* (La Grande et la petite manoeuvre, 1950). K proudu absurdního dramatu se připojil ale až svým nejznámějším titulem *Profesor Taranne* (Le Professeur Taranne, 1953), k jehož napsání ho inspiroval sen, který se mu zdál. Hlavní postava je tu obviňována z celé řady činů jako nahota na veřejnosti, odhazování odpadků nebo plagiátorství. Vše popírá, nicméně toto situace se obrací proti němu. Základním tématem jeho absurdní dramatické tvorby, ze které můžeme vyzdvihnout ještě tituly *Smysl cesty* (Le sens de la marche, 1953) a *Ping-pong* (Le ping-pong, 1955), je nesmyslnost lidského snažení. Svě výrazné pesimistické vidění světa, kde každý člověk je podřízen totálnímu osamocení, metafyzickou tíseň, pocity odcizení, totálního osamocení i absurdity zachytil v konkrétní sociální podobě. Vykresluje karikaturu moderního světa založeného na násilí, nespravedlnosti a válkách. Na konci 50. let se pak sblížil s brechtovskou dramaturgií a začal psát politicky angažované hry – např. *Paolo-Paoli* (1957), *Jaro 71* (Printemps 71 (1961), *Pan Umírněný* (M. le Modéré, 1968,) a *Zakázané pásmo* (Off limits, 1969). Adamovo dílo často obsahuje snové a později také politické motivy. V roce 1970 Adamov spáchal sebevraždu předávkováním barbituráty.

Výrazné zástupce absurdního dramatu najdeme logicky i v tvorbě autorů východního bloku. Silně se tento proud prosadil v polském kontextu.

ŚLAWOMIR MROŹEK

Spisovatel, dramatik, publicista a kreslíř **Ślawomir Mroźek** (1930–2013) je jedním z nejuznávanějších evropských dramatiků druhé poloviny 20. století. Počátkem 50. let krátce koketoval s komunistickým režimem, později se ale odvrátil zcela na opačný pól k satíře a kritické publicistice. Skvělými nápady se vyznačovaly i Mrožkovy divadelní hry, které postupně v jeho tvorbě zcela převládly. Prvotina ***Policajti*** (Policja, 1958) vypráví o tom, jak se poslední politický odpůrce režimu ztělesněného dvěma vládci, chlapečkem Infantem a jeho strýcem Regentem, rozhodne podepsat prohlášení loajality a dosáhnout propuštění z vězení. V zemi překypující masovým souhlasem se státním zřízením hrozí nebezpečí, že se policie stane zbytečnou. Její vedoucí proto organizují provokace a atentát odůvodňující zachování policejní instituce. Následovala dramata ***Krocان*** (Indyk, 1961), ***Na širém moři*** (Na pełnym morzu, 1961), ***Karel*** (Karol, 1961), ***Striptýz*** (Strip-tease, 1961), ***Tancovačka*** (Zabawa, 1962), ***Smrt poručíka*** (Śmierć porucznika, 1963) a ***Kouzelná noc*** (Czarowna noc, 1963), v nichž se třefoval do komunistického režimu v Polsku. Tyto **Mrožkovy** divadelní příběhy, které se vyznačují překvapivými pointami a neočekávaným vtípem, kotví v obecně pojaté „zemi nikoho“, kde žijí lidé připomínající figurky z němých filmových grotesek. Např. Mládenci z jednoaktovky ***Tancovačka*** slovně i fyzicky usilují přijít na kloub otázce, proč za neproniknutelnou bariérou tvořící hlavní, ba jediný předmět na jevišti „není tancovačka“. Tři hrdinové hříčky ***Na širém moři*** se dvěma hlasy demokraticky usnesou sníst třetího spolutrosečníka. Ten přijme jejich vůli tak opravdově, že ani nečekaná záchrana nezabrání kanibalskému úkonu. Takto vystavěné zápletky Mrožka řadí do proudu absurdní dramatiky. Těmito groteskami s pseudodiskusemi svých postav usvědčoval z nesmyslnosti život podrobený komunistické totalitě, jejím lžím o blížícím se příchodu pozemského ráje a o lidové demokracii jako ideálním řádu pro lidi. Z politických důvodů opustil v roce 1963 vlast a žil postupně v Itálii, Francii a Mexiku. Světový věhlas mu přinesl titul ***Tango*** (1964), které situoval do rodiny intelektuálů. Jejich prototyp Stomil propadne názoru, že revoluční experiment vede ke kladným výsledkům v umění i ve společnosti a poslouží k nástupu totality. Po něm následovaly neméně úspěšné hry ***Dům na hranici*** (Dom na granicy, 1967), ***Profesor*** (1968), ***Šťastná událost*** (Szczęśliwe wydarzenie, 1971), ***Emigranti*** (Emigranci, 1975), ***Krejčí*** (Krawiec, 1977), ***Velvyslanec*** (Ambasador, 1982) či ***Letní den*** (Letni dzień, 1983), v nichž reflektuje úděl člověka, který přišel o své kořeny a jen marně v cizině hledá nějaké pevné body. Nejvýrazněji toto téma rezonuje v ***Emigrantech***, pojednávajících o neobvyklém setkání dvou rozdílných lidí – intelektuála a dělníka, kteří žijí v emigraci v Paříži. K dramatičce se Mrožek obrací i po roce 1989, v textech ***Vdovy*** (Wdowy, 1992), ***Láska na Krymu*** (Miłość na Krymie, 1993) nebo ***Krásná vyhlídka*** (Piękny widok, 2000). V nich nachází příležitost konfrontovat dobu minulou s proměnami ve svobodné Evropě po roce 1989. I přes proměnu společenského paradigmatu se v nich Mrožek i nadále dívá na svět jako na absurdní místo.

TADEUSZ RÓŻEWICZ

K tvůrcům absurdního dramatu se právem řadí i další polský autor **Tadeusz Różewicz** (1921–2014), který náležel ke generaci autorů poznamenaných druhou světovou válkou.

Za svého života byl několikrát nominován na Nobelovu cenu za literaturu. Inspirován francouzským absurdním divadlem napsal v letech 1958–1959 své první drama **Kartotéka** (Kartoteka, 1960). V této atypické biografii člověka, který prožil válečná zvěrstva, Rózewicz představil zcela nové pojetí hrdiny a děje. Dílo bylo přijato rozpačitě, posléze se ale dočkalo mimořádného úspěchu nejen na polské, ale i na mezinárodní scéně. Ve svých absurdních dramatech překračoval konvence tehdejšího divadelního jazyka. Hraje si s ironií, groteskním a absurdním srovnáním, střídá komické scény s těmi katastrofickými. Snaží se zachytit celou pravdu o současnosti – někdy bývá označován až za nihilistu. Také jeho další dramata – jako např. **Svědkové aneb naše malá stabilizace** (Świadkowie albo nasza mała stabilizacja, 1964), **Stará žena vysedává** (Stara kobieta wysiaduje, 1969), kontroverzní **Bílé manželství** (Białe małżeństwo, 1975) nebo **Do písku** (Do piachu, 1979) – často dráždí a provokují, ale i po letech se inscenují nejen v polských, ale i zahraničních divadlech. V roce 1982 napsal hru o Franzi Kafkovi **Past** (Pułapka) Je dokladem jeho dlouholetého zájmu o Kafku, jeho život a dílo. Kafka ho inspiroval již dříve ke kratší hře **Odchod Hladomřivce** (Wyszedł z domu, 1965). Po Pasti následovala období tvůrčího „mlčení“, zřejmě reakce na obtížnou situaci. Teprve počátek devadesátých let přinesl úlevu a Rózewicz začal zvolna zase psát. Vrátil se i k dramatům. Vzniklo tak osobité pokračování jeho slavné prvotiny **Rozházená kartotéka** (*Kartoteka rozrzucona*, 1997). Rózewiczova tvorba se již od dob jeho prvních zralých počínů vyznačovala osobitým experimentálním rukopisem, který se projevoval jak ve formě (přišel se zcela novým systémem versifikace), tak i v obsahovém zaměření, které se soustředilo na líčení zážitků „obyčejného člověka“.

HAROLD PINTER

Za nejvýznamnějšího představitele anglického absurdního dramatu můžeme označit **Harolda Pintera** (1930–2008). Neúspěšně se pokoušel vystudovat Královskou akademii dramatických umění, poté publikoval své verše pod pseudonymem Harold Pinta. V divadle působil od roku 1949 pod pseudonymem David Baron jako herec. Postupně začal uvádět své divadelní hry, ovlivněné bsurdním divadlem a Artaudovým divadlem krutosti. Zhruba od roku 1968 se věnoval i divadelní režii (od roku 1973 v National Theatre v Londýně). Jeho první hra **Pokoj** (The Room) byla inscenována v roce 1957. Až do šedesátých let, kdy datujeme první etapu Pinterovy tvorby, pak rychle za sebou následovaly slavné tituly, které dnes patří k mezníkům anglického absurdního divadla a dodnes se hrají na jevištích celého světa: **Narozeniny** (The Birthday Party, 1957), **Mechanický číšník** (The Dumb Waiter, 1958), **Správce** (The Caretaker, 1959 – o nemožnosti komunikace, bezdomovství a ztrátě identity), **Celou noc venku** (A Night Out, 1959), **Trpaslíci** (The Dwarfs, 1960, podle vlastního zatím nepublikovaného románu), **Přehlídka** (The Collection, 1961), **Milenec** (The Lover, 1962), **Čajový dýchánek** (Tea Party, 1964), **Návrat domů** (The Homecoming, 1964) a další. Pinter v nich zjevně navazuje na Becketta a absurdní divadlo (ale také na *Ionesca a Geneta, ale i Franze Kafku*, jehož velmi obdivoval), zároveň však jeho postupy rozvíjí a vnáší do něj vlastní originální prvky. Je tvůrcem originální formy: jeho tzv. **komedie hrozby** (comedies of menace) jsou vystavěny na modelových situacích, v nichž dominuje uzavřený prostor a veřelec, přinášející násilí a zkázu ze světa venku, jemuž není možno uniknout. Prostor uvnitř, plný bezduchého tlachání, ne-dialogů, mlčení, strachu, pocitů viny, výčitek

a nenaplněné touhy, je tak vždy násilně narušen něčím často nepojmenovatelným zvencím, co není možno zastavit, zničit nebo ovládnout. V těchto metaforických hrách se prolíná komično až absurdní grotesknost s děsivými prvky hororu. Rozpor mezi všednodenním tlacháním a nemotivovanou agresí vytváří v těchto hrách brilantní dramatické napětí. Jeho další hry napsané od konce 60. let naznačují nové směry: jsou poetičtější, ale stále stejně pesimistické: *Krajina* (Landscape, 1967), *Ticho* (Silence, 1968), *Staré časy* (Old Times, 1970), *Země nikoho* (No Man's Land, 1974), *Zrada* (Betrayal, 1978) nebo *...a v prach se obrátíš* (Ashes to Ashes, 1996). Autor v nich opouští kompozici, schéma i téma komedií hrozby a zabývá se narušenými mezilidskými a partnerskými vztahy, často milostnými trojúhelníky, ale nejvýraznější je i zde téma odcizení. Postavy jsou jakoby ponořeny do svých vzpomínek, ztrácejí se ve svém vnitřním světě a nejsou schopny žádné komunikace, natož dorozumění. Zaznívá tu stejný pesimismus a skepse jako v první fázi, ale krutost a agrese z vnějšího světa je nahrazena zvláštní melancholií a smutkem.

V osmdesátých letech se Pinter velmi občansky angažuje v různých politických událostech ve světě i v Anglii, což se odráží i v jeho tvorbě. Vrací ke svému tématu hrozby, ale jsou to spíše politicky angažované hry s tématy jako kritika konzumní společnosti, nespokojenost s politikou Margaret Thatcherové nebo odsouzení válečných konfliktů i diktátorských režimů třetího světa i za železnou oponou. Výrazné stopy jeho angažovaného vzdoru najdeme v titulech *Party Time* (Party Time, 1991) a *Oslava* (Celebration, 1999), případně v *Novém uspořádání světa* (The New World Order, 1991) a titulu *Vzpomínky na minulost* (Remembrance of Things Past, 2000)

EDWARD ALBEE

Opomenout bychom neměli ani amerického dramatika *Edwarda Albeeho* (1928–2016), který se s divadlem blízce seznámil již v dětství, protože byl adoptován Reedem Albeem, synem vaudevilového producenta E. F. Albeeho. Vystřídal nejprve řadu zaměstnání. Albee napsal více než 25 her. První úspěch coby divadelnímu autorovi mu přinesla roku 1959 aktovka *Stalo se v ZOO* (The Zoo Story, 1958), která byla lépe než v Americe přijata v Evropě, neboť vycházela především z prvků absurdního dramatu Samuela Becketta a Eugena Ionesca Albeeho. Vystupují v ní pouze dvě postavy – Peter a Jerry, kteří se potkají na lavičce v newyorském Central Parku. Touha po chybějící konverzaci vrcholí symbolickým, šokujícím koncem. Hra zcela objevitelsky prozkoumávala témata izolovanosti, samoty, sociální nerovnosti a odlidštění světa kolem nás. Za Albeeho mistrovské dílo je považována světově proslulá hra *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (Who's Afraid of Virginia Woolf?, 1961), uváděná rovněž pod českým názvem *Kdopak by se Kafky bál?*. Stejně jako většina jeho ostatních titulů je věrná aristotelské zásadě tří jednot a odehrává se během jediného večera. V tomto tragikomickém dramatu se děj posouvá vpřed prostřednictvím stručné, jazykově dokonalé konverzace mezi až archetypálními typy postav. Vyjevují se zde vyhrčené situace mezi mužem a ženou, v rodině a vztazích obecně. Ve své době titul zcela demytizoval takzvaný americký sen a měšťácké stereotypy. Albee za ni měl v roce 1963 obdržet Pulitzerovu cenu, ale část výboru mu ji odmítla udělit kvůli údajné vulgárnosti jazyka. Bylo ale zřejmé, že jazyk v dané absurditě ztrácí svůj původní smysl a v rukou

hlavních hrdinů-manželů se stává zbraní, která vyvolá emocionální i fyzický boj. Hra se v roce 1966 dočkala i slavného filmového zpracování, do něhož si režisér Mike Nichols vybral typově velmi přesné herce – skutečné manžele Elizabeth Taylorovou a Richarda Burtona. Témata svých her Albee shrnul do jednoduché věty: „Píšu o životě, smrti, lidech a ostatních zvířatech“. Mezi další jeho tituly patří *Pískoviště* (The Sandbox, 1959), *Smrt Bessie Smithové* (The Death of Bessie Smith, 1959), *Americký sen* (The American Dream, 1960), *Křehká rovnováha* (A Delicate Balance, 1965), *Všechno v zahradě* (1967), *Pobřeží* (Seascape, 1976), *Hra o manželství* (Marriage Play, 1986-1987) či *Tři velké ženy* (Three Tall Women, 1991). Dramatik nepřestal překvapovat ani na prahu 21. století. V roce 2002 se na Broadwayi objevila jeho nová tragikomedie či *Koza aneb Kdo je Sylvie?* (The Goat, or Who is Sylvia?, 2000) a okamžitě vzbudila rozporuplné reakce. Její absurdní zápletku se totiž točí kolem úspěšného newyorského podnikatele středního věku, který se zamiluje do kozy. Albee v tomto případě nepředpokládal prvoplánový humor, ale radikálním vybočením z „normálního“ ukázal zničující stereotyp jednoho vztahu. Po letech to pro něj byl triumfální comeback.

OTÁZKY



Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že východiskem existencialismu byl člověk v mezních situacích, jenž se v ohrožení, strachu a s úzkostí dobírá sebepoznání, když si uvědomuje konečnost a nevyhnutelnost smrti, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 2) Tvrzení, že východiskem existencialismu byl člověk v mezních situacích, jenž se v ohrožení, strachu a s úzkostí dobírá sebepoznání, když si uvědomuje konečnost a nevyhnutelnost smrti, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 3) Tvrzení, že absurdní drama zpopularizoval anglický kritik a teoretik Martin Esslin, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 4) Tvrzení, že hrdinové Beckettova Čekání na Godota se jmenují Vladimír a Estragon, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 5) Tvrzení, že prvotinou polského dramatika Sławomira Mrożka je hra Policajti, je:
- pravda
 - nepravda
-



SHRNUTÍ KAPITOLY

Výklad studentům představil směry existencialistického a absurdního dramatu. Seznámili jsme se s jejich typickými znaky a naučili se oba proudy odlišovat. Velkou pozornost jsme věnovali také charakteristice jedinečných rukopisů jednotlivých dramatiků – a to napříč různými jazykovými oblastmi.



ODPOVĚDI

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 b, 3 a, 4 a, 5 a**



DALŠÍ ZDROJE

- BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha: Divadelní ústav, 1993.
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Rybka Publishers, 2019.
- CAMUS, Albert: *Mýtus o Sisyfovi*. Praha, 1995.
- ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966.
- ESSLIN, Martin. *Smysl nebo nesmysl. Groteskno v moderním divadle*. Praha: Orbis, 1966.
- FROMM, Erich. *Mýtus, sen a rituál*. Praha: Aurora, 1993.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008.
- IONESCU, Eugen. *Neznámý Eugen Ionescu*. Praha: Česko-rumunská společnost, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- SEMIL, Małgorzata – WYSIŃSKA, Elżbieta. *Slovník světového divadla 1945–1990*. Praha: Divadelní ústav, 1998.
- SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejin divadelnej réžie I.–IV*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. Brno: Blok, 1965.

7 VÝVOJOVÉ TENDENCE V DIVADLE PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE: DRUHÁ DIVADELNÍ REFORMA (SOUBORY A REŽISÉRSKÉ OSOBNOSTI)

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se v základních rysech seznámíme s výrazným fenoménem světového divadla 2. poloviny 20. století – tzv. druhou divadelní reformou a s ní souvisejícími zásadními proměnami (odmítnutí divadelního systému a divadla jako instituce, hledání nové formy vztahu herec/divák a jeviště/hlediště, multimediálnost divadla, paradivadelní aktivity). Výklad také přiblíží jednotlivé nejvýznamnější tvůrce a soubory i s jejich přelomovými inscenacemi (Living Theatre, The Open Theatre, The Bread and Puppet, Peter Brook, Ariane Mnouchkinová, Odin Teatret, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor).

CÍLE KAPITOLY



- Umět objasnit pojem druhá divadelní reforma a popsat kontext jejího vzniku.
- Získat přehled o jednotlivých tvůrcích i souborech sledovaného období.
- Umět charakterizovat základní principy, na kterých staví druhá divadelní re-forma.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



3 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Druhá divadelní reforma, Kazimierz Braun, multimediálnost divadla, paradivadelní aktivity, work in progress, americká avantgarda, prázdný prostor, chudé divadlo, antropologické divadlo.

7.1 Úvod

Po 2. světové válce dochází přirozeně k proměně divadelní činnosti. K životu se hlásí tendence, které Polák Kazimierz Braun pojmenoval „*druhá divadelní reforma*“. V odborných studiích reflektujících tyto proměny často narazíme i na další, v podstatě synonymní, termíny: off-off theatre, fringe theatre, Freies Theater, třetí divadlo, chudé divadlo, paradivadlo, otevřené divadlo, nedivadlo, nepravidelné, autorské i studiové divadlo. Divadlo zde plynuje navazuje na první (velkou) divadelní reformu – divadelní avantgardu, kterou ale mílovými kroky překonává. Utíká z kamenných domů do ulic, zabydluje opuštěné prostory a silně ovlivňuje společnost. Nejedná se ovšem o negaci klasických scén. Nové divadelní aktivity se hlavně snaží vymykat konvencím divadla, jež se formovalo v 19. století, a touží se osvobodit od kukátkových prostor, těžkopádných kulis a psychologického herectví. Snažení nezávislých divadelních souborů tvořených poválečnou generací tvůrců je spojeno nejen s jevištními experimenty, ale i změnami v provozu a organizaci.

V období druhé divadelní reformy dochází ke změnám především v těchto oblastech:

1. provozně-prezentační modus divadla

Divadelníci odmítají zaběhnutý, státem či jiným oficiálním zřizovatelem dotovaný divadelní systém, stejně jako komerční scény. Preferují perifernost, nepravidelnost a neoficiálnost, upřednostňují etiku před estetikou a divadlo vnímají jako událost či svátek.

2. divadelní komunikace

Generačně spřízněný divák je s divadlem v solidárním vztahu a hlásí se k určitému názoru a poetice. Při pouličních představeních vzniká nový interaktivní vztah divák–herec, z diváků se často stávají herci, silně akcentována komunitnost divadla.

3. radikální hledání svébytné poetiky divadla

Tvůrci stále hledají nové formy vyjádření a divadelního sdělení: sebeprezentační herectví, improvizace, nové pojetí režie (vznik textu i inscenace cestou kolektivní tvorby), nová pravidla divadelní narace, koncept nepravidelné dramaturgie.

4. jiný charakter veřejné prezentace divadla

Divadlo vstupuje do veřejného prostoru. Často je prezentováno v podobě work in progress (procesu vzniku) a současně promlouvá ke společenským tématům.

5. multimedialnost divadla

Multimedialnost se stává základním kamenem divadelnosti. Vstup nových médií do divadelního prostoru později charakterizuje nástup postdramatického divadla.

6. paradivadelní hodnota

Divadlo přesahuje do psychologie, sociologie, pedagogiky, andragogiky. Zdůrazňuje se role dramaterapie, teatroterapie, antropologie, zkoumá se role teatrality jinde než v divadle.

7. metadivadelní hodnota

Divadelní činnost byla propojována s výzkumem, jehož výsledky ale tvůrci zpětně uplatňovali v tvorbě. V rámci souborů vznikaly divadelní laboratoře (Teatr Laboratorium, Odin Teatret), což ovlivnilo i vznik nového oboru teatrologie – divadelní antropologie.

7.2 Americká avantgarda: divadlo jako politikum

Poválečné divadelní dění v USA se neslo ve znamení slůvka „off“ a stupňování angažovanosti a radikálnosti s důrazem na politický přesah a dosah divadelní výpovědi. Velmi výrazně také znovuobjevovalo rituál jako silného společného prožitku diváka a herce.

Vůči oficiálním a komerčně zaměřeným divadlům na Broadwayi se již mezi válkami vymezily scény Off-Broadway, které se přikláněly k evropské avantgardě, hereckému divadlu, náročné klasice i současným v oficiálních kruzích dosud neetablovaným autorům. V 50. letech se hnutí se svými aktivitami přesunulo do veřejných míst newyorských čtvrtí Greenwich Village a East Village a dostává název Off-off Broadway. Proměny společnosti nejvíce zrcadlí divadelní projevy zásadních představitelů divadel *Living Theatre*, *Open Theatre*, *Performance Group* či *Bread and Puppet*.

THE LIVING THEATRE

K největším fenoménům amerického avantgardního divadla 2. pol. 20. století řadíme soubor **Living Theatre**. V roce 1947 ho v New Yorku založili **Julian Beck** (1925–1985) a **Judith Malinová** (1926–2015), později manželé, kteří prosazovali zásadní inovace divadla i radikální politické názory. Proti strnulosti oficiální Broadwaye se rozhodli prosadit živoucí a život odrážející divadlo – „living theatre“. V prvních letech soubor pracoval v improvizovaných podmínkách: hrál v divadelních i nedivadelních prostorech (ulice, tovární haly, univerzity, vězení, psychiatrické léčebny), často byl pronásledován policií. V roce 1951 začal vystupovat v divadle Cherry Lane a jeho umělecký program se posunul od básnických dramát (Elliot, Lorca, Jarry, Cocteau) a nerealistických inscenačních technik k politickému divadlu, ovlivněnému Brechtem, Piscatorem i divadlem krutosti Antonina Artauda. Obrat v jejich práci znamenala inscenace hry Jacka Gelbera *Spojka* (The Connection, 1959), která zachycovala čekání hudebníků-narkomanů na spojku – dodavatele drog. Zajímavé byly přímé interakce herců s diváky. Titul zahájil další tvůrčí etapu, kdy se Living Theatre v letech 1959-1964 zaměřoval na divadlo politické akce. Další přelomovou inscenací byl *Lapák* (The Brig, 1963) autora Kennetha Browna, sugestivně rekonstruující nesmyslný denní režim ve vězení námořní pěchoty. V supernaturalistickém scénickém řešení: příběh se odehrával přímo před užaslymi diváky, kteří byli od herců odděleni pletivem a ostnatým drátem. Roku 1964 soubor přišel kvůli daňovým dluhům o prostory a v letech

1965–1968 se přesunul do Evropy. V Paříži, Bruselu, Benátkách, Basileji či západním Berlíně postupně uvedl tituly *Mystéria a menší kusy* (Mysteries and Smaller Pieces, 1965) – kompilát hereckých cvičení a improvizací, *Frankenstein* (1966) či *Antigona* (1967) s motivem vzpoury proti tyranii. Studentské nepokoje v Paříži na jaře 1968 svou revoluční náladou ovlivnily inscenaci *Ráj teď* (Paradise Now, 1968), kterou divadlo završilo tvorbu 60. let. Tento divadelní happening zdokonalili koncept co možná největšího vtažení diváků do děje. V roce 1970 se soubor rozdělil do čtyř skupin. Skupina kolem manželů Beckových vytvořila cyklus *Kainův odkaz* (Legacy of Kain) – rozsáhlý program 150 her se silným sociálně-politickým poselstvím, kdy vyjadřovali odpor k jakékoli formě útlaku, autoritě a kapitalismu. Cestovali mezi Evropou a USA, zajíždějí i do zemí třetího světa (např. Brazílie). Po Beckově smrti Judith Malinová pokračuje v šíření manželova odkazu – tvorby, která byla pokusem o provokaci citů, smyslů a zasuté lidskosti v člověku.

THE OPEN THEATRE

V roce 1963 vytvořila skupina studentů herectví pod vedením **Josepha Chaikina** (člen Living Theatre, 1935–2003) a **Petera Feldmana** divadlo **Open Theatre** (Otevřené divadlo), které nabídlo otevřený pohled na politická, umělecká a sociální témata s cílem maximálně spolupracovat s diváky. Chaikin byl zklamán ze stále se radikalizujících názorů Living Theatre, kde chybělo soustředění se na hereckou akci. Sám chtěl proměnit stávající herecké techniky ve prospěch autenticity a intenzity. S herci zkoumal nové možnosti, jež se neopíraly o psychologii, ale o vnímání těla. Vytvořil řadu cvičení, která později vyučoval i v Evropě. Open Theatre se chtěl otevřít nemajetnému publiku (studenti, sociálně slabší vrstvy), a tak přestal na představeních vybírat vstupné. Svou tvorbou přímo reagoval na zjištěnou politickou situaci USA 2. poloviny 60. let – *Americké hurá* (American Hurrah, 1966) či válku ve Vietnamu – muzikál *Viet-Rock* (1966). Politické vraždy J. F. Kennedyho a Martina Luthera Kinga soubor zpracoval jako biblické podobenství bratrovražedného příběhu Kaina a Ábela. Inscenace *Had* (The Serpent, 1969) diagnostikovala Ameriku jako nemocnou společnost, permanentně oslabovanou válkou a nepokoji. Biblický motiv hada a zničení rajske zahrady se stal paralelou k pádu lidské společnosti. Hlavními prostředky se staly zvuky, tanec a zpěv, sborové voice-bandy i improvizace. Činnost souboru skončila v roce 1973, když se rozdělil na tři nové herecké skupiny. Chaikin se stal respektovaným režisérem, zároveň až do své smrti pracoval jako lektor.

PERFORMANCE GROUP

Další angažované divadelní uskupení **Performance Group** založil v roce 1967 v New Yorku **Richard Schechner** (později šéfredaktor časopisu The Drama Revue), který začínal v souborech orientovaných na afroamerickou menšinu (New Orleans Group). Performance Group mu sloužila především jako platforma, kde si v divadelním provozu ověřoval teoretické úvahy o divadelním prostoru, v němž publikum nemá své pevné místo. Zásady svého pojetí environmentálního divadla shrnul v eseji *Šest axiomů pro environmentální divadlo* (Six Axioms for Environmental Theatre, 1968). Inscenace *Dionýsos pro rok 69* (Dionysos in 69, 1969) přinesla důležitá poznání o vztahu mezi herci a diváky. Eutipidovy Bakchantky

se staly předobrazem života mladé americké generace, využil i verše Sofoklovy Antigony a Euripidova Hippolyta. Následující inscenace již důsledněji využívaly konvenční dramatické texty: *Zub zločinu* (Tooth of Crime, 1972) Sama Sheparda a Brechtova *Matka Kuráž a její děti* (1974). V roce 1980 se Performance Group přerodila v novou skupinu **Wooster Group**, jež je považována za prvního z představitelů divadelní postmoderny.

DIVADLO BREAD AND PUPPET

S přesvědčením, že divadlo je pro život stejně důležité jako chléb, zakládá v roce 1963 výtvarník a režisér **Peter Schumann** (1934) v New Yorku další velmi populární, komunitní divadlo **Bread and Puppet** (Chléb a loutky). Pečení, rozdělování a společná konzumace chleba se stala pravidelným rituálem na začátku každého představení. Schumann přijel do Ameriky z Německa. Ovlivnilo ho tradiční sicilské loutkové divadlo, hrané přistěhovalci. Schumann bylo od počátku silně levicově, politicky a sociálně velmi vyhraněný. Soubor nejprve v newyorské čtvrti Lower East Side pořádal umělecké dílny pro sousedy, vytvářel loutky a masky a využíval je v krátkých pouličních představeních. V 60. letech vystřídal několik působišť, místa pro hraní nacházel v opuštěných dílnách a kostelích. Také se stal emblematickou součástí mírových demonstrací a vyvíjel silnou aktivitu především v rámci protestů proti válce ve Vietnamu. Inscenace *Oheň* (Fire, 1962–1968) je věnovaná pěti Američanům, kteří se na protest proti eskalaci konfliktu upálili. Na válečný konflikt přímo poukazoval i titul *Volání lidu po mase* (The Cry of the People for Meat, 1969). V roce 1970 Bread and Puppet odešli na venkov do státu Vermont, kde se od roku 1974 usídlili nedaleko městečka Glover. Kromě divadelních aktivit se Schumann snažil o ekonomickou soběstačnost prací na farmě. Komunita zde vytvořila velký přírodní amfiteátr. Přestože Schumann v roce 1974 soubor oficiálně rozpustil, pravidelně zde jednou ročně pořádal letní slavnost s názvem *Náš domácí cirkus Vzkříšení* (Our Domestic Resurrection Circus), který spojuje události Kristova ukřižování se společenskými dějinami Ameriky. V 90. letech už se jednalo o obří festival, kterého se účastnily desetitisíce lidí, kteří dobrovolnický pomáhali při přípravách. Tato tradice skončila v roce 1998, v upravené verzi však pokračuje dodnes. Schumann byl nejen autorem obrovských loutek a masek, je také režisérem a hlavním protagonistou představení. Divadlo vnímal od počátku jako komunitní, sociálně uvědomělé a radikální společenství lidí, kteří se vyjadřují k politickým událostem a jsou odpovědní za svůj občanský postoj. Jejich silné ekologické cítění, pacifismus, sociální solidarita ovlivňuje i divadelní poetiku, která vychází z řádu liturgie a rituálu, klade důraz na gesto, antiiluzivní a neherecký projev, volí náměty z mytologie, pohádek a starých příběhů. Inscenace jsou často asociativním sledem obrazů, velký podíl v nich má živá hudba a rytmičtý doprovod. Schumann propojuje divadlo s výtvarným uměním a loutky a masky používá ve všech velikostech – od prstových až po obří, mnohametrová monstra, k jejichž obsluze je třeba i několik desítek lidí. Materiál pro ně hledají v odpadu na skládkách.

7.3 Peter Brook a hledání nového divadelního jazyka

Jeden z nejvýznamnějších divadelníků druhé poloviny 20. století **Peter Brook** (1925–2022) se proslavil originálními divadelními inscenacemi s minimální výpravou, v nichž kladl důraz především na herectví. Vyznával názor, že základem divadla jsou kontakty lidí, které z něj činí významný okamžik. Celý život zkoumal nikoli hraní, předvádění a herce, ale jednání, prožitek a lidi jako takové. Režirovat začal už v polovině čtyřicátých let, brzy se stal kosmopolitním režisérem a prošel divadly Londýna, Paříže i New Yorku. Zásadní bylo jeho setkání s dílem Williama Shakespeara. Už od prvních inscenací (*Marná láska snaha*, 1946; *Romeo a Julie*, 1947) vzbudil pozdvižení a kontroverzní reakce. Narušováním inscenační tradice vnesl do Shakespeara hravost a nový výklad postav i vztahů. To se výrazně projevilo i v jeho slavných titulech *Král Lear* (1962) a především *Sen noci svatojánské* (1970). V něm se inspiroval uměním čínských akrobatů. Herci podle jejich vzorů demonstrují schopnost překonat fyzická omezení a stávají se obrazem čisté energie. Inscenace byla postavená na protikladech lehkosti a tíhy, vzdušnosti a přizemnosti. K Shakespeareovi se vracel jako šéf Royal Shakespeare Company. Později si za své hlavní sídlo zvolil Francii a rozvíjel experimenty v hledání nového divadelního jazyka, což část veřejnosti zatracovala a část naopak s fascinací vítal. V roce 1964 založil studiové divadlo **LAMDA** (London Academy of Music and Dramatic Art) a zahájil sezonu nazvanou „Divadlo krutosti“. Výsledkem neměly být hotové inscenace, ale proces práce a zkoušení se snahou obnovit základní rituální formy. Vznikly zde ale i slavné inscenace *Paravány* (1964) podle Geneta, *Marat/Sade* Petera Weissa (1964) nebo Senecův *Oidipus* (1968). Nejangažovanější titul *US* (1966) byl pacifisticky namířen proti válce ve Vietnamu a představoval kolektivní kreaci s důrazem na diváckou účastí a konfrontací názorů na válečný konflikt. Brookovo experimentální období vyvrcholilo v roce 1968 založením **Mezinárodní centrum divadelního výzkumu** (ICRT – The International Centre for Theatre Creation). Inicioval ho Jean-Louis Barrault, Brook zde zkoumal roli divadla, vztah herce a diváka a vhodné podmínky pro divadlo a jeho aktéry. Významným experimentem bylo uvedení Shakespearovy *Bouře* (1969), kterou Brook inscenoval na plošinách mezi diváky a prověřoval Artaudovu ideu zaplňování prázdného prostoru hercovou akcí. Silná vnitřní aktivita Brooka vedla ke vzniku inscenace *Orghast* (1971), původně určené pro festival v íránském městě Persepolis. Anglický básník Ted Hughes vytvořil pro Brooka umělý jazyk s kombinací latiny, starořečtiny a avestštiny. Další experiment při hledání univerzálního jazyka podstoupili herci v Paříži. Tématem inscenace hry Petera Handkeho *Kašpar* (1971) se pro Brooka stala degenerace a smrt jazyka. V roce 1972 se společně s třiceti herci a techniky vydal na několikaměsíční cestu po Africe, kde hráli před domorodci, improvizovali, učili se dialogu v rytmu rituálních písní a tanců, rozšiřovali vnímání jazyka a slov a hry jako takové. Africká inspirace dala vzniknout slavné inscenaci *Ikové* (1975) – příběhu tragického konce ugandského kmene v důsledku hladomoru a rozpadu kultury. V roce 1974 se Brook usadil v Paříži v **Théâtre des Bouffes du Nord**, který se stal centrem jeho tvůrčích, pedagogických i výzkumných aktivit. Následující desetiletí vyplnil dalšími úspěšnými tituly a soustředěnou přípravou na inscenaci *Mahabharáta* (1985), která představovala syntézu jeho celoživotní tvorby. Hlavní dějovou linii tvořil příběh lidského pokolení a války, kterou si nikdo nepřál. V divadelním ztvárnění boje dvou rodů si položil otázku, zda

má smysl budovat civilizovanou společnost a zda má dobro na tomto světě šanci zvítězit. Gigantický epos prošel krácením a zhušťováním, i tak však výsledná produkce trvala devět až jedenáct hodin. Peter Brook byl umělecky a pedagogicky činný až do posledních let svého mimořádně aktivního života. Jeho smyslem bylo hledáním divadelního, všeobecně srozumitelného jazyka. Permanentně prověřoval vztah diváků a herců, mezi nimiž vznikají jedinečné vazby s kořeny v rituálu. Napsal řadu teoretických textů, úvah a knih, některé vyšly i česky – *Prázdný prostor* (1988), *Pohyblivý bod* (1996) či *Nitky času* (2004).

7.4 Ariane Mnouchkinová a Théâtre du Soleil

Do tradičně zaměřeného francouzského divadelního prostoru pronikla využitím cizokrajných prvků režisérka **Ariane Mnouchkinová** (1939). V kontextu druhé divadelní reformy nabízí propojení evropských a asijských vlivů, kreativní práci s prázdným a nalezeným prostorem, schopnost syntetizovat nové metody práce s tělem a prohlubovat zkušenosti evropských herců v hraní s maskou. Po studiích psychologie v Anglii jí uhranulo fyzické divadlo, a tak absolvovala dvouletý kurz ve škole Jacquese Lecoqa (L'École Internationale de Théâtre). Pod jeho vlivem založila v roce 1964 v Paříži vlastní soubor **Théâtre du Soleil**, které již od počátku proklamovala jako divadlo fyzické akce a improvizace, hrající v netradičním prostoru a zásadně se vymezující vůči vnímání divadla jako komerčního podnikání a konzumní zábavy. Vybírala si kontroverzní témata, vyslovovala se k otázkám sociálním a politickým, dokonce reflektovala komunismus ve východní Evropě. Pro své herce vymýšlela vlastní cvičení. V improvizacích vyžadovala, aby se vzdali představy konkrétní role, a vedla je k sebevyjádření a performanci. S Brookem ji spojovala fascinace Shakespearem, u kterého ji – podobně jako u Moliéra – lákala pravidelná dramatická struktura (např. *Sen noci svatojánské*, 1968). Většina ale vytvářela adaptace literárních nebo dramatických děl, nebo vycházela z vlastních námětů. Z této skupiny zaujme monumentální projekt *1789 aneb Dokonalé štěstí* (1970) – o Velké francouzské revoluci, kterou inscenovala jako jarmareční slavnost na pěti pódíích propojených navzájem mosty. Následovala pokračování *1793* (1973) a *Zlatý věk* (L'Age d'or, 1975). Obecně lze v Mnouchkinové tvorbě vysledovat tři základní aspekty: přístup založený na kolektivní spolupráci při tvorbě divadla, snaha o inscenační invence a snaha vědomě posílit možnost divadla jako nástroje pro společenskou kritiku a politickou angažovanost. Dlouhodobě spolupracovala s Heléne Cixous (1937), významnou francouzskou filozofkou, feministkou a dramatičkou. Nejvydařenějšími výsledky jejich spolupráce byly tituly *Hrozný, leč nedokončený příběh kambodžského krále Norodoma Sihanuka* (1985), *Indiáda aneb Indie jejich snů* (L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves, 1987), *Bubny na hrázi* (Les Tambours sur la Digue, 1999) a zejména šestihodinová inscenace *Věrolomné město aneb probuzení Erinyí* (La Ville parjure ou Le Réveil des Erynies, 1994). V její tvorbě nachází výrazný vliv asijská kultura. Fascinovala ji ikonografie i sociální kódy vepsané do znakovosti kostýmů a ustálených gestických systémů asijského divadla (kabuki a bunraku). Ve snaze zvnitřnit hercům smysl zcela odlišného způsobu herectví sestavila vlastní cvičení a změnila jim způsob stravování.

7.5 Druhá divadelní reforma tzv. „východního bloku“

Druhá divadelní reforma našla svůj odraz i v divadelních projevech zemí bývalého východního bloku. Vynikající konstelace se vytvořila zejména v Polsku, kde se svými mimořádnými divadelními projevy prosadily zejména dvě osobnosti, jejichž význam ale zasáhl divadlo celosvětově: Jerzy Grotowski a Tadeusz Kantor.

JERZY GROTOWSKI

Divadelní režisér a teoretik **Jerzy Grotowski** (1933–1999) je považován za významného reformátora divadelního projevu, který ve své tvorbě s minimem prostředků dosáhl maximální sdělnosti. Divadlo začal studovat na začátku 50. let v Krakově a v Moskvě, kde se seznámil s metodami Stanislavského a Vachtangova. Také navštěvoval pařížské semináře Jeana Villara a dokonce absolvoval stáž u E. F. Buriana v Praze. V roce 1959 nastoupil do **Divadla 13 řad** (Teatr 13 Rzędów) v Opole. Zde začal s dramaturgem Ludwikem Flaszenem prosazovat svou vizi experimentálního divadla. Publiku představovali adaptace současných textů s důrazem na aktuální morální a etické problémy polské společnosti. Z velmi nuzných podmínek, v nichž pracovali, se zrodila idea **chudého divadla**. Grotowski divadlo od počátku chápal jako kulturní centrum, které kromě vytváření inscenací nabízí výstavy, doprovodné programy, diskuze. Vyjadřoval svůj postoj k současnému divadlu, které považoval za mrtvou instituci, již je nutné zcela obrodit spontánním vyjadřováním a hledáním nového hereckého výrazu. Proměny realizoval v titulech *Orfeus* Jeana Cocteaa (1959) nebo *Šakuntala* podle Kalidáasy (1960), ve které herci s výraznou stylizací hráli mezi diváky. K rekonstrukci slovanských obřadů se obrací neméně slavná inscenace – *Dziady* podle Adama Mickiewicze (1961). V této době, kdy se Grotowski soustředil na intenzivní herecká cvičení, pobýval v Opole na dvouleté stáži začínající divadelník Eugenio Barba. Malé opolské divadélko se postupně měnilo na skupinu intenzivně pracujících a experimentujících umělců, což se projevilo i ve změně názvu a od roku 1962 se soubor přejmenoval na *Divadlo–laboratoř* (**Teatr Laboratorium**). Vznikla v něm celá řada mimořádných inscenací: např. *Akropolis* podle mytického příběhu Stanislava Wyspianského (1962). Akropolis, která představuje symbolický hřbitov evropských tradic, ukazuje dějiny v děsivé zkratce, v níž se divadlo proměňuje v koncentrační tábor a herci i diváci se ocitají ve stísnujícím prostoru obehnaném dráty, rourami a plotem. Následovaly experimenty, kdy diváci seděli na zemi, účastnili se divadelních zkoušek, diskutovali a především byli svědky totálního hereckého obnažování – např. *Tragická historie dr. Fausta* podle Christophera Marlowa (1963) a *Studie o Hamletovi* (1964). V roce 1964 se soubor přestěhoval do Wrocławu, kde během dalších šesti let vrcholil jeho činnost. Grotowski ve svých kultovních inscenacích *Vytrvalý princ* (podle Calderona de la Barca, 1965) a *Apocalypsis cum figuris* (podle hry Julia Slowackého, 1969) definuje pojetí chudého divadla: divadla s minimem rekvizit a téměř žádnou scénografií, bez kostýmů, hraného v civilním oděvu, bez speciálního svícení a hudby. Divadla, které oproštěním se od všech ozdob a nefunkčních detailů nachází soustředění na jediný fyzický objekt – živoucího herce, tělo prostoupené myšlenkou. V 70. letech Grotowski působil výrazně mimo Polsko. Pracoval s herci Odin Teatretu, učil v USA a pořádá paradivadelní akce, vše v rámci svých výzkumů sbližování divadla a

rituálu. Zde lze jmenovat projekt *Hora*, kdy v rámci několikadenního happeningu prožila skupina zúčastněných společný výstup na horu, pobyt v lese a řadu divadelně-výtvarných akcí. Po vyhlášení stanného práva v roce 1981 opustil Grotowski Polsko a stal se politickým uprchlíkem. O pět let později založil experimentální v italském Toskánsku **Výzkumné centrum** (Centro di lavoro). Realizoval zejména performance, uzavřené skupinové experimenty s prostorem, rytmem, tělem a hlasem s vazbou na psychoanalýzu.

TADEUSZ KANTOR

Tadeusz Kantor (1915–1990) vystudoval malířství a za války v Krakově založil konspirativní **Podzemní divadlo** (Teatr Niezależny, 1943). Po roce 1945 pracoval jako scénograf v oficiálních divadlech (Teatr Stary), kde prosazoval autonomní výtvarné divadlo, jež odmítá reprodukovat dramatický text a sází na vizuálně-akustickou divadelnost. Pro dosažení svých vizí v roce 1956 založil avantgardní scénu **Cricot 2**, která našla prostory v miniaturním sklepení krakowských Krysztoforů. Kantor si po vzoru meziválečných avantgardních umělců liboval v manifestech a uměleckých etapách. Na začátku prosazoval ideu „*autonomního divadla*“, kdy se chtěl zbavit tradiční závislosti na dramatikovi a reprodukci jeho textu. Ideálního autora našel ve Stanislavu Witkiewiczovi. Inscenace jeho hry *Sépie* (*Mątwy*, 1956) činnost Cricotu 2 zahájila. Witkiewiczovy texty ale byly pro Kantora vždy jen východiskem. Těžiště režie spočívalo ve výtvarně a pohybově dokonalé orchestraci stylizovaného pohybu herců a scénografických objektů. V roce 1960 Kantor vyhlásil etapu „*divadla informelu*“, aby vše směřoval k bourání konceptů tradičního divadla na základě spontánní a svobodné tvorby. V tomto duchu se nesla inscenace Witkiewiczovy hry *Na malém dvorku* (*W małym dworku*, 1961), v níž byli herci umístěni do těsné skříně s velkým množstvím předmětů a zápasili o své místo na světě. V roce 1963 Kantor rozvíjí manifest „*nultého divadla*“, který se vydává se na půdu dobrodružné vzpoury nekonvenčnosti. V inscenaci *Blázen a jeptiška* (*Wariat i zakonnica*) pak rekvizity znemožňovaly postavám navázat jakékoli vzájemné vztahy. Po zahraničních cestách (Švýcarsko, USA, Německo) je Kantor zaujat možnostmi happeningu. Etapu „*Divadlo happeningu*“ zahajuje inscenací *Vodní slípka* (*Kurka wodna*, opět Witkiewicz, 1967). Kantor byl přítomen každému představení jako dirigent. Jedním z jeho nejpopulárnějších happeningů bylo dirigování mořských vln na pláži v Osiekách *Panoramatický mořský happening* (*Panoramiczny Happening morski* 1967). Úvahy o umění, které je realizací toho, co v životě není možné, shrnul v manifestu „*nemožného divadla*“ (1974). V inscenacích *Ševci* (*Szewcy*, 1972) a *Šviháci a haastroši* (1973) zdůraznil, že proces tvorby divadla je mnohem podstatnější než dílo samo. Hercům na záda připoutal tzv. bioobjekty – předměty, které vyjadřovaly psychický stav postav. V polovině 70. let si Kantor uvědomuje prázdnotu doby a vzniká manifest „*divadla smrti*“ (1975), jenž doprovodil jednu z nejslavnějších inscenací 20. století *Mrtvou třídu* (*Umarła klasa*, 1975). Kantor v ní tematizoval vlastní paměť: autobiografické vzpomínky zde stály jako východisko vedle textů Witkiewicze, Witolda Gombrowicze a Bruna Schulze. Oživil starou školní fotografii – dávno mrtvou skutečnost, která se domáhá přítomnosti. Do starých lavic usedlo 13 herců, z nichž každý nesl nejen svůj stín – manekýna na zádech, ale zpřítomňoval i konkrétní příběh Kantorovy generace. Do dětství se Kantor vrátil i v inscenaci *Wielopole, Wielopole* (1980), ve které rekonstruuje svůj dětský pokoj a

nechá do něj vstupovat postavy z minulosti a s nimi i dějiny. V inscenaci *At' chcípnou umělci* (Niech szcezni artyści, 1985) pak degraduje metafyziku mrtvého světa. Kantorovou divadelní závětí byl titul *Dnes jsou mé narozeniny* (Dziś są moje urodziny, 1990). Před jeho dokončením roku 1990 zemřel, soubor ho ale dozkoušel a několikrát pietně uvedl. V postavě Tadeusze Kantora vstoupil do divadelních dějin originální tvůrce s vypjatě subjektivním pojetím autorského divadla. Divadlo Cricot 2 vytvořilo originální divadelní jazyk, v němž je dramatický text vnímán jako libreto a základ společně uchopeného tématu.

7.6 Antropologické divadlo Eugenia Barby

Druhou divadelní reformu svou činností ovlivnil i světoběžník, samouk a celoživotní hledač nových forem – Ital žijící v Dánsku **Eugenio Barba** (1936), principál souboru Odin Teatret. Narodil se v Brindisi a v roce 1954 emigroval do Norska, kde se živil jako svářeč a námořník. V roce 1961 obdržel stipendium a odešel studovat do Polska na divadelní školu ve Varšavě. V letech 1962–1964 pracoval v Divadle Laboratorium, kde asistoval Jerzy Grotowskému při práci na inscenacích Akropolis a *Tragická historie dr. Fausta*. Na základě těchto zkušeností napsal první knihu, věnovanou divadlu Grotowského – **Hledání ztraceného divadla** (*Alla ricerca del teatro perduto*, 1965). V roce 1963 Barba cestoval do Indie, kde studoval divadelní formu kathakali. Po roce se se vrátil do Osla, kde ale jako cizinec neměl možnost pracovat jako profesionální režisér. Založil tedy vlastní skupinu Odin Teatret. Ze začátku zkoušeli v bývalém krytu, po úspěchu první inscenace *Milovníci ptáků* (*Ornitofilene*, 1965) je přizvala radnice dánského městečka Holstebro, aby na staré farmě vytvořili divadelní laboratoř. Zde Barba režíroval asi šedesát pět inscenací: *Kaspariana* (1967), *Ferai* (1969), *Dům mého otce* (Min Fars Hus, 1972), *Přijď! A den bude náš!* (*Come, And The Day Will Be Ours*, 1976), 1980: *Brechtův popel* (*Ashes*, 1980), *Evangelium podle Oxyrhincus* (1985), *Kosmos* (Kaosmos, 1993), *Mýtus* (*Mythos*, 1998), *Andersenův sen* (*Andersen Dream*, 2005), *Ur-Hamlet* (2006). V roce 1979 založil Mezinárodní školu divadelní antropologie (International School of Theatre Antropology), která byla od počátku jakousi „putovní univerzitou“ a kulturní sítí herců a badatelů v oblasti nově vznikajícího oboru divadelní antropologie. Barba je autorem koncepce „třetího divadla“, které se vymezuje vůči klasickým kamenným divadlům i vůči avantgardě. Odmítá podřízenost dramatickému textu, vyjadřuje se k aktuálním sociálním otázkám a pracuje s neherci z různých komunit. Jeho činnost je spojena s neutuchající touhou jít za svým tématem. Jeho Odin Teatret je dodnes jedním ze stěžejních míst setkání různých kultur a druhů umění.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení "soubor The Living Theatre založili v roce 1947 v New Yorku Julian Beck a Judith Malinová" je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 2) Tvrzení, že divadlo tzv. druhé divadelní reformy bylo často prezentováno v podobě „work in progress“, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 3) Tvrzení, že autorem knihy Prázdný prostor je Jerzy Grotowski, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 4) Tvrzení, že režisér Tadeusz Kantor založil divadlo Trikot 2, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 5) Tvrzení, že Ariane Mnouchkinová výhradně inscenovala hry Stanislava Witkiewicze, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

SHRNUTÍ KAPITOLY



Výklad studenty seznámil se zásadními etapami dějin světového dramatu od dob jeho zrodu ve starověkém Řecku až do 20. století a poukázal na jeho proměny a také souvislosti se světovou divadelní tvorbou – a to zejména s ohledem na společensko-politickou situaci. Důraz byl kladen i na úlohu dobových poetik a jejich vliv na formování pravidel pro dramatickou tvorbu.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 a, 3 b, 4 b, 5 b**



DALŠÍ ZDROJE

- ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011.
- BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie*. Brno: Lidové noviny, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum, 1998.
- BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001.
- BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha: Divadelní ústav, 1993.
- BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.
- BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1998.
- CARLSON, Marvin. *Dejiny divadelních teorií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006.
- ESSLIN, Martin. *Smysl nebo nesmysl*. Praha: Orbis, 1966.
- FROMM, Erich. *Mýtus, sen a rituál*. Praha: Aurora, 1993.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000.
- KOŘÁN, Jaroslav – OSŁZLÝ, Petr. *Living Theatre. Divadlo života, 1951–1980*. Praha: Jazzpetit, 1982.
- MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: Votobia, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009.
- PILÁTOVÁ, Jana. *Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium*. Praha: PKS, 1990.
- SEMIL, Małgorzata – WYSIŃSKA, Elżbieta. *Slovník světového divadla 1945–1990*. Praha: Divadelní ústav, 1998.
- SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.
- SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejin divadelnej réžie I.–IV*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- SOPROVÁ, Jana. *Odin Teatret*. Praha: KD hl. m. Prahy, 1988.

8 DRAMA 2. POLOVINY 20. STOLETÍ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Cílem přednášky je seznámit posluchače s hlavními vývojovými etapami světového dramatu období druhé poloviny 20. století, prosazující se konkrétně v letech 1945–1989, a to s důrazem na jejich zasazení do souvislostí s obecnými dějinami kultury a umění, ale i kontextu světové literatury a divadla. Kromě přiblížení jmen významných světových dramatiků bude zájem soustředěn také na jednotlivé převažující žánry dramatu.

CÍLE KAPITOLY



- Orientovat se v hlavních představitelích světového dramatu let 1945–1989.
- Umět zařadit tvůrce do kontextu vývoje dějin divadla a dramatu.
- Zdatně analyzovat vybrané texty světového dramatu.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Drama, politické divadlo, dokumentární drama, mladí rozhněvaní muži, nová vlna.

8.1 Drama v německy mluvících zemích

Po 2. světové válce došlo k rozdělení Německa a divadelní činnost se rozvíjela odděleně na území NDR a SRN. V obou částech se divadlo velmi rychle zotavilo a v 60. letech již patřilo k nejstabilnějším v Evropě. Téměř každé město mělo činohru, mnohá i operu a baletní soubor. Podobná situace byla i v Rakousku. Německojazyčné země vytvořily jeden z nejlepších systémů subvencovaného divadla na světě.

Zatímco divadelní provoz se po válce rozvíjel v rychlém tempu, v oblasti dramatu situace už tak růžová nebyla. Až do druhé poloviny 50. let zůstal největším současným německým dramatikem **Bertolt Brecht**, jehož nejvýznamnější díla nicméně vznikla do roku 1946. Do Německa se vrátil i **Carl Zuckmayer**, jehož *Dáblův generál* (Des Teufels General, 1946) nastolil téma kolektivní viny a odpovědnosti, které v německém dramatu dominovalo do 60. let. V 50. letech patřili mezi autory nejvýznamnějších německojazyčných dramát dva Švýcaři: **Max Frisch** a **Friedrich Dürrenmatt**.

Max Frisch (1911–1991) byl původně architekt, od poloviny 40. let se ale věnoval především literatuře. Čerpal ze znalosti tradičního divadla a existencialismu. Jeho hry *Když válka skončila* (Als der Krieg zu Ende war, 1947), *Čínská zeď* (Die chinesische Mauer, 1947), *Biederman a žháři* (Biedermann und die Brandstifter, 1958) nebo *Andora* (1961) se zabývaly problémem viny. V každé z nich autor rekapituluje minulost, postavy pak konstruuji složitá zdůvodnění svých jednání a nikdo ve skutečnosti nechce přijmout odpovědnost. Frisch toužil po morální očištění, ale naznačoval, že je nedosažitelná, poněvadž lidstvo se ze svých chyb není schopno poučit. Svá zklamání vylíčil v podobě tíživé symbolické fantazie.

Friedrich Dürrenmatt (1921–1990) psal detektivky, povídky, rozhlasové hry, eseje a literárně teoretické texty. Nejvýznamnější jsou ale jeho dramata. Debutoval hrou *Psáno jest* (Es steht geschrieben, 1946, později přepracováno s názvem *Novokřtěnci*). Titul *Manželství pana Mississippi* (Die Ehe des Herrn Mississippi, 1952) znamenal jeho první velký úspěch na německých jevištích. Světový věhlas mu pak zajistily hořké komedie *Návštěva staré dámy* (Der Besuch der alten Dame, 1956) a detektivní drama odehrávající se v psychiatrické léčebně *Fyzikové* (Die Physiker, 1962). V pozdějších dramatech si často půjčoval látky jiných autorů, například Strindberga (titul *Play Strindberg*, 1969), Goetha nebo Shakespeara, nikdy už ale nedosáhl úspěchu her z 50. a 60. let. Zabýval se otázkami morálky, které podle něho nebudou nikdy uspokojivě vyřešeny, protože lidé se snadno nechají zkorumpovat přísliby moci a bohatství. Zdůrazňoval grotesknost lidské situace, kterou vyjadřoval formou chmurné komedie. Tu považoval za jediný žánr, který může vyjádřit tragiku dneška. Byl vždy aktuální a tvrdě kritický vůči současnosti, a to i tehdy, když si vybíral historické, mytologické nebo literární hrdiny – např. *Romulus Veliký* (Romulus der Grosse, 1949, 1957), *Herkules a Augiášův chlév* (Herkules und der Stall des Augias, 1954), *Frank pátý* (Frank der Fünfte, 1959). Jeho díla vyznívají pesimisticky, často využívá ironie, paradoxů a absurdních prvků. O svém pojetí divadla pojednává ve spise *Problémy divadla* (Theaterprobleme, 1955). Svá díla nikdy nepovažoval za uzavřená, průběžně je přepracovával a aktualizoval. Kromě psaní se věnoval i práci přímo v divadle (Basilej, Zürich, Düsseldorf), kde své hry dokonce inscenoval. Výslovně se bránil jejich realistickeému uvádění.

Německá poválečná dramatika se většinou zabývala otázkami viny ve vztahu k vážným politickým a sociálním tématům. K rozvoji německé dramatiky 60. let pak výrazně přispěli mladí příslušníci tzv. *Skupiny 47*, kteří se ve své tvorbě chtěli čestně vyrovnat se zbytky

nacismu a nastolit humánnější vztahy. K tomu pak využívali žánr „dokumentárního dramatu“ či „divadla faktu“, kdy často nedávné události zkoumali z hlediska tehdy charakteristického tématu viny a odpovědnosti ve veřejných záležitostech a v morálce. Mezi nejznámější patřil Rolf Hochhuth a Peter Weiss.

Zakladatel dokumentárního dramatu **Rolf Hochhuth** (1931–2020) se proslavil kontroverzním *Náměstkem* (Der Stellvertreter, 1963), zabývajícím se postoji katolické církve a Vatikánu za 2. světové války. Vyhlazování Židů tu klade do značné míry za vinu papeži Piovi XII., jenž odmítl zaujmout rozhodné stanovisko proti Hitlerově politice. Čest církve zachraňuje Riccardo Fontana, kněz vězněný v Osvětimi (předobraz v reálné postavě Bernarda Lichtenberga). Hra vyvolala vzrušené reakce a v mnoha zemích byla zakázána. Také *Vojáci* (Soldaten, 1967) pobouřili tvrzením, že Winston Churchill nese zásadní podíl viny na smrti premiéra polské exilové vlády generála Sikorského, který údajně ohrožoval anglo-ruskou alianci. Postupně Hochhutha ale faktografie unavuje, ke kritickému pojetí se vrací až v 90. letech ve hře *Západáci ve Výmaru* (Wessis im Weimar, 1993) o vraždě úředníka, jehož úkolem bylo prodávat podniky, které dříve patřily NDR, nebo *Lysistrata a NATO* (Lysistrate und die NATO, 1973) – aktualizovaná antická komedie pojednávající o nesmyslném jednání těch, kteří mají v rukou moc. Hochhuthovy hry jsou rozvláčné, inscenování vyžaduje řadu úprav. Autor si klade závažné etické otázky a využívá k tomu případy konkrétních postav z nedávné historie, jimž přičítá pochybné motivy.

Spisovatel, básník, výtvarník a filmový režisér s českými rodinnými kořeny **Peter Weiss** (1916–1982) začal psát už ve 40. letech, ale proslavil se až hrou *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata provedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade* (Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, 1964). Bývá uváděna pod zkráceným titulem *Marat/Sade*. Odehrává se ve třech časových rovinách: v charentonském blázinci roku 1808, kam je internován markýz de Sade, v době kolem Maratova zavraždění roku 1793 a v současnosti. Weiss ji postavil na protikladu titulních postav (Marat–Sade), ideálů, principů. Blázinec je metafora světa, konec hry, kdy se chovanci vymknou z otěží, pak naznačuje, co se stane, dostane-li anarchistický postoj volný průchod. Nastudování Peterem Brookem v Londýně patřilo k jedněm z nejzásadnějších inscenací 2. poloviny 20. století. V *Přelíčení* (Ermittlung, 1965) Weiss pak plně využívá principu dokumentárního dramatu. Tématem je frankfurtský proces s osvětimskými zločinci v roce 1964. Hra má podobu soudního procesu, hlavními aktéry jsou soudce, obžalovaní, obhájci, bývalí vězni z Osvětimi (v roli svědků) a jejich dozorcí (v roli obžalovaných). Věcně a bez emocí se zde konstatují fakta v poměrně drsné podobě, což dodává na působivosti. Mezi následující Weissovy hry patří *Zpěv o lusitánském hastrošovi* (Gesang vom Lusitanischen Popanz, 1967), pojednávající o útlaku domorodých Afričanů Portugalci v Angole, a *Diskurs o původu a průběhu dlouhotrvající osvobozené války ve Vietnamu jako příklad nezbytnosti ozbrojeného zápasu utlačovaných proti svým utlačovatelům, jakož i o pokusech Spojených států amerických zničit základy revoluce* (1968). V 2. polovině 60. let začal pouštět od dokumentárního divadla. Jeho vrcholné drama *Hölderlin*

(1971) vychází z biografie básníka 19. století, jenž strávil značnou část svého života izolován od světa na útěku od společnosti, kterou pokládá za šílenou.

Úspěch dokumentárního dramatu v Německu podnítl dramatiky jiných zemích. Počátkem 70. let však zájem o „divadlo faktu“ postupně začal opadat.

Jiní autoři se dále zabývali problémem kolektivní viny. **Martin Walser** (1927) ve hrách *Dub a angora* (Eiche und Angora, 1962) a *Smrtihlav* (Der schwarze Schwan, 1964) proti sobě staví mladší generaci, až přecitlivělou k nacistické éře, a starší generaci, která žije pokojným životem, třebaže se s nacismem zapletla. Většina Walsеровých dalších her – např. *Pokožová bitva* (Die Zimmerschlacht, 1967) a *Dětská hra* (Kinderspiele, 1971) pojednává o intimních tématech. Ale ve *Svinohře – scénách z 16. století* (Das Sauspiel – Szenen aus dem 16. Jahrhundert, 1975) a *V ruce Goethově* (In Goethes Hand, 1982) použil historické události k reflexi politických obav.

I **Tankred Dorst** (1925–2017) patří mezi ty německé dramatiky, kteří se zabývali politickými náměty, ačkoli počátky jeho tvorby spojujeme s absurdním divadlem. Ve *Svobodě pro Klementa* (Freiheit für Clemens, 1961) si vězeň postupně uvědomuje, že svoboda je vnitřní stav, neodvislý na vnějších okolnostech. Pozdější hry jsou ale přímočařejší: v *Tollerovi* (1968) použil materiál o expresionistickém dramatikovi, na němž zkoumá vztah umělce a politické akce. V *Době ledové* (Eiszeit, 1973) pak analyzoval obhajobu norského autora Knuta Hamsuna, nositele Nobelovy ceny, před obviněním ze spolupráce s nacismem. Dramatem *Merlin aneb Pustá zem* (Merlin oder Das wüste Land, 1981) započal sérii dramát zpracovávajících pohádkové a mýtické látky.

Rakouskou dramatikou zastupuje kontroverzní autor **Thomas Bernhard** (1931–1989). Je všeobecně považován za jednoho z nejvýznamnějších německy píšících autorů. Ve své zemi byl často označován jako „káleč do vlastního hnízda“, v cizině je velmi oceňován. V letech 1955–1957 navštěvoval v Salcburku vysokou hudební a divadelní školu Mozarteum, kde studoval zpěv a herectví. Dramatu se věnoval až od 70. let. Jeho první hra *Slavnost pro Borise* (Ein Fest für Boris, 1970) byla uvedena v Hamburku v režii Clause Peymanna. 70. a 80. léta byla ve znamení celé řady úspěšných dramát – např. *Minetti* (1976), *Immanuel Kant* (1978), *Světánápravce* (Der Weltverbesserer, 1979), *Před penzí* (Vor dem Ruhestand, 1979), *U cíle* (Am Ziel, 1981), *Divadelník* (Der Theatermacher, 1984) nebo *Ritter, Dene, Voss* (1984). Roku 1988 uvedl vídeňský Burgtheater přes odpor nejvyšších vládních míst nedlouho před autorovou smrtí hru *Náměstí hrdinů* (Heldenplatz, 1988), nemilosrdně odhalující rakouskou realitu v předvečer 2. světové války. Bernhard dává přednost obtížnějšímu stylu, v němž mu jde výhradně o přesné zachycení myšlenky na úkor její obecné srozumitelnosti. Jeho dílo je prostoupeno pocity pramenícími z jeho opuštěnosti v dětství a mládí a nevyлéčitelné choroby, jeho viděním smrti jako základní součásti života. Pohled na stav světa vyjadřuje obvykle formou osamělého monologu k mlčenlivému posluchači. Hlavní hrdina odsuzuje urážlivým způsobem národ pitomců a vůbec vše rakouské. Předmětem odsudku je také stát, významné instituce (např. vídeňský Burgtheater) i všeobecně respektovaní umělci. Jeho dílem prostupuje zápas s osamělostí a sebezničujícím

cím nedosažitelným perfekcionismem. Ve své závěti zakázal uvádění svých her v Rakousku, a to v jakékoli formě (kromě těch, které se již hrály). Zákaz se podařilo z iniciativy jedné privátní nadace v červenci 1998 zrušit.

8.2 Francouzské drama

Velká část francouzské dramatiky poválečného období byla spjata se jmény autorů existencialistického a absurdního dramatu (kapitola 6). Vedle toho se etablovalo několik osobností, které navázaly na svou tvorbu z období před 2. světovou válkou. Mezi ně patří i **Jean Anouilh** (1910–1987), který na sebe mezi válkami upozornil hrou *Cestující bez zavazadel* (Le Voyageur sans bagage, 1935). Pojednává o člověku, který ztratil paměť, při jejímž navrácení musí přijmout minulost. *Karneval zlodějů* (Le Bal des voleurs, 1938) je provokativní komedií: při bálu si lupiči a bohatí lázeňští hosté vymění role. Činem umělecké odvahy byla Anouilhova *Antigona* (1942), uvedená v Dullinově podání za války jako aktuální jinotaj (Kreontovi biřici měli kožené kabáty jako gestapo). Z poválečných Anouilhových her vyniká *Skřivánek* (L'Alouette, 1953), rekonstrukce případu Johanky z Arku, a *Becket aneb Čest boží* (Becket ou l'honneur de Dieu, 1959) -povídávající o politickém zápase arcibiskupa a krále, kteří byli přáteli. Anouilh mění náboženské téma v téma sociální a národnostní. Vedle těchto „kostýmních“ her, kde se také uplatňuje humor a ironický náhled, je Anouilh autorem řady komedií, psychologických dramát, pantomim atd. Patrně nejvýznamnějšími zástupci francouzské dramatiky po roce 1968 jsou Grumberg, Vinaver a Koltes.

Tragickou zkušenost Židů za války a bezprostředně po ní ztvárňuje realistickým způsobem formou kroniky z pohledu obyčejného jednotlivce autor židovského původu **Jean-Claude Grumberg** (1939). Jednou z jeho prvních nejznámějších her je *Dreyfus* (1974), odehrávající se v židovském ghettu v Polsku, kde ochotníci zkoušejí hru o Dreyfusově aféře, a tak pronikají do problému antisemitismu. Ději hry *Při návratu z Expa* (En r'venant d' l'expo, 1975) se odehrává v době výstavy roku 1900 a poukazuje na banalitu sil, které vedly k 1. světové válce. *Krejčovský salon* (L'Atelier, 1979) je tvořen deseti výjevy v krejčovské dílně v letech 1942–1952. Autor řeší, jak jsou Židé, kteří přežili okupaci, pronásledování pocitem viny, že sami žijí, zatímco jiní zahynuli. Ačkoliv dílo reflektuje problematiku holokaustu, dokázal do něj autor vložit i prvky humoru.

V polovině 70. let se silně rozvíjelo tzv. drama všedního dne, jehož největším představitelem byl **Michel Vinaver** (1926–2022). Ten kriticky zachycuje ekonomický a společenský útlak obyčejných lidí, přičemž se kritický postoj snaží vyvolat i u diváka experimentátorským přístupem k tradičním dramatickým kategoriím: fragmentarizuje příběh a rozvíjí souběžně nesouvisající situace, dialog staví na hudebním principu. O jeho abstrahujícím stylu se hovoří jako o poetickém naturalismu. Velkou pozornost zaujal hrou *Přes palubu* (Par-dessus bord, 1973), v níž sleduje, jak americké marketingové strategie změnily evropské podnikání a v zdánlivě nesouvisjících dějových pásmech nakonec naznačuje, že korporativní svět vytlačuje svět mýtu a osobní integrity. Jeho další hry *Na lopatkách* (A la

reverse, 1980) a *Všednost* (L'Ordinaire, 1983) nepoužívají interpunkci a téměř žádné scénické poznámky a jsou tak otevřeny nejrůznější interpretaci.

Bernard-Marie Koltès (1948–1989) pracuje především s tématem narušených mezilidských vztahů. Zpravidla zachycuje izolované skupiny lidí, nacházející se v určitém omezeném prostoru, do něhož vstupuje dosud neznámý element. Nejsilnějším autorovým prostředkem je jazyk, díky kterému poznáváme typickou atmosféru a reálné zápasy mezi postavami, z nichž každá má jasný cíl, a to překonání hrozící samoty. Jeho dramatická tvorba je pevně zakotvena v realitě a autor v ní vyjadřuje odpor k falešným hodnotám konzumní společnosti. První dramatický text *V noci těsně před lesy* (La nuit juste avant les forêts, 1972) představuje dlouhý a bolestivý monolog osamělého muže, který touží po lidském kontaktu. Úspěch znamenal *Boj černocho se psy* (Combat de nègre et de chiens, 1980), kde na vztahu černého dělníka Abouryho a jeho bělošského šéfa Horna řeší otázku spravedlnosti proti sobeckému zájmu. Děj *Západního přístaviště* (Quai ouest, 1985) se odehrává v New Yorku na opuštěném skladišti a autor rázně kritizuje, jak se mezilidské vztahy podřizují materiálním zájmům. Za nejúspěšnější autorovo drama lze považovat titul *V samotě bavlníkových polí* (Dans la solitude des champs de coton, 1986) – noční dialog, respektive dvojitá samomluva. Hlavními postavami jsou obchodník a jeho klient, jejichž zájmy v dramatu tak splývají, že je jen těžko od sebe rozeznáme. Nicméně jejich společným zájmem je takzvaný „deal“ – lákavý, ale nebezpečný obchod. Drama s názvem *Roberto Zucco* (1988) je inspirováno skutečnou postavou vraha, který zabil své rodiče a na základě toho byl převezen na psychiatrické oddělení, odkud uprchl a na svobodě se dopouštěl krádeží, vražd a znásilnění.

8.3 Britské drama

V bezprostředně poválečném období se v britském dramatu prosadilo několik tendencí: silně rezonovalo např. básnické drama v tvorbě nejvýraznějšího představitele **T. S. Eliota**, díla shawovského ražení zase vytvářel **J. B. Priestley**. Výjimečné postavení získává i jeden z čelních představitelů absurdního divadla **Samuel Beckett**. V roce 1955 vzniká English Stage Company se sídlem v Royal Court. Vymykala se komerčnímu repertoáru a apelovala na širší diváckou vrstvu. Dostávala státní subvence a jejím cílem bylo dát příležitost mladým neznámým autorům. V roce 1956 pak dochází ke generačnímu nástupu nových autorů a k rozmachu dramatické činnosti: vzniká „nová vlna“ (new wave).

K dramatikům „nové vlny“ spjatých s touto scénou patří především **John Osborne** (1929–1994), současně také příslušník hnutí „mladých rozhněvaných mužů“ (Angry Young Men), které dostalo název podle jeho rozhořčené hry *Ohlédni se v hněvu* (Look Back in Anger, 1956). Další zástupci – **Arnold Wesker** (1932–2016) s dramaty *Kuchyně* (The Kitchen, 1956), *Slepičí polévka s kroupami* (Chicken Soup With Barley, 1959), *Kořeny* (Roots, 1959), *Ke všemu smažené brambůrky* (Chips With Everything, 1962), **John Arden** (1930–2012) nebo **Ann Jellicoeová** (1927–2017) – psali realistická a sociálně kritická dramata. Řadíme sem také **Harolda Pintera** (1930–2002), jenž vytvořil svébytnou

podobu absurdního dramatu. Třebaže se jedná o autory nejružnějšího ideového a uměleckého zaměření, jejich texty výborně korespondovaly se směřováním English Stage Company jako autorského divadla.

„Mladí rozhněvaní muži“ uvedli do literatury hrdinu – svého vrstevníka, který rozhořčeně odmítá dosavadní ustálené mravní normy a společenské příkazy a bouří se proti konvencím a stereotypům. Dává přednost „životu v pravdě“ před životem v bohatství, společenskou prestiží, ale i přetvářkou. První z generace „mladých rozhněvaných mužů“ 50. let – **John Osborne** – v divadle začínal jako asistent režie a herec. Jeho první hry *Ďábel v ní* (The Devil Inside Her, 1950) a *Osobní nepřítel* (Personal Enemy, 1954) se prosadily v oblastních divadlech ještě před uvedením přelomového titulu *Ohlédni se v hněvu* (Look Back in Anger, 1956). Následující hra *Komik* (The Entertainer, 1957) už měla premiéru v Royal Court v hlavní roli s Laurencem Olivierem. Brechtovským pojetím divadla ovlivněný text zobrazil skomírání music-hallové tradice jako metaforu zániku britského impéria. Následovaly působivá díla *Luther* (1961) a *Nepřípustné svědectví* (Inadmissible Evidence, 1964), která využívala Osbornovu charakteristickou rétorickou jedovatost. *Můj vlastenec* (A Patriot for Me, 1965) vypráví o 18. století jako o éře „století homosexuality“ a zároveň zobrazuje praktiky divadelní cenzury za vlády lorda Chamberlaina. Následující *Hotel v Amsterodamu* (A Hotel in Amsterdam, 1968) byl podceněn jako konvenční titul, zatímco *Pocit lhostejnosti* (A Sense of Detachment, 1972) svými novými avantgardními postupy zdůrazňoval Osbornovy sociální vize. Poslední hra *Deja Vu* (1991) – pokračování *Ohlédni se v hněvu* – již nenavázala na jeho počáteční úspěch.

Zcela odlišná byla orientace jiné divadelní skupiny, která také utvářela „novou vlnu“ britského dramatu – Theatre Workshop. Scéna měla velmi blízko k lidovému divadlu a snažila se navázat aktivní vztah diváka a herce. Divadlo uvádělo především hry **Shelagh Delaneyové** (1931–2011). Ta se narodila v Manchesteru, kde se také odehrávají její hry. Pocházela z dělnického prostředí, ale jejím snem bylo věnovat se divadlu. V sedmnácti letech napsala *Chut' medu* (A Taste of Honey, 1958), poslala ji režisérce Joan Littlewoodové, která ji prosadila na jeviště. V roce 1960 byla uvedena v New Yorku, v roce 1963 Delaneyová napsala scénář filmové verze. Ve věku 23 let se stala jednou z nejznámějších spisovatelek, jejíž tvorba vykazuje pozoruhodnou mnohostrannost. Někteří kritici ji řadí ke škole „lokálního koloritu“, typicky manchesterského, jiní zase mluví – díky jejímu zaměření na vydědence společnosti – o neoromantismu. V roce 1960 se hrál její méně úspěšný text *Zamilovaný lev* (The Lion in Love), v roce 1963 vydala sbírku povídek pod názvem *Sladce pěje oslík* (Sweetly Sings the Donkey). Posléze napsala několik televizních scénářů, mezi které patří i tituly *Byla tvá chůva z Bergenu?* (Did your Nanny Come from Bergen?, 1970) či *Léto svatého Martina* (St Martin's Summer, 1974). Věnovala se také psaní rozhlasových her – např. *Jako slavík* (So Does the Nightingale, 1980). K dramatu se vrátila ještě v roce 1977 nostalgickým příběhem *Dům, který postavil Jack* (The House That Jack Built).

V období vymezeném přibližně lety 1960–1968 a nazývaném „druhou vlnou“ britského dramatu se pak objevila další významná jména. Pro hry **Davidu Storeye** (1933–2017)

Oslava (In Celebration, 1969), **Podnikatel** (The Contractor, 1969) **Domov** (Home, 1970) či **Šatna** (The Changing Room, 1971) je charakteristické téma práce a důraz na realistický detail, **Edward Bond** (1934) zase v dramatech jako **Papežova svatba** (The Poppe's Wedding, 1962), **Spaseni** (Saved, 1965), **Časně ráno** (Early Morning, 1967) nebo **Lear** (1971) klade maximální důraz na společenskou funkci divadla. **Joe Orton** (1933–1967) pak přináší nelítostnou, černou satiru. Dále sem řadíme jména jako **Peter Terson**, **Peter Nichols**, **David Mercer**, **Tom Stoppard** aj.

Dramatik **Tom Stoppard** (1937) se narodil ve Zlíně. Během 2. světové války jeho rodiče odešli před nacistickou okupací do Singapuru a Indie. V roce 1946 se jeho ovdovělá matka provdala za britského důstojníka Kennetha Stopparda a rodina se přestěhovala do Anglie. Tom začal od roku 1958 pracovat jako divadelní kritik pro časopis Scene v Londýně. V roce 1960 dokončil hru **Chůze na vodě** (Walk on the Water), kterou o osm let později přepracoval a přejmenoval na **Jsem volný jak ten pták**. V roce 1965 uvedl jednoaktovku **Hazardní hráči** (The Gamblers), již považuje za svoji první autorskou hru, a začal pracovat pro rozhlas, televizi i divadlo. Londýnský Old Vic zinscenoval s nevídaným úspěchem jeho komediální hamletovskou parafrázi **Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi** (Rosencrantz & Guildenstern are Dead, 1964), která tragédii prince dánského sleduje z pohledu dvou vedlejších postav. Za přelomové dílo v jeho dramatické tvorbě je považována metaforická hra **Skokani** (Jumpers, 1972) a svoji pověst upevnil i wildeovskou fraškou **Travestie** (Travesties, 1975). V druhé polovině 70. let se začal silně angažovat v boji proti porušování lidských práv ve východním bloku (setkal se i s Václavem Havlem, jehož *Largo desolato* zadaptoval v roce 1990). Autorovo politické znepokojení odráží disidentské drama **Každý hodný hoch zaslouží odměnu** (Every Good Boy Deserves Favour, 1977) a televizní hra o věznicích svědomí **Profesionální faul** (Professional Foul, 1977). Po scénaristické adaptaci Nabokovovy novely **Zoufalství** (1978) se vrátil k Shakespeareovi jednoaktovkami souhrnně vydanými pod názvem **Doggův Hamlet a Krhůtův Makbeth** (Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth, 1979). Jeho jediným režijním počinem je adaptace hry **Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi** (1990). Ve filmu se uplatnil jako velmi zručný scenárista, kdy největší úspěch sklídl díky parafrázi shakespearovského tématu **Zamilovaný Shakespeare** (1998).

„Třetí vlnou“ bývá označováno období let 1968–1978. Pro tu je příznačný rozmach „alternativního“ – v podstatě výrazně politického – dramatu. Dominujícími autory jsou **David Hare**, **Howard Brenton**, **Allan Bennett**, **Trevor Griffith**, **Ronald Harwood**, **Caryl Churchill**ová či **John McGrath**. Tato linie vznikla ze zklamání z politiky labouristické strany a ztroskotání rebelií levicově–radikálních sil koncem 60. let. K charakteristickým rysům patří i snaha vytvořit uměleckou alternativu komerčního divadla. Ke konci 80. let je evidentní určité slábnutí názorů a dramatici se obracují k obecnější tematice. Vznikají i četné tradičnější “dobře udělané hry” psychologické, historické, komediální i veršované (**Christopher Fry**, **Peter Ustinov**, **Peter Barnes**, **Peter Shaffer**, **Alan Ayckbourn**), přesahující komerční průměr trvalejšími hodnotami.

První hra **Petera Shaffera** (1926–2016) *Slaná země* (The Salt Land, 1954) byla inscenována v londýnském West Endu a posléze se objevila také na obrazovkách. Shaffera úspěch povzbudil, a tak se rozhodl i nadále věnovat psaní divadelních her. Své postavení si upevnil v roce 1958, když John Gielgud režíroval v Londýně jeho *Cvičení pro pět prstů* (Five Finger Exercise, 1958). Hra se okamžitě stala hitem. Následovaly tituly *Soukromé ouško* (The Private Ear) a *Veřejné očko* (The Public Eye, oba 1962). *Královský hon na slunce* (The Royal Hunt of the Sun, 1964) zase vypráví o tragickém dobytí Peru Španěly a o symbolické srážce dvou světů – křesťanské civilizace a indiánské říše Inků. *Černá komedie* (Black Comedy, 1965) bouřlivě zobrazuje život v antickém Řecku. Asi nejvíce Shaffera proslavilo drama o trýznivých rodinných vztazích *Equus* (1973) a následně i *Ama-deus* (1979) – fascinující příběh setkání geniálního Mozarta s průměrným hudebníkem Salierim. V centru hry *Locika a libeček* (Lettice and Lovage, 1987) zase stojí dvojice ženských postav, které se rozhodnou svérázně bojovat proti ošklivosti: chtějí vyházet do povětří všechny ošklivé budovy ve městě. Jedna z nejnovějších Shafferových her *Dar Gorgony* (The Gift of the Gorgon, 1995) si pohrává s metadivadelními prvky: do příběhu dramatika Edwarda Damsona, jeho ženy a syna autor vkládá výjevy ze života skutečných historických postav. Shafferův rukopis se postupně vyvíjel. Zpočátku převažoval charakteristický žánr komedie a černé frašky, postupně si vytvořil styl charakteristický ojedinělou kombinací filozofického pohledu a satirického přístupu. Shaffer také velmi často využívá modelovou situaci střetu dvou protichůdných (a vzájemně se doplňujících) hrdinů, jejichž konfrontace je zdrojem silného dramatického napětí.

8.4 Italské drama po 2. světové válce

Rozmach italského dramatu po 2. světové válce dokládá tvorba **Eduarda De Fillipa** (1900–1984). Roku 1931 s bratrem a sestrou otevřel v Neapoli Komické divadlo De Filippo, roku 1942 založil soubor Eduardovo divadlo, se kterým podnikal časté zájezdy po Evropě. Obnovil tradici italského lidového divadla, Pulcinellu hrál v tradiční masce a kostýmu. Ovlivněn Pirandellem analyzuje italskou sociální skutečnost a její důsledky v psychologických dramatech s prvky žánrové komiky, tematicky čerpaných z prostředí současné Neapole: *Neapol, město miliónů* (Napoli milionaria, 1945), *Filumena Marturano* (1946), *Pro tebe všecko, miláčku* (Bene mio e core mio, 1955), *Starosta čtvrti Sanità* (Il sindaco del rione Sanità, 1964), *Komediant na obtíž* (L'arte della commedia, 1964).

Později neměla na dramatiky Itálie příliš velké štěstí. Prakticky žádný – s výjimkou autora **Daria Fo** (1926–2016) – se v zahraničí neprosadil. Dario Fo začínal v satirických revuích v kabaretech a malých divadlech. Se svojí manželkou Francou Rameovou roku 1959 založili divadelní společnost Campagnia Dario Fo – Franca Rame. Komedie, které inscenovali, byly založeny na ostré a cílené politické satíře. Fo se tak stal jedním z nejsledovanějších autorů své doby a mezi jeho největší úspěchy patřily například tituly *Archanděl nehrají biliár* (Gli Arcangeli non giocano a flipper, 1959), *Ta dáma je na vyhození* (La signora č da butare, 1967). V roce 1969 vznikla jedna z nejslavnějších Foových her, *Komická mystéria* (Mistero Buffo, 1969), ve které se autor vrací ke kořenům lidové kultury.

Vyzdvihuje středověké kejklíře, kteří v dobách, kdy obyčejní lidé neuměli číst ani psát, putovali od vesnice k vesnici a vyprávěli různé dobové aktuality s humornou nadsázkou a útočným satirickým podtextem. Obyčejný lid je miloval pro jejich schopnost působivé improvizace, díky níž se mohl vysmát hlouposti a krutosti svých pánů. Mocní kejklíře naopak nenáviděli, pronásledovali je a týrali a vydávali proti nim vyhlášky a zákazy. Není proto divu, že sám Dario Fo je často k těmto “nenechavým” umělcům přirovnáván. Od roku 1970 pak s putovním souborem Divadelní kolektiv Komuna (Collettivo Teatrale La Comune) objížděl továrny, parky či školy. Uváděné hry – např. *Velká pantomima s vlajkou a malými, velkými a středními loutkami* (Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli, grandi e medi, 1968), *Dělník zná 300 slov, šéf 1.000 a proto on je šéf* (L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1.000, per qesto lui e padrone, 1969), *Náhodná smrt jednoho anarchisty* (Morte accidentale di un anarchico, 1970) – byly ostře politicky útočné. Trpělivost vlády vůči Foovým výpadům přetekla, represe se objevovala ve stále čitelnějších podobách. Jeho představení byla cenzurována, často rušena a zakazována. Fo byl zadržen policií, brzy nato ale propuštěn díky nesouhlasnému protestu publika. Stále říkal přesně to, co si myslel. Inscenoval hry bez ohledu na možné následky – např. tituly *Bum! Bum! Kdo je? Policie!* (Pum Pum! Chi è? La Polizia!, 1972), *Občanská válka v Chile* (Guerra di popolo in Cile, 1973) aj. Své aktivity rozvíjel i v oblasti teorie divadelní režie, sestavil umělý jazyk z různých řečí a dialektů, tzv. *Grammelot*, na němž si cenil především komunikativnosti a univerzálnosti.

8.5 Švédská dramatika

Tvorba předního představitele severské dramatiky 2. poloviny 20. století **Larse Noréna** (1944–2021) se zdánlivě rozpadá na několik samostatných, navzájem nesouvisících částí, které ale spojuje myšlenková kontinuita a opakující se motivické okruhy: vypjatý zájem o skryté stránky lidské duše, obnažování citové rozpolcenosti postav i narušených, degenerujících vztahů. Počátkem 80. let zcela zanechal psaní poezie a začal se věnovat výhradně dramatické tvorbě – psychologickým hrám pro široký divácký okruh. Ty pojednávají o emociálně rušovaných, vnějším i vnitřním chaosem poznamenaných lidech, uvězněných v síti vazeb a vztahů, z kterých se pokoušejí bolestně vymanit. Osvobozující proces je ale obvykle násilný a destruktivní: způsobuje narušení vlastní osobnosti a vyžaduje oběti, nezdídká dokonce ústí ve vraždu. Se svou první, do historického koloritu zasazenou hrou *Knížlízal* (Fursteslickaren, 1973) Norén sice u kritiky propadl, rozsáhlým dramatickým dílem z let 80. a 90., které v hojné míře čerpá z jeho osobních prožitků a vedle tragičnosti a šokujícího naturalismu se vyznačuje i humorem a ironií, si vydobyl pozici nejvýznamnějšího švédského dramatika. Tituly *Odvaha zabíjet* (Modet att döda, 1980) a *Orestes* (1980), inspirované antickými předlohami, zpracovávají téma vražedné separace syna a otce, respektive syna a matky. V *Strašném štěstí* (En fruktansvärd lycka, 1981) a *Úsměvu podsvětí* (Underjordens leende, 1982) jsou smrtelností poznamenány zase vztahy partnerské. Titul *Noc je matkou dne* (Drama Natten är dagens mor, 1982), který spolu s hrami *Chaos je sousedem Boha* (Kaos är granne med Gud, 1983) a *Poklid* (Stillheten, 1986) tvoří volný, silně autobiografický cyklus, zachycuje morální a citový bankrot rodiny, jejíž jednotliví

členové marně bojují s alkoholismem, zhoubnými fyzickými i duševními chorobami a životní beznadějí. Kromě Strindbergova vlivu jsou tu patrné i styčné body s tvorbou Eugena O’Neilla, kterého Norén dosadil dokonce do hry *A dej nám stíny* (Och ge oss skuggorna, 1991), v níž zachytil amerického dramatika na sklonku života, poznamenaného sexuální i tvůrčí impotencí a rozkladem rodinných vztahů. Vytvořil tak důmyslnou parafrázi jeho *Cesty dlouhého dne do noci*.

8.6 Drama v USA

Po roce 1945 na předešlou tvorbu navázalo několik dramatiků debutujících ještě před válkou, nejvýraznější byl **Eugene O’Neill**. V tvorbě pokračoval také **Maxwell Anderson**, z jehož poválečných her byly obzvlášť oblíbené historické fresky *Jana Lotrinská* (Joan of Lorraine, 1946) a *Tisíc dnů s Anne* (Anne of the Thousand Days, 1948). **Lillian Hellmanová** se vrátila k divadlu *Podzimní zahradou* (The Autumn Garden, 1951) a **Thornton Wilder** svou *Dohazovačkou* (The Matchmaker, 1954). Nejzásadnějšími autory byli Tennessee Williams a Arthur Miller.

Tennessee Williams (1914–1982) pocházel z amerického Jihu, který je také nejčastějším dějištěm jeho her. V nich vyjadřuje soucit s životními ztroskotanci, kteří musí čelit těžkým situacím, často se cítí ztraceni ve společnosti, a tak raději utíkají před skutečností do světa iluzí nebo se za to sami často trestají. Kromě rodinných témat přinesl na divadlo nově jižanskou otázku s důrazem na bezhlavé vyznávání puritánských pravidel. Bravurně tak odhaluje pravdu o intimitě našich životů, před kterou se zoufale ukrýváme, a zápas o člověčenství posvěcuje nesentimentálním soucitem a až něžnou láskou. Hrdinkami bývají neurotické ženy a na jejich křehké psychice ukazuje zraňování jejich lhostejným okolím. *Sestup Orfeův* (The Fugitive Kind, 1957, původně 1940) je zase aktualizovanou antickou bájí, v níž hrdina – tulák, získá lásku vdané ženy, ale zahyne při štvanicí, kterou na něj uspořádá město. Ve *Skleněném zvěřinci* (The Glass Menagerie, 1944) zachytil svou sestru přetvořenou do staropanenské kulhavé Laury, sbírající skleněné figurky a marně toužící po lásce. Filmovou techniku hry ovlivnil Piscator, jehož žákem Williams byl. *Tramvaj do stanice Touha* (A Streetcar Named Desire, 1947) získala několik cen. Líčí střetnutí nervově labilní Blanche s pudově živočišným manželem její sestry. Do příběhu zasahuje Blanchina přervaná láska k Mitchovi a vědomí možné viny na sebevraždě někdejšího manžela. *Tetovanou růží* (The Rose Tattoo, 1951) s ústřední postavou temperamentní Sicilanky, žárliví na nápadníky své dcery a žijící idealizací zemřelého muže, psal Williams pro italskou herečku Annu Magnaniovou. Další z vrcholů jeho tvorby – *Kočka na rozpálené plechové střeše* (Cat on a Hot Tin Roof, 1955) – odhaluje vztahy v rodině, ovlivněné falší a touhou po penězích. Pozoruhodným způsobem je tu ukázána krize mladých manželů, která vyplývá ze zdánlivého nedorozumění a mučí oba, i když se mnohdy snaží jeden druhému ukázat, jak silní jsou i bez lásky tolik milovaného partnera. Hra má rovněž sexuální podtext: právo na dědictví má umožnit dítě, ale manžel hrdinky je alkoholik a slaboch. *Sladké ptáče mládí* (Sweet Bird of Youth, 1959) je zase příběhem bývalé filmové hvězdy–narkomanky a jejího najatého přítele, který tragicky doplatí na to, že přivedl do jiného stavu dceru guvernéra.

Arthur Miller (1915–2005) vystudoval žurnalistiku, anglický jazyk a literaturu a současně navštěvoval semináře psaní divadelních her. Během 2. světové války začal psát dramata v rámci projektu Rooseveltova Nového údeľu. Jako socialista, „nepokořený liberální intelektuál“ a kritik poválečné společnosti se ve svých hrách zabýval postavami, které nejsou příliš úspěšné. Prvním, ale ne příliš úspěšným titulem uvedeným na Broadwayi byl jeho **Muž, který měl štěstí** (The Man Who Had All the Luck, 1944). Uznání se dočkal až za rodinné drama **Všichni moji synové** (All My Sons, 1947) – silné protiválečné dílo, v němž syn zmrzačený ve válce zjistí, že jeho otec vydělával na vadných letadlech. **Smrt obchodního cestujícího** (Death of a Salesman, 1949) zase tvrdě demaskuje mýtus amerického snu. V postavě Willyho Lomana Miller vykreslil tragédii člověka, který ztotožňuje smysl svého života s vidinou úspěchu, nicméně ve společnosti, ani u své rodiny neobstojí, a tak nakonec raději páchá sebevraždu. V 50. letech v období tzv. studené války se stal terčem útoků Výboru pro neamerickou činnost. Na hysterickou atmosféru honů na příznivce levicových názorů v USA v období mccarthismu zareagoval po svém: inspirován čarodějnickými procesy v Salemu v 17. století napsal historické podobenství **Čarodějky ze Salemu** (The Crucible, 1953, česky nejprve jako **Zkouška ohněm**). **Pohled z mostu** (A View from the Bridge, 1955) je zase komorní tragédií stárnoucího muže, jenž umírá v souboji s milencem své schovanky. V roce 1956 se oženil s Marilyn Monroe, manželství trvalo do roku 1961 a téměř převážilo slávu jeho dramatické tvorby, nicméně inspirovalo ho ke vzniku částečně autobiografické hry **Po pádu** (After the Fall, 1964), v níž se hrdina Quentin snaží překonat životní partnerskou krizi. **Případ ve Vichy** (Incident at Vichy, 1968) nás zavádí do nacisty okupovaného městečka, kde mají zadržení obyvatelé rozhodnout, kdo z nich bude pro výstrahu zastřelen. Je to drama se vzorovou jednotou místa a minimálním vnějším dějem, v němž se autor soustředil především na postavy a jejich vztahy. Miller není tak monotematicky jako Williams. Jeho hry odrážejí kriticky společnost a problémy v USA.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že Friedrich Dürrenmatt napsal hry *Návštěva staré dámy* a *Play Strindberg*, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 2) Tvrzení, že k rozvoji francouzské dramatiky 60. let 20. století výrazně přispěli mladí autoři, příslušníci tzv. Skupiny 47, kteří ve své tvorbě hojně využívali žánr „dokumentárního dramatu“, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 3) Tvrzení, že drama Jeana Anouilhe Skřivánek rekonstruuje případ Johanky z Arku, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 4) Tvrzení, že mezi hlavní příslušníky hnutí “mladých rozhněvaných mužů” (Angry Young Men) v anglickém dramatu 60. let 20. století nepatří John Osborne, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 5) Tvrzení, že drama Smrt obchodního cestujícího (1949) Arthura Millera tvrdě demaskuje mýtus amerického snu, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

SHRNUTÍ KAPITOLY



Výklad studenty seznámil se zásadními osobnostmi světového dramatu v letech 1945–1989. Zaměřili jsme se jak na evropské tvůrce, tak představitele dramatiky z USA a poukázali jsme na souvislosti jejich činnosti se světovou divadelní tvorbou.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 b, 3 a, 4 a, 5 a**

DALŠÍ ZDROJE



BĚLIČ, Oldřich. *Stručné dějiny španělského dramatu*. Praha, 1980.
BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha: Divadelní ústav, 1993.
BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Rybka Publishers, 2019.
HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008.
SEMIL, Małgorzata – WYSIŃSKA, Elżbieta. *Slovník světového divadla 1945–1990*. Praha: Divadelní ústav, 1998.

9 ČESKÉ DIVADLO V TOTALITNÍM SYSTÉMU (1945-1989), PERIODIZACE A VÝVOJOVÉ TENDENCE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole budeme sledovat hlavní tendence vývoje českého divadla v letech 1945–1989. Při periodizaci budeme vycházet z přelomových politických a společenských událostí, které poválečný vývoj podstatně ovlivňovaly. Zaměříme se na vznik a existenci jednotlivých divadel, a to jak ve větších městech, tak na oblasti. Nahlédneme také na tendence, které se projevily v oblasti dramaturgie zásadních souborů.

CÍLE KAPITOLY



- Orientovat se v periodizaci vývoje českého divadla v letech 1945–1989.
- Charakterizovat základní proměny ve sledovaném období.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Totalita, sořela, socialistický realismus, normalizace, znárodnění

9.1 Poválečný vývoj v letech 1945–1948

Rok 1945 je spojen s koncem 2. světové války, vítěznou euforií a prosovětskou orientací. V této době se také začíná utvářet nová administrativně řízená a státem ideologicky ovlivňovaná divadelní síť. Pro organizaci divadelnictví byly zásadní události z dubna až července roku 1945. Na základě tzv. Košického vládního programu se nejprve změnilly podmínky fungování českého divadla. Těsně před koncem války byla z popudu KSČ usta-

vena **Revoluční odborová rada divadelníků**, která byla řízená Miroslavem Kouřilem s cílem vytvořit dekret pro převzetí divadel do českých rukou. 8. června 1945 došlo k jejich znárodnění. Zároveň byla jmenována **Divadelní a dramaturgická rada** s převahou komunistů, která se podílela na očištění divadel od kolaborantů. V roce 1945 vystoupil tehdejší ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý s programem lidového divadla, které bylo zaměřeno na prosazování národní tradice reprezentované jmény Alois Jirásek, Josef Kajetán Tyl, Jan Neruda, Božena Němcová či Bedřich Smetana. Vydáním **Dekretu o divadelní síti** 27. června 1945 se otevřel prostor pro vytvoření profesionální sítě divadel. Na jeho základě začala být obnovována či zakládána divadla mimo centra a místa bez tradice, zejména v pohraničí (Karlovy Vary, Liberec, Most, Mladá Boleslav, Opava, Teplice, Uherské Hradiště ad.).

V této etapě můžeme sledovat návaznost na předválečný vývoj v tvorbě avantgardních osobností **Jindřicha Honzla**, **Jiřího Frejky** nebo **Emila Františka Buriana**, kteří se po válce dostali do oficiálních divadel, ale např. i **Jiřího Voskovce** a **Jana Wericha**. Ti v roce 1946 obnovili svoje divadlo pod názvem Divadlo V+W U Nováků. Dramaturgie mezi květnem 1945 a únorem 1948 se sice nese ve znamení protiválečných témat, titulů české klasiky či sovětských her reflektujících válečnou zkušenost, ale inscenovala se – ještě bez ideologického omezení – i západní dramatika (např. Arthur Miller, John Steinbeck, Jean Paul Sartre) a také nové české hry (Alfréd Radok *Vesnice žen*, Ferdinand Peroutka *Oblak a valčík*). První zkušenosti získávala nová generace tvůrců, kteří ovlivnili české divadlo v 50. letech: **Otomar Krejča**, **Alfréd Radok** a **Jan Grossman**.

9.2 Divadlo v období socialistického realismu 1948–1956

Bezprostředně po únoru 1948 komunistická vláda schválila 20. března 1948 **Divadelní zákon**, který definoval postavení a funkci divadla ve společnosti a umožnil komunistickému režimu ideologicky ovládnout divadla Ministerstvem školství, věd a umění a Ministerstvem informací a osvěty. Vrcholnými orgány se staly **Divadelní a dramaturgická rada** a **Divadelně propagační komise**. Obě instituce začaly s tzv. „očistou divadel“, nezbytnou podmínkou pro vedení divadel bylo členství v KSČ. Po roce 1948 se české divadlo ocitlo v izolaci, bez kontaktu s evropským vývojem.

V oblasti dramaturgie režim vytvořil ideologicky závazný dramaturgický model, kterému se musela podřídit všechna divadla: bylo možno hrát původní hry se současnou tematikou, ruské a sovětské hry a hry autorů zemí východního bloku, přehodnocené hry světové klasiky a pokrokových západních autorů (zcela např. vypadli autoři německé a italské jazykové oblasti). Tímto zásahem se zúžil i žánrový okruh: v dramaturgii převažovaly veselohry, omezeny byly konverzační hry, satirický žánr, psychologické a tragické drama, z repertoáru zmizely tragédie a problémové hry (např. i dramatika Karla Čapka, Viktora Dyka, Františka Langra).

Nově vznikající dramatické texty mířily k realistickému zobrazování aktuálních budo-
vatelských problémů či třídních antagonismů. Na repertoáru převažovala tzv. *výrobní* (bu-
dovatelská) dramata (např. hra Vaška Káni *Parta brusiče Karhana*). Jejich hrdinou byl
socialisticky uvědomělý dělník či zemědělec a hlavní zápletka se týkala splnění plánu,
údernických závazků a překonávání pracovních překážek. Kvalitní nové hry v záplavě ide-
ologického braku, nešťátícího se dokonce glorifikovat či zastírat politické zločiny (E. F.
Burian: *Pařeniště*, 1950, Jaroslav Zrotal: *Slepice a kostelník*, 1950, Vašek Káňa: *Patroni
bez svatozáře*, 1952 aj.) vůbec nevznikly.

V divadelní tvorbě došlo k prosazení jediného oficiálního stylu – *socialistického rea-
lismu*, tzv. *sorely*, který ovlivnil režii, scénografii i herectví. Socialistický realismus poža-
doval pravdivé a konkrétní zobrazení spojené „s úkolem ideového přetvoření a výchovy
pracujících v duchu socialismu“ a znamenal návrat jevištního a hereckého realismu – *ilu-
zivního divadla*, jehož základem byla schematická nápodoba jednání. Rozchod se světo-
vými inscenačními trendy byl neméně nápadný než v oblasti dramaturgie. Objevily se sice
některé záhy nemilosrdně zlikvidované výjimky – např. hluboce imaginativní a divácky
úspěšná inscenace v Divadle státního filmu *Jedenácté přikázání* (F. F. Šamberk, 1950)
Alfréda Radoka, kombinující jevištní akci s akcí na filmovém plátně, Frejkův poslední opus
v Divadle na Vinohradech *Figarova svatba* (Beaumarchais, 1950). Poúnorové české diva-
dlo se vrátilo k triviální, polopatistické, doslovné ilustraci textu, k popisnému, kopistic-
kému realismu až naturalismu. Scénografie se opět uzavřela do tří stěn (nejčastější dekorací
byla schůzovní místnost, obývací, dílna, kancelář či tovární hala). Režie se v 90 % případů
proměnila v bezduché aranžování příhodů, odchodů, sošných postojů či strojových po-
hybů masových scén (stávky, manifestace, schůze, selské vzpoury atd.). V herectví se vrá-
tila dávno překonaná technika deklamace, rétorika schůzovních projevů, doprovázená pří-
slušným ilustrativním gestem. Vše se vrátilo zpět k dávno překonaným vývojovým fázím.
K těmto retardujícím postupům se uchýlovali nejen průměrní režiséři, ale i někdejší vý-
znamní avantgardní tvůrci E. F. Burian, Miroslav Kouřil a Jindřich Honzl. Mnohem déle
vzdoroval režisér Jiří Frejka, který nakonec 17. října 1952 spáchal sebevraždu. Nejcennější
složkou většiny inscenací tak zůstávají herecké výkony. Zejména v klasickém činoherním
repertoáru (Shakespeare, Molière, Čechov) herci udržovali i v 50. letech často jako jediní
jistou kvalitu.

9.3 Proměny divadla v letech 1956–1968

Toto poměrně dlouhé období je charakteristické převratnými zvraty v politickém i spo-
lečenském životě, které se odrazily v proměně divadelního kontextu. V roce 1956 došlo na
XX. sjezdu KSSS k odsouzení stalinského kultu a proces tzv. destalinizace se rozšířil do
dalších zemí sovětského bloku. Období od roku 1962 označujeme jako „dobu tání“, která
je v kulturní sféře spojena s postupným pronikáním západních tendencí a autorů.

V dramaturgii divadel se znovu prosadili západní autoři (Arthur Miller, John Osborne,
Lilian Hellmanová), na repertoár se vrátily texty Brechta a Čechova, jejichž inscenování
výrazně ovlivnilo divadelní kontext v druhé polovině 50. let. V té době se objevují první

závažnější původní dramatické pokusy – např. Hrubínova *Srpnová neděle* (1959) a *Křišťálová noc* (1960), Topolův *Jejich den* (1959) a *Konec masopustu* (1963), popř. Pavlíčkův *Zápas s andělem* (1961) či Kunderovi *Majitelé klíčů* (1962).

Došlo k postupné diferenciaci divadel, která si vytvářela specifický program a osobitý styl spojený s jasnou programovou koncepcí, konkrétními autory a tvůrčími osobnostmi.

60. léta jsou jednou z nejsvětějších kapitol divadla po válce. Zejména proto, že je vytvářeli lidé, kteří mravně i umělecky obstáli v předchozí zkoušce charakterů. Alfréd Radok a Otomar Krejča se se svými režijními výboji zasloužili o změnu dramaturgie i inscenačního stylu, v Divadle Na zábradlí exceloval Jan Grossman a do vedení Mahenovy činohry Státního divadla v Brně v roce 1959 nastoupil Miloš Hynšt.

Alfréd Radok se už svou inscenací Osbornova *Komika* v Národním divadle (1957) definitivně prokázal, že umí spojit originální režijní a výtvarnou stylizaci s výjimečnými hereckými výkony (Ladislav Pešek, Jaroslav Marvan aj.). Ne náhodou právě Radokův tvůrčí tým slavil se svou multimedialní Laternou magikou první významné zahraniční úspěchy na Expo 58 v Bruselu. Po zákazu II. programu Laterny magiky (mj. Bohuslav Martinů: *Otvírání studánky*, 1960) však pro Radoka nastalo paradoxně další vynikající období jeho tvorby – éra Městských divadel pražských (Komorní divadlo), již završila velká metafora divadla světa, kterou spolu se scénografem Ladislavem Vychodilem vybudoval na půdorysu Rollandovy *Hry o lásce a smrti* (1964). Inscenací Gorkého hry *Poslední* (1967) obnovil spolupráci s Josefem Svobodou.

Za Radokova žáka a nástupce se právem považoval i tvůrce mimořádně šťastné éry pražského Divadla Na zábradlí z let 1962–1968, režisér **Jan Grossman**. Jeho originální jevištní montáž z Jarryho *Krále Ubu* (1964), v kongeniální scénografii Libora Fáry a v titulní roli s Janem Libíčkem, či osobitý přepis Kafkova *Procesu* (1966) svou věcně analytickou metodou, nevylučující hereckou komediálnost, aktuálně odhalovaly skrytou perverzi a neosobní mechanismus moci, důvěrně známou „banalitu zla“ každého totalitního režimu. Tyto Grossmanovy opusy (stejně jako *Vyrozumění*, 1965 a další inscenace Václava Havla byly skutečným vývojovým mezníkem, jenž signalizoval, že české divadlo přestává zaostávat za vývojem divadla ve světě a je schopno vlastního uměleckého vidění světa, jehož mechanismy a konflikty umí velmi přesně analyzovat.

V žánrově i politicky bohatě zvrstvených šedesátých letech na prahu let sedmdesátých umělecky i mravně kulminuje i tvorba **Otomara Krejči**, jehož tým tvořil kromě Josefa Svobody, Josefa Topola a skupiny věrných herců i dramaturg a překladatel Karel Kraus. Krejčův a Krausův pražský program lyrického divadla s dominující čechovovskou a topolovskou dramaturgií byl kladen do protikladu vůči tzv. brechtovskému programu epického, politického divadla Hynštova týmu Mahenovy činohry v Brně (1959–1971), který tvořil mj. dramaturg Bořivoj Srba, dramaturg, překladatel, básník a dramatik Ludvík Kundera a režiséři Evžen Sokolovský a Alois Hajda. Krejčovy vrcholné inscenace šedesátých a počátku sedmdesátých let, ať už v Národním divadle (Milan Kundera: *Majitelé klíčů*, 1962, William Shakespeare: *Romeo a Julie*, 1963; Josef Topol: *Konec masopustu*, 1964 aj.), v

Divadle Na zábradlí (Václav Havel: *Zahradní slavnost*, 1963) nebo ve vlastním Divadle za branou (Arthur Schnitzler: *Zelený papoušek*, 1968, Alfred de Musset: *Lorenzaccio*, 1969) byly ovšem také velkým politickým divadlem, reflektujícím základní mravní problémy krizové doby.

Program brněnské činohry hledal i autonomní jevištní řeč ve velké jevištní stylizaci, navazující na tradici poetického divadla E. F. Buriana – např. strhující úspěch barokní lidové *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* (1965) v režii Evžena Sokolovského a úpravě Jana Kopeckého. Společně oběma programům bylo i to, že nastupující normalizační režim je shodně považoval za nebezpečné, „protisocialistické“ politikum a brutálně oba týmy rozehnal ve fázi jejich vrcholného tvůrčího vzepětí – např. inscenace Strindbergova/Dürrenmattova *Play Strindberg* (1969), či Molièrova *Tartuffa* (1970) nebo. Krejčova sofoklovská koláž *Oidipús Antigone* (1971). V sedmdesátých a osmdesátých letech se podařilo někdejší avantgardní invenci a průbojnost na velkých scénách v Brně udržet pouze v oblasti divadla hudebního, díky invenční dramaturgii dirigenta tamní opery Václava Noska, který propagoval jak soudobou, tak stejně opomíjenou barokní operní tvorbu (první provedení oper J. B. Lullyho či Josefa Myslivečka, stejně jako opusy Daria Milhauda či Josefa Berga). Ne náhodou se právě tato operní scéna a její Miniopera stala v nejhroších normalizačních letech pravidelným azylem pro řadu „nepohodlných“ tvůrců, v čele s režisérem Evaldem Schormem. V době normalizace – a vlastně ani těsně předtím – Praha nemohla nabídnout nic, co by se hudebnědramaturgickou i inscenační průbojností dalo s brněnským děním srovnat.

Prázdné místo po narušené linii satiry zaplnilo od poloviny 50. let Werichovo Divadlo ABC (1955: Divadlo estrády a satiry, Divadlo satiry, od 1957: Divadlo ABC), zejména na svou dobu občansky odvážnou i nadčasovou satirou klaunských výstupů v obnovených revuích V+W (Caesar, 1955, Balada z hadrů, 1957, Těžká Barbora, 1958), v nichž Jiřího Voskovce nahradil Miroslav Horníček.

Nebývalá diferenciacce nastala v české divadelní kultuře od počátku 60. let razantním nástupem malých divadel. Z původně nenápadné, komorní formy autorského literárně-hudebního kabaretu (tzv. text-appealu), kterou roku 1958 v pražské vinárně Reduta probudili k životu spisovatel Ivan Vyskočil a písničkář Jiří Suchý, vzniklo Divadlo Na zábradlí (DNZ) (1958) a divadlo Semafor (1959). V DNZ byl mj. nastartován bouřlivý vývoj moderní české pantomimy, od její „fialkovské“ baletní renesance až po groteskně absurdní mimohru či krutou existenciální klauniádu, reprezentovanou jmény Ctibor Turba, Boris Hybner, Bolek Polívka aj. Vlno založená Redutou, Zábradlím a Semaforem se záhy přelila i mimo Prahu (Večerní Brno, 1959, broumovské, kadaňské a posléze ústecké Kladíadlo, 1959–1971, jež se transformovalo přes divadlo Groteska do Činoherního studia Ústí n. Labem, 1972–, liberecké Studio Y, 1963– aj.). Impulz se ukázal být natolik silný, že vyvolal lavinu malých, generačně zaměřených scének, amatérských i profesionálních, jejichž stopy a důsledky jsou v českém divadle patrné minimálně do konce století.

České divadlo se zde rozpomnělo na tradici scén typu V+W, tj. společensky aktuálních divadel autorsko-herecké či písničkářské dvojice a také na padesátými lety zasutou tradici metaforického, básnického divadla, již u nás založil E. F. Burian.

I když politickým mezníkem tohoto období byl **rok 1968** (srpnové události a okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy), v divadelním kontextu se změna projevila až nástupem normalizace v letech 1970.

9.4 Období normalizace 1970–1989

Rok 1970 je počátkem tzv. *normalizační éry* spojené s odstraňováním tvůrčích osobností z divadel. Režim postupně promyšleně likvidoval svobodné myšlení a budoval systém cenzorských zásahů. Klíčové pro vývoj českého divadla byly autorské a studiové scény 70. a 80. let a také amatérská sféra, v níž vzniká nová generace divadelních tvůrců.

V typických studiových divadlech 70. a 80. let, jež vytvářela tzv. šedou zónu nejistého, pouze trpěného a různými zásahy ohroženého umění, se prosadily syntetizující poetiky souborů a skupin, soustředěných kolem výrazných režisérských osobností (Divadlo Husa na provázku – Peter Scherhauser, Eva Tálská, Zdeněk Pospíšil, Bolek Polívka; Studio Y – Jan Schmid; Činoherní studio Ústí n. Labem – Ivan Rajmont; Divadlo na okraji Praha – Zdeněk Potužil; HaDivadlo – Svatopluk Vála, Arnošt Goldflam; Doprapo, Jak se vám jelo atd. – Petr Lébl; Ochotnický kroužek Brno – Jan Antonín Pitinský (vl. jm. Zdeněk Petrželka) aj. Syntetizující tvar spojující kabaretní a poetické i divadelně metaforické prvky nabídl svým divákům i dříve vysloveně kabaretní divadlo Semafor svým divácky mimořádně úspěšným přepisem Erbenovy Kytice (1972, cca 600 repríz) v režii Jiřího Suchého. Významnou změnou bylo, že od počátku 80. let, kdy se politická moc pokusila některé z malých scén paralyzovat administrativním připojením k velkým, kamenným scénám (Divadlo na provázku a HaDivadlo k Státnímu divadle v Brně, Studio Y k pražskému Divadlu Jiřího Wolкера aj.), tyto dříve izolované „komuny“ začaly spolu vzájemně komunikovat a sdružovat se jak privátně, tak na „oficiální“ půdě ke společným obranným akcím. Navíc některé z těchto scén – např. Divadlo na provázku – měly i silné zahraniční kontakty, např. polské. To vše se až manifestačním způsobem zúročilo v roce 1984 ve společném „průlomovém“ projektu dvou brněnských a dvou pražských scén *Cesty* (Divadlo na provázku, HaDivadlo, Divadlo na okraji, Studio Y). Ač se uskutečnil pod ochrannými křídly Svazu českých dramatických umělců (SČDU), podařilo se mu obrazně formulovat řadu zásadních kritických výhrad ke stavu společnosti a morálky. Tyto společenskokritické trendy, jejichž diváckou popularitu spolehlivě zvyšovaly administrativní zákazy, pokračovaly eticky zaměřenou „sabinovskou“ akcí *Prodáný Prodáná* (1987), k níž byl přizván i hradecký Drak, a vyvrcholily brněnským *Scénickým časopisem Rozrazil I. a II. (O demokracii)*, který v letech 1988 a 1989 tvořil již jakýsi přímý a logický prolog k listopadové revoluci. V *Rozrazilu II.* se dokonce konala utajená světová premiéra dramatické montáže Václava Havla *Zítro to spusťme!*, věnovaná 28. říjnu 1918. Také zahraniční kontakty studiových divadel vyústily do zapojení do mezinárodní divadelní akce *Karavana Mir*, jež měla v létě 1989 už rovněž otevřeně opoziční charakter. Impulzy malých scén poznamenaly i činoherní linii českého

divadla, včetně výrazných režisérských osobností velkých kamenných scén. Kromě týmů režisérů vyhnaných z center (Miloš Hynšt v Slováckém divadle v Uherském Hradišti, Alois Hajda v Divadle pracujících Gottwaldov, Jan Grossman v Západočeském divadle Cheb) to byla v 70. a 80. letech např. výrazná dvojice Karel Kříž – Vlasta Gallerová. Jejich důsledně antiiluzivní pohled na divadlo a na svět nechal vzniknout mj. občansky angažovaná pásma *Res publika I. a II.* (1988, 1989), jež sehrály, byť v tradičnější divadelní podobě, obdobně důležitou roli obnovy historické paměti jako brněnský *Rozrazil*.

Činoherní program „objevování hereckých i lidských možností“, postavený na polyfonii osobních témat a na autenticitě hereckého výkonu, vytvářeného v intimním dialogu s divákem a se společností, dospěl nejdále v pražském **Činoherním klubu**, založeném v roce 1965 Jaroslavem Vostrým a Ladislavem Smočkem v prostorách kabaretu Paravan. Činoherní klub byl jednou z mála opravdových tvůrčích dílen, jež přinesla české kultuře – podobně jako v šedesátých letech Divadlo Na zábradlí a Krejčův aKrausův tým v Divadle za branou – původní dramatickou tvorbu, a to především v podobě existenciálně znepokojivých tragikomických grotesek Ladislava Smočka (*Piknik*, 1965, *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*, 1967). Scéna se otevřela jak alternativním výtvarníkům generace šedesátých let (Jan Švankmajer, Luboš Hruza, Libor Fára), tak celé generaci mladých herců a režisérů z ostravského Divadla Petra Bezruče. Jan Kačer byl jedním z hlavních tvůrců poetiky Činoherního klubu, jež se herecky profilovala mj. právě jeho proslulou inscenací Gogolova *Revisor* (1967). V roli hejtmana našel svou ideální mocensko-plebejskou polohu Pavel Landovský a v titulní roli Jiří Kodet, od roku 1968 několikrát alternovaný hostujícím sovětským hercem Olegem Tabakovem. Podobně zásadní vliv měly na poetiku Činoherního klubu i inscenace Evalda Schorma (Dostojevského a Vostrých *Zločin a trest*, 1966, Landovský: *Hodinový hoteliér*, 1969) a Jiřího Menzela (Machiavelliho *Mandragora*, 1965; *Tři v tom*, 1979). Ač politická moc usilovala od počátku 70. let o rozvrat Činoherního klubu zevnitř, šikanami jeho duchovních vůdců (z divadla musel odejít např. i dramaturg, překladatel a vynikající herec Leoš Suchařípa) i hereckých protagonistů, zejména však do-sazováním vlastních lidí do vedení souboru, po několika krizových sezonách v polovině 70. let se Činohernímu klubu podařilo sérií diváckých, herecky virtuózních inscenací (*Tři v tom*, *Hráči* aj.) rozpad souboru i jeho diskreditaci odvrátit.

Podobný vytrvalý zápas o udržení pozic vedli s nepřízní úřadů po celou dobu normalizace i tvůrci pražského **Divadla Jára Cimrmana**, založeného roku 1967 Jiřím Šebánkem, Zdeňkem Svěrákem a Ladislavem Smoljakem. Divadlo bylo postupně vyobcováno z centra Prahy, ale několikerou vynucenou změnu působiště (z Malostranské Besedy a Reduty se stěhovalo do Braníka, Žižkova, Vysočan atd.) přežilo bez újmy na návštěvnosti i úrovni humoru: stovky, později tisíce repríz jednotlivých inscenací, jež se udržely na jevišti dvacet i více let, naznačovaly, že původně „nevinná“ hra na fiktivního národního génia nabyla ve stále zjitřenějším kontextu aktuálních kritických významů, jež si obecnost do fikce promítalo. Na rozdíl od 50. let se v období tzv. normalizace totalitní moci nepodařilo jeho vnitřní diferenciaci, rozrůzněnost a polaritu zlikvidovat.

Divadlo normalizační doby je všechno jiné než divadlo unifikované: zaznamenáme tu nejnechtutnější polohy kolaborace s režimem a jeho ideologií („zlomová“ se ukazuje v tomto směru sezona 1970/1971, již např. v činohře ND otevírá Kačerova inscenace Brechtovy Matky Kuráže s Danou Medřickou v titulní roli, a končí Stehlíkovým/Zápotockého/Vejražkovým škvárem Vstanou noví bojovníci. Ale i z jiných jevišť mizí přes noc autoři šedesátých let typu Friedricha Dürrenmatta či Václava Havla a vracejí se přízraky let padesátých: „Kremelské orloje“ s „živými“ Leniny a Staliny, po českých jevištích chodí a deklamují A. S. Makarenko, Pavlík Morozov, Jula Fučík, Klement Gottwald, Antonín Zápotocký aj.). Tento typický trend sedmdesátých let pokračoval přes ostudný mítink výkvětu českého divadla a filmu v ND, nazývaný příznačně Anticharta, a vyvrcholil servilní inscenací textů L. I. Brežněva ve Státním divadle v Ostravě 1982, kde „živého“ Brežněva hrál Karel Vochoč. Vedle toho však zaznamenáváme i významné „alternativní“ divadelní projevy tzv. šedé zóny (malé scény, amatérské divadlo, pantomima, loutky, jevištní produkce písničkářů, např. ze skupiny Šafrán). A také divadelní projevy otevřeně opoziční, ilegální. V bytovém divadle šlo vlastně o nelegální činnost, neboť se jednalo o předem neohlášené shromáždění většího počtu osob, kde zněly texty vesměs nepovolených autorů v podání nepovolených interpretů. V prvním plánu to vůbec nebylo divadlo politické – prvek občanské odvahy a bytostné opozičnosti byl obsažen již v samotném aktu jeho konání, tj. v ignorování mravně nelegitimního zákazu. Nebylo jej tedy třeba nijak zvlášť manifestovat (též publikum si nepotřebovalo dodávat odvahy anonymními potlesky v setmělém sále: odvahou bylo vůbec přijít a zúčastnit se). Proto se mohlo jít divadlem rovnou k podstatě: např. domácí divadlo Šlépej v okně v bytě Jiřího Frišaufa ve Veverí ulici v Brně prezentovalo v letech 1973–1974 zásadní filozofické a básnické texty Pavla Švandy, Jiřího Kuběny či Josefa Šafaříka (Mefistův monolog, květen 1974). Šafaříkovy eseje zněly v brněnských soukromých bytech též při scénickém čtení Průkaz totožnosti (březen 1989, dramaturgie Antonín Přidal, interpreti Jan Vlasák a František Derfler, později se tentýž večer zopakoval už legálně v pražském klubu Trojická). Bytovým divadlem par excellence byla i pravidelná autorská čtení Milana Uhdeho (Smrt u telefonu, Velice tiché Ave, Hodina obřany aj., Brno, 1977). Též v pražském bytě herečky Vlasty Chramostové se nepěstovaly „aktuální“ politické narážky, ale například Seifertova nádherná mateřština (Všecky krásy světa, režie a dramaturgie Luboš Pistorius, říjen 1976) nebo Shakespearovo věčné podobství o svůdnosti zla (Hra na Macbetha, režie a dramaturgie Pavel Kohout, v titulní roli Pavel Landovský, hudba a zpěvy Vlasta Třešňák). Nebylo též třeba komentovat konformismus kolegů, byl-li po ruce modelový příběh velké české spisovatelky a její střety s ubohostí poměrů v policejním státě, to vše z pera Františka Pavlíčka (Dávno, dávno již tomu. Zpráva o pohřbívání v Čechách, prosinec 1979, režie: Luboš Pistorius, Boženu Němcovou hrála Vlasta Chramostová).

Půl století existence českého divadla v totalitním systému jej mnohé naučilo: od servilní pomoci a slepé iniciativy při instalaci systému přes kritickou reflexi některých jeho projevů a nově nabyté sebevědomí z objevu své tvůrčí autonomie a jen částečně úspěšný pokus o novou restalinizaci, provázený nedůstojnými akty konformity a posluhy vládnoucí moci a ideologii, až k diferencovanému vyjádření tvořivě kritického postoje k okolnímu světu. Rozporuplným půlstoletým vývojem bylo nakonec české divadlo vnitřně připraveno ke

zdánlivě překvapivé opoziční roli, již sehrálo v roce 1989 i s koncovkou listopadové divadelní stávky, historických mítinků a schůzí (Realistické divadlo – vyhlášení stávky, Činoherní klub – ustavení Občanského fóra).

OTÁZKY



Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že Dekretem o znárodnění československých divadel byl vydán 8. 6. 1948, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

 - 2) Tvrzení, že "po roce 1948 se české divadlo ocitlo v izolaci, bez kontaktu s evropským vývojem" je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

 - 3) Tvrzení, že dramaturgie českých divadel se v období let tzv. socialistického realismu v letech 1948-1956 obracela převážně k žánru absurdního dramatu, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

 - 4) Tvrzení, že "v 60. letech vznikly v Praze dvě zásadní činoherní scény – Divadlo za branou a Činoherní studio" je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

 - 5) Tvrzení, že mezi zásadní režiséry období normalizace v 70. a 80. letech 20. století patřil Miroslav Macháček, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
-
-



SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme sledovali hlavní tendence vývoje českého divadla v letech 1945–1989. Při periodizaci jsme si všímali přelomových politických a společenských událostí, které poválečný vývoj podstatně ovlivňovaly. Zaměřili jsme se na vznik a existenci jednotlivých divadel, a to jak ve větších městech, tak na oblasti. Nahlédli také na tendence, které se projevovaly v oblasti dramaturgie zásadních souborů



ODPOVĚDI

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 b, 2 a, 3 b, 4 b, 5 a**



DALŠÍ ZDROJE

- ALAN, Josef. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- České divadlo 8. *O současné české režii. (2.)*. 1983. Praha: Divadelní ústav.
- JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. Praha. Mladá fronta, 1984.
- JUST, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů*. Praha: Panorama, 1990.
- JUST, Vladimír. *Werichovo Divadlo ABC*. Praha: Brána, 2000.
- LÁZŇOVSKÁ, Lenka, ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, ZBORNÍK, František (eds.). *Pódia z krabičky: Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. století*. Praha: NIPOS, 2005.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Čas malých divadel*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1996.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, ROUBAL, Jan. *K netradičnímu divadlu*. Praha: Pražská scéna, 2003.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965–1972. Dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1996.

10 VÝZNAMNÉ ČESKÉ DIVADELNÍ SOUBORY A REŽIJNÍ OSOBNOSTI (1945-1989). AUTORSKÉ A STUDIOVÉ DIVADLO

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole budeme sledovat významné české divadelní soubory a neopominutelné režijní osobnosti českého divadla v letech 1945–1989. Při periodizaci budeme vycházet ze zásadních politických a společenských událostí, které poválečný vývoj podstatně ovlivňovaly. Zaměříme se také na existenci autorských a studiových divadel, které vytvořily výraznou opozici tradičním, tzv. kamenným scénám.

CÍLE KAPITOLY



- Získat přehled o zásadních českých divadelních souborech mimo hlavní velké kamenné divadelní domy.
- Specifikovat zaměření jednotlivých souborů.
- Charakterizovat pojmy autorské a studiové divadlo.
- Orientovat se v zásadních osobnostech české poválečné režie.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



4 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Autorské divadlo, studiové divadlo, divadla malých forem, režijní rukopis, satira, hudební divadlo.

V průběhu období 1945–1989 vznikla – v souvislosti s převažujícími tendencemi – řada nových divadelních souborů.

10.1 Soubory linie satirického divadla

VĚTRNÍK

Soubor se konstitoval na jaře 1941 a začal působit v sále U Topičů. Jeho vůdčí osobností se stal **Josef Šmída**. Svou poetikou soubor zpočátku navazoval na Burianovu avantgardní linii pásem, lidových her a adaptací s postupy montáže a divadla poezie – např. pásmo *Portrét Antonína Dvořáka* nebo parodie na lidové divadlo *Lancelot a Alexandrina*, (1941), dále pásmo německé barokní poezie *Růže ran* či jinotajný příběh *Písně Omara pijáka* (1942). Další premiéry – dadaistická koláž *Zázračné divadlo* a Mahenovo libreto *Trosečníci v manéži* (1942) – předznamenaly pokus o hledání vlastní poetiky a napojení na jinou avantgardní tradici – na recesi a uvolněný humor Voskovce a Wericha. Profilovým žánrem se stala pro Větrník *jevištní povídka* s prvky autorské adaptace, jejímiž základními znaky byly hravost, grotesknost a jazyková komika. Prvním pokusem byla v tomto ohledu montáž povídek Josefa Štefana Kubína *Pojďte pobejt!*, po které následovala inscenace *Sentimentální romance I.* (1943), otevírající nejúspěšnější éru Divadla Větrník. Základem se staly soudničky Františka Němce a výchozím impulzem zobrazení komediálních archetypů aplikované na soudobé pražské figurky kovbojčků, pasáků, domovnic apod. Režisér Šmída využil jak groteskní stylizaci a brechtovský odstup, tak žánrově různorodé postupy (pantomimu, parodii opery, klauniádu, loutkové divadlo). Nejúspěšnější inscenací se stala drammatizace časopisecké povídky Jiřího Brdečky *Limonádový Joe*, zobrazující v satirické nadsázce módní vlnu trampingu. Inscenace měla nekonvenční podobu montáže obrazů, vyznačovala se žánrovou různorodostí (pantomima, parodie přednášky, operní árie, němá groteska), dynamičností, hravostí, ale i jinotajným vyzněním satirického obrazu agresivity, které obecnost vnímalo jako karikaturu fašistů. Herecky se prosadili např. Vlastimil Brodský, Zdeněk Dítě či Václav Lohnický. Premiéra *Nesentimentální romance* (1945) pak zahájila poslední etapu souboru, který čitelně navazoval na tvorbu E. F. Buriana a Osvozeného divadla. Díky Divadelnímu zákonu pak soubor do sezony 1945/1946 vstoupil jako profesionální divadlo (provozovatelem se stala Ústřední rada odborů) s vlastním prostorem v sálu Mozartea v Praze. V této poslední etapě pokračoval v groteskní satirě (*Smrt Tarelkína*), která však v poválečné euforii a atmosféře vlastenectví nenašla odezvu. I přes divácký ohlas další inscenace *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1945), v níž hráli Stella Zázvorková, Miloš Kopecký, Miroslav Horníček, Jaroslava Adamová, Václav Lohnický a Vlastimil Brodský, dochází postupně v souboru ke krizi a snižuje se návštěvnost. Na podzim 1946 bylo divadlo úředním rozhodnutím zrušeno. Význam Divadla Větrník spočívá především v tom, že se stalo první poválečnou scénou, která se programově zaměřila na satirické divadlo. Jeho tvorba měla autorské rysy a ovlivnila řadu osobností vstupujících do divadelního kontextu v polovině 50. let.

DIVADLO SATIRY

Soubor, jehož zakládajícími členy byli **Oldřich Lipský**, **Lubomír Lipský** a **Zbyněk Vavřín**, vznikl v roce 1943 v Pelhřimově pod názvem *Dramatické studio mladých při Jednotě ochotníků Rieger* a zahájil lyrickým pásmem *Kamarád Jiří* (z tvorby Jiřího Wolкера,

1944), koncipovaným pod vlivem Burianova poetického divadla jako spojení recitace a voicebandu. Následovaly dvě aktovky *Dobrá žínka není špatná* a *Mordy v černém lese* (1944), inscenované v masopustním duchu a využívající postupy parodie a recese. Důležitá byla inscenace, kterou soubor i přes zákaz divadelních představení od 1. 9. 1944 sestavil z lidových a kramářských písní a uvedl v tajné premiéře v únoru 1945 v sále pelhřimovské nemocnice pod názvem *Rozbitá trilogie*. Sled kabaretních skečů, ovlivněných tvorbou Voskovce a Wericha v Osvobozeném divadle, zaznamenal velký úspěch a vyžádal si opakování. Na základě toho se soubor profesionalizoval a pod názvem Divadlo satiry představoval až do svého předčasného zániku výraznou pražskou scénu orientovanou na politickou satiru. Po zahajovací inscenaci *Rozbitá trilogie*, na jejíž režii se v obnovené premiéře podílel Otomar Krejča, pak na podzim 1945 soubor nastudoval kabaretní revue *Cirkus plechový* (na scénáři spolupracoval Josef Kainar). Ta kriticky a formou skečů a scének doplněných hudbou a písničkami reflektovala současnost. Po satirě z novinářského prostředí *Zvláštní vydání* následovala inscenace *Akce Aibiš* (1946, první celovečerní dramatický text Josefa Kainara) v režii Alfréda Radoka. Inscenace zachovala podobu revue (sled satirických skečů a písniček s aktuálními tématy a politickým obsahem) a evokovala satirické dialogy Jiřího Voskovce a Jana Wericha v Osvobozeném divadle. Stejnou inspiraci prokázal i titul *Ferda–sirky–zeměkoule*. Nejúspěšnější inscenací se stala protiválečná a protiměšťácká satira Vratislava Blažka *Král nerad hovězí*, která reflektovala pivní politikaření, současnou politiku nebo problém byrokracie. Typickými znaky inscenací Divadla satiry byly publicistická rychlost a pohotovost, aktuálnost a kritičnost. Právě tyto rysy byly pozitivně přijímány v první etapě po profesionalizaci. Ovšem v atmosféře po únoru 1948 se naopak staly pro nový režim nežádoucími. Nejproblematičtější inscenací představovalo nastudování hry Vratislava Blažka *Kde je Kuťák?*, jejíž premiéru už provázely cenzorské zákazy Divadelní a dramaturgické rady, které vyústily do návrhu stažení inscenace a podnětům k likvidaci divadla. Soubor ještě uvedl premiéru absurdního textu Josefa Kainara *Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou* (1949, r. Oldřich Lipský) a úpravu hry Václava Štecha Třetí zvonění uvedenou pod názvem *Svatba pod deštníky* (r. Miroslav Horníček), v sezoně 1949/1950 však na základě úředního rozhodnutí zaniká. Význam Divadla satiry nelze spatřovat jen v návaznosti na linii předválečné politické satiry, ale také v ovlivnění generace diváků poetikou autorského satirického divadla, která se poté na několik let z divadelního kontextu vytratila. Stejně významná jsou i jména herců a režisérů, kteří v původně amatérském souboru začínali nebo s ním spolupracovali: Lubomír Lipský, Miroslav Horníček, Miloš Kopecký, Stella Zázvorková, Vlastimil Brodský (přešli ze zrušeného Divadla Větrník), Josef Hlinomaz, Jiří Lír, Karel Eff a, Alfréd Radok, Otomar Krejča a další.

DIVADLO V+W U NOVÁKŮ

Po roce 1945 můžeme zaznamenat i krátkou etapu znovuobnovení poetiky předválečného *Osvobozeného divadla* prostřednictvím založení **Divadla V+W U Nováků**, které otevřela legendární dvojice herců v sezoně 1945/1946. **Jan Werich** se vrátil z exilu v USA už v roce 1945 a do příjezdu **Jiřího Voskovce** v roce 1946 působil v Realistickém divadle v Praze, kde nastudoval komedii George S. Kaufmana a Mosse Harta *Přišel na večeri*. Po otevření Divadla V+W U Nováků přenesl tento titul na tuto scénu, přičemž jednu z rolí

převzal právě Jiří Voskovec. Na jevišti se tak znovu objevila dvojice glosujících klaunů. V roce 1947 Voskovec s Werichem obnovili poslední titul předválečného Osvobozeného divadla – revue ***Pěst na oko aneb Caesarova finále*** (r. Jiří Voskovec). Vedle kritické reflexe společenského dění bylo nejdůležitějším faktem obnovení forbín (satirických dialogů s písněmi). V poměrně napjaté politické atmosféře uvedli Voskovec s Werichem na česká jeviště americký muzikál ***Divotvorný hrnec*** (r. Jiří Voskovec). Premiéra se konala v březnu 1948, takže kritiky už odsuzovaly titul jako americký kýč, broadwayský brak apod. Inscenace, v níž Werich vystupoval v roli vodníka Čochtana – postavy, která ve stylu forbín komentovala děj a aktuálně glosovala realitu – , měla velký význam jako zdroj inspirace pro pozdější hnutí malých jevištních forem. Po emigraci Jiřího Voskovce do USA (několik dní po premiéře) a následném zrušení Divadla V+W U Nováků (červenec 1948) byla divácky úspěšná inscenace přenesena do Karlínského divadla.

DIVADLO ABC

V prostoru zrušeného Divadla V+W U Nováků začalo na podzim 1951 působit divadlo **Pražská estráda**. Podle sovětského vzoru měla být určená pro divadelní a cirkusové umění. Jako nejúspěšnější titul se zde nicméně hrála komedie Vratislava Blažka ***Pan Barnum přijímá*** (r. Oldřich Lipský). V roce 1952 se do názvu divadla vrátilo slůvko satira – **Divadlo estrády a satiry**. Vedení se ujal Vladimír Dvořák, který přijal do angažmá právě herce z bývalého Divadla satiry Jaroslavu Adamovou, Stellu Zázvorkovou, Jana Mašku, Miloše Kopeckého či Josefa Hlinomaze. Pro kabaretní pásmo ***Začínáme s maškarádou***, jehož součástí byla Čechovova aktovka ***Medvěd***, angažoval také Jana Wericha. V roce 1955 se divadlo vrátilo k názvu **Divadlo satiry** a Jan Werich se dostal do jeho vedení. Jeho zástupcem se stal Miroslav Horníček, kterého Werich přizval ke spolupráci jako svého hereckého partnera pro obnovenou inscenaci Osvobozeného divadla ***Caesar*** (1955), která se stala programovou inscenací této scény. Společnými výstupy Wericha a Horníčka, které pokračovaly i v dalších inscenacích z repertoáru Osvobozeného divadla ***Balada z hadrů*** (1957) a ***Těžká Barbora*** (1958), se vrátila na jeviště klaunská dvojice glosátorů, rozvíjející umění improvizace, autorského herectví, ale zejména obnovující žánr politické satiry.

10.2 Hnutí malých jevištních forem

Vznik divadel malých jevištních forem – tedy malých komorních divadel v 60. letech, která byla chápána jako opoziční proud, byl logickým pokračováním demokratizace divadelní sítě na konci 50. let 20. století. Došlo k rozbití modelu univerzálního divadla a vytvořil se tak prostor pro odmítnutí konformity a platných estetických norem. Z tohoto popudu českou divadelní mapu obohacují následující divadla – instituce:

DIVADLO NA ZÁBRADLÍ

U vzniku stály osobnosti spojené s text–appealovými aktivitami v pražské Redutě Jiří Suchý, Ivan Vyskočil a dále pak Helena Philipppová, Vladimír Vodička a Miloš Macourek.

Po počáteční návaznosti na text–appealovou poetiku uplatněnou v inscenacích *Kdyby tisíc klarinetů* (1958) a *Faust, služka, Markéta a já* (1959) se soubor rozdělil. Jiří Suchý odešel do Semaforu, Ivan Vyskočil v Divadle Na zábradlí dál prosazoval malé formy s důrazem na poetiku filozofování a apelu – *Smutné vánoce* (1960) a *Autostop* (1961). V roce 1962 se pak šéfem Divadla Na zábradlí stal režisér **Jan Grossman**, který ho dovedl k profesionalizaci a prosadil program orientovaný na díla světového a českého absurdního dramatu (Eugene Ionesco *Plešatá zpěvačka*, *Lekce* – 1963; Alfréd Jarry *Král Ubu* – 1964; Samuel Beckett *Čekání na Godota* – 1965; Franz Kafka *Proces* – 1966). Kmenovým autorem se v této éře stal Václav Havel, z jehož tvorby divadlo uvedlo *Zahradní slavnost* (1963), *Vyrozumění* (1965) a *Ztíženou možnost soustředění* (1968). Základními tématy, kterými soubor reflektovalo dobu, byly odcizenost a vyprázdněnost života, ztráta identity, neschopnost komunikace, manipulace, deformace lidských hodnot či mechanismus systému moci.

SEMAFOR (SEDM MALÝCH FOREM)

Soubor založil **Jiří Suchý** po odchodu z Divadla Na zábradlí se skupinou převážně amatérských herců a zpěváků, hudebníků a výtvarníků v malém divadelním sále Ve Smečkách. První premiérou *Člověk z půdy* (1959, autoři **Jiří Suchý** a **Jiří Šlitr**) se soubor přihlásil k linii autorského hudebního divadla. Z počátku hledal vlastní poetiku, kdy dramaturgie kombinovala činoherní, loutkové, taneční, černé divadlo a divadlo masek (např. inscenace *Škrobené hlavy*, *Divadlo zázraků*, *Ukradený měsíc* – 1960; *Papírové blues*, *Johanes doktor Faust* – 1961). Největšímu zájmu se těšily hudební tituly, zejména *Zuzana je sama doma* (1960). Od běžné produkce se inscenace lišily originálními texty spojujícími poezii všedního dne s poezií nonsensu a s melodiemi inspirovanými jazzem, rock and rollem a blues. Na konci druhé sezony po uvedení titulu *Taková ztráta krve* (1961) došlo k pokusu divadlo zlikvidovat. Soubor pak hrál v sálech na předměstích (*Zuzana je zase sama doma*, 1961; *Šest žen Jindřicha VIII.*, 1962). Krizi nakonec překonal uvedením autorského titulu Suchého a Šlitra *Jonáš a tingl-tangl* (1962), kterým se vrátil k podobě novodobého kabaretu. Inscenace opustila definitivně fabuli a čerpala z text–appealového principu dialogu mezi herci a diváky. Jednalo se o montáž tematizovaných dialogů a písniček, komponovanou jako sled výstupů. Divadlo svými protagonisty Jiřím Suchým a Jiřím Šlitrem vědomě navázalo na tradici autorského herectví dvojice V+W. V duchu novodobého kabaretu či hudební komedie následovaly tituly *Sekta* a *Dobře placená procházka* (1965), *Benefice* (1966), *Ďábel z Vinohrad* (1967), *Poslední štace* (1968) a *Jonáš a dr. Matrace* (1969). První éra Semaforu skončila úmrtím Jiřího Šlitra v roce 1969.

PARAVAN

Divadlo **Paravan** od počátku vyrůstalo na literárním základě. Řadí se do linie inspirované divadly poezie a jevištním inscenováním poetických textů E. F. Buriana. Mělo domovskou scénu v divadle Ve Smečkách a jeho vůdčí osobností byl publicista, básník a satirik **Jiří Robert Pick**. Základem byly literární parodie Picka a Milana Schulze, typickým znakem poetiky byla úderná pointa a aforistické glosování skutečnosti. Soubor navazoval na tradici předválečných kabaretních scén zejména inscenacemi *Paravan se židlemi* (1960)

a **Komedie dell-karte** (1961), v inscenaci **Všichni moji dědové** (1962) dokonce oživil písničky a výstupy Červené sedmy s texty Eduarda Basse. Uváděl také tzv. *Kunst-appealy* (např. **Těpick Shakespeare**, 1964). Soubor neměl ve svém středu výrazné herce, nevytvořil si ale důsledněji zázemí autorsko-interpretálního týmu a svou činnost ukončil v polovině 60. let.

ROKOKO

Rokoko založil v roce 1958 Darek Vostřel jako kabaretní skupinu s předchozí zkušeností z estrádní tvorby. Stálé působiště divadlo našlo v sále stejnojmenného předválečného kabaretu na Václavském náměstí. V souboru působil Jiří Šašek, který s Vostřelem vytvořil autorskou i hereckou dvojici, v roce 1962 sem přešli i semaforští zpěváci Eva Pilarová, Waldemar Matuška a Karel Štědrý a Rokoko se stalo výraznou kabaretní scénou, vyznačující se interpretační profesionalitou a pěveckou a taneční zkušeností. Repertoár měl eklektický charakter, typická byla různorodost scének, výstupů, monologů a písní. Rokoko nemělo vyhraněné publikum a dramaturgie sahala často k převzatým titulům **Robot Emil** (1960), **Cesta kolem mé lebky** (1961), **Drak je drak** (1963) nebo **Balada z hadrů** (1965). Mimořádnými událostmi bylo uvedení textu **Poslední cyklista** (1961), který vznikl v terezínském ghettu, nebo současného absurdního dramatu Poláka Sławomira Mrożka **Trosečníci** (1963). K linii malých forem se hlásily **Rokokokoktejly** a recitovaly kmenových zpěváků (Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Václav Neckář ad.), původní tvorbu zastupovala např. Dietlova adaptace **Filozofské historie** (1968).

VEČERNÍ BRNO

Divadlo **Večerní Brno** vzniklo v roce 1959 jako kabaretní skupina členů mládežnického Divadla Julia Fučíka, k níž se připojili redaktori a autoři seskupení kolem brněnského rozhlasu. Protagonisté budoucího divadla – Lubomír Černík, Ladislav Suchánek, skladatel Ladislav Štancl – se začali nejprve scházet na improvizovaných estrádních večerech v kině Jalta. Zahajující premiérou byl pořad **Večerní Brno** (1959), koncipovaný jako mozaika písniček a humorných výstupů, jež byly inspirované forbínami Osvobozeného divadla. Uplatnily se zde především nedivadelní, převážně rozhlasové postupy s důrazem na slovo a slovní humor. První premiéra pak dala název i celému souboru, který pokračoval kaleidoskopickým pásmem **Anděl na střeše** (1960) a satirickou revue **Pozor, zlý pes** (1960). Divadlo, kterému začalo spolupracovat s režisérem Evženem Sokolovským, bylo posíleno o profesionální herce a na počátku 60. let pak získalo zázemí v Juranově domě. V letech 1961–1966, nástupem Sokolovského do vedení divadla, soubor budoval svébytnou poetiku především uváděním satirických her (1962 – Vladimír Majakovskij: **Štěnice**, Vladimír Fux: **Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor**, 1963 – Miroslav Skála – Vladimír Fux – Vlastimil Pantůček: **Drak je drak**). S divadlem spolupracovali zpěváci Eva Pilarová, Ljuba Hermanová, jako dramatici se zde uplatnili Ludvík Kundera a Milan Uhde. Nejvýraznějším počinem bylo nastudování Uhdeho titulu **Král Vávra** (1964).

10.3 Malé činoherní scény 60. let

ČINOHERNÍ KLUB

Pražský Činoherní klub je jedním ze synonym československého divadelního „zázraku“ 60. let 20. století. Vznikl v roce 1965 jako tvůrčí dílna zaměřená na herecké divadlo. V prvních sezonách (1965–1968) na sebe upozornil nejen svébytnou dramaturgií, ale také nebývale vyhraněným hereckým stylem vyznačujícím se autenticitou a pravdivostí rozehrávaných situací a témat. U zrodu divadla stáli **Jaroslav Vostrý**, **Ladislav Smoček** a **Jan Kačer**, kteří původně chtěli vytvořit pouze jednu inscenaci na základě dobrovolného sdružení režisérů a herců. Z tohoto impulsu došlo ke vzniku modelu *divadla–klubu*, jehož cílem bylo profesionální analytické divadlo. Zpětně formuloval program divadla Jaroslav Vostrý slovy: „*objevování hereckých možností je podle našeho názoru objevováním možností člověka*“. Centrem pozornosti se stal herec, jeho jednání, jeho dovednosti, jeho schopnost osobitého výkladu postavy. Soubor začal působit v komorním prostoru divadla Paravan (ul. Ve Smečkách) a hned v první sezoně se rozrostl o početnou skupinu osobností ze souboru ostravského Divadla Petra Bezruče, kterou přivedl herec a režisér Jan Kačer. Byli mezi nimi Nina Divíšková, František Husák, Jiřina Třebická, Jiří Hrzán, Petr Čepek, Jana Břežková a také scénograf Luboš Hrůza. V souboru dále působili Miroslav Macháček, Jiří Kodet, Vladimír Pucholt, Josef Somr, Josef Abrhám, Jiří Hálek, Pavel Landovský nebo Václav Kotva. První tři sezony formovaly styl a poetiku souboru. Režijně se na tom podíleli vedle Jana Kačera, Jaroslava Vostrého a Ladislava Smočka také osobnosti z oblasti filmu Jiří Menzel, Jiří Krejčík, Evald Schorm. Zahajující inscenací se stala hra Ladislava Smočka ***Piknik*** (r. Ladislav Smoček, 1965), kterou se soubor přihlásil k programu autentického herectví, které „ztělesňovalo“ slovo. Inscenace o skupině vojáků ztracených v džungli byla vystavěna na jedné dramatické situaci, která odhalovala v analytické zkratce jednotlivé charaktery. Zaujala civilností a fyzickou dynamičností projevu. V sezoně 1965/1966 divadlo ještě nastudovalo titul Seana OCaseyho ***Pension pro svobodné pány*** – crazy komedii postavenou na detailně rozehrávaných situacích s hereckými gagy a pointami (r. Jiří Krejčík), dále absurdní hru Edwarda Albeeho ***Stalo se v ZOO*** (r. Jan Kačer), text Alberta Camuse ***Spravedliví*** (r. Jan Kačer), renesanční komedii ***Mandragora***, která představovala artistně aktivní divadlo založené na herecké pohybové akci (r. Jiří Menzel), psychologickou crazy grotesku Ladislava Smočka ***Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*** (r. Ladislav Smoček) a adaptaci Dostojevského románu ***Zločin a trest*** (r. Evald Schorm). Mezi nejvýraznější inscenace dalších sezon se zařadila zpracování Gogolova ***Revizora*** (r. Jan Kačer, 1967), aktovky Pavla Landovského ***Hodinový hoteliér*** (r. Evalda Schorm, 1969), Gorkého ***Na dně*** (r. Jan Kačer, 1971) či absurdní hry Harolda Pintera ***Návrat domů*** (r. Jan Kačer, 1972). Důležitou významovou funkci měla v inscenacích Činoherního klubu scénografie Luboše Hrůzy. Neilustrovala dějový prostor, ale odkazovala k symbolickému či metaforickému vyjádření situací. Po Hrůzově odchodu do emigrace (1969) spolupracoval s Činoherním klubem další významný český scénograf Libor Fára.

Na utváření osobitého stylu souboru Činoherního klubu se podíleli následující kmenoví tvůrci:

- **Jan Kačer**, režisér inklinující k analýze vnitřního světa postav s důrazem na zobrazení emocionálních podnětů jednání,
- **Ladislav Smoček**, dramatik zkoumající téma člověka v mezní situaci a ohrožení, současně režisér s groteskně absurdním viděním světa,
- **Jaroslav Vostrý**, dramaturg, dramatik a režisér s analytickým přístupem k dramatickým situacím a s důrazem na detail.

V roce 1972 museli pod tlakem režimu ze souboru odejít Jaroslav Vostrý i řada herců (Pavel Landovský, Táňa Fischerová, Jiří Hrzán aj.). V 70. letech zůstal z vůdčích osobností pouze Ladislav Smoček. Činoherní klub představoval názorově spřízněný kolektiv. V dramaturgii byly zastoupeny různorodé tituly – od klasické a současné dramatiky až po autorské adaptace. Spojovalo je inscenační provedení, v němž se vždy realita mísila s absurditou a groteskou, vážné s nevážným. Základními principy bylo rozehrávání situací, užití montáže a ostrého střihu. Jednotícím prvkem bylo herectví, pro které byla dramaturgie prostorem pro sebevyjádření. Bylo charakteristické fyzickou dynamikou, přirozenou hravostí a autentičností, užitím osobních témat herců i jejich kolektivní souhrou, což se odehrávalo v bezprostřední blízkosti diváka. Civilností výrazu se herectví blížilo estetice nové filmové vlny 60. let a řada herců Činoherního klubu se také ve filmech uplatnila.

DIVADLO ZA BRANOU (1965–1972)

Více zmíníme v souvislosti s osobností Otomara Krejčí.

10.4 Autorská a studiová divadla 70. a 80. let

STUDIO Y (YPSILONKA)

Divadlo vzniklo roku 1963 v Liberci jako nezávislá divadelní experimentální skupina, již založil Jan Schmid – dodnes leader a tvůrce poetiky souboru. Osobitý styl spoluurčují především tyto znaky: syntéza, výraz, komunikativnost, autenticita. To se stále přítomným humorem, který vždy osvobozuje a přivádí k nadhledu. Tvůrčí metodou je v Ypsilonce od počátku kolektivní improvizace, programově se pracuje s řízenou náhodou a neukončeností, vyznává se poetika otevřeného díla. Schmid jako režisér, autor, výtvarník, dramaturg a také herec profiloval soubor hned prvními inscenacemi v duchu text–appealové kompozice. Inscenace *Encyklopedické heslo XX. století* (dva díly, 1964, 1965) měla formu svébytné koláže, pro niž se podkladovým materiálem stala historická fakta, články z novin, autorské písničky i dobové kuplety, doplněné autentickými citáty a dobovými inzeráty. Výrazovými principy bylo náhodné řazení faktů, využití asociačního principu a improvizace za pomoci jednoduchých rekvizit. Inscenace nesla základní rysy nové poetiky: kabaretní prvky, poetický výraz, muzikálnost všech aktérů, důraz na výtvarný symbol, sebeironický nadhled a princip kolektivní improvizace. Od 1969 se soubor stal součástí loutkového di-

vadla Naivní divadlo Liberec, velmi brzy jeho osobitá poetika vytvořila samostatnou dramaturgickou i inscenační linii. Od konce roku 1978 Studio Ypsilon sídlí v Praze, v raně funkcionalistickém Paláci Olympic ve Spálené 16.

V inscenacích, jež většinou režíroval Jan Schmid, zpočátku dominovalo výtvarné východisko se zvláštním důrazem na tvůrčí hravost a až naivistický styl. Postupně se Schmid dostává k synkretickému divadelnímu žánru, v němž vedle výrazného výtvarného gesta má své pevné místo také pohyb, slovo, zpěv a hudba. V repertoáru Studia Y objevíme v průběhu 70. a 80. let několik podstatných dramaturgických linií:

- dramatické texty (soubor si často vybírá tzv. knižní dramata nebo vytváří adaptace či travestie známých dramát): G. Ch. Grabbe: *Žert, satira, ironie a hlubší význam* (1971), L. Klíma: *Matěj Poctivý* (1985);
- operní a operetní libreta: *Carmen nejen podle Bizeta* (1966), *La Traviata* (1972), *Lazebník sevillský* (1981);
- dramatizace poezie či prózy: *Depeše a jiné na kolečkách* (1972);
- scénické montáže a kompozice spojující historická fakta a informace a představující výraznou či kontroverzní osobnost (*Michelangelo Buonarroti* (1974), *Život a smrt K. H. Máchy* (1978), *Voni sou hodnej chlapec* (1983, o Jaroslavu Haškovi);
- kompozice na téma: *Outsider* (1981) – jinotaj o tématu národní povahy;
- vlastní texty: Jan Schmidt: *Třináct vůní* (1975);
- improvizované večery: *Večery pod lampou*, *Večery na přidanou* – text–appealový základ, muzicírování členů souboru, hosté.

V inscenacích se opakují charakteristické výrazové postupy a principy: princip filmové montáže, publicistická pohotovost, metaforičnost, výtvarná symboličnost, kolektivní improvizace – společná hra, sebhra na dané téma, etická apelativnost.

DIVADLO HUSA NA PROVÁZKU

Brněnské Divadlo Husa na provázku vzniklo původně jako amatérský soubor v tzv. druhé vlně hnutí malých divadel v roce 1967. Tehdy mělo charakter komunity složené ze studentů JAMU, literátů, hudebníků, filozofů a reprezentovalo formu otevřeného divadla. U zrodu stál **Bořivoj Srba** (soubor je spjat s brněnskou atmosférou epického brechtovského programu ve Státním divadle v Brně – viz kapitola 5), jádro tvořili studenti režie JAMU – **Peter Scherhauser**, **Eva Tálská** a **Zdeněk Pospíšil** a studenti herectví (Jiří Pecha, Hana Tesařová, Jiří Čapka, Jan Vlasák a další). Divadlo se hlásilo k inspiraci avantgardou (zejména Jiřím Mahenem, z jehož poetistických libret Husa na provázku vychází i název), začíná působit v Domě umění v prostoru Procházkovy síně (výstavní, nedivadelní prostor). Pod názvem Husa na provázku aneb Mahenovo nedivadlo zahájilo činnost v roce 1968 inscenacemi *Panta rei aneb Dějiny národa v kostce* (r. Zdeněk Pospíšil, *Šibeniční písně* (r. Eva Tálská) a *Tři sestry* (r. Peter Scherhauser). V roce 1972 divadlo získalo profesionální status, v době nastupující normalizace muselo změnit název na Divadlo na provázku a vedení se musel vzdát Bořivoj Srba. Od roku 1972 nastoupil do funkce dramaturga Petr

Oslzlý, který si přinesl zkušenosti s fyzickým divadlem inspirovaným krutým divadlem Antonina Artauda a chudým divadlem Jerzyho Grotowského a prosazoval linii happeningů a paradivadelních akcí. V etapě 70. a 80. let představovalo Divadlo (Husa) na provázku jednu z umělecky nejosobitějších a nejprogresivnějších scén autorského a studiového typu u nás. Naplňovalo syntetickou divadelní formu, hledalo nové výrazové postupy, experimentovalo s prostorem a vytvářelo interaktivní vztah s divákem. Ve svých programových východiscích směřovalo mimo jiné k pouličním a plenérovým inscenacím–akcím, k paradivadelním akcím (hraniční charakter propojující divadelní, sociální, obecně kulturní aspekty) či k otevřeným projektům (spolupráce s dalšími soubory ze zahraničí z amatérské sféry, z jiných uměleckých druhů). V souvislosti s tvorbou divadla mluvíme o *nepravidelné dramaturgii* a analogicky o *nepravidelném prostoru* (odráží scénografické experimenty s divadelním prostorem, rezignaci na uzavřený sál, aktivitu na veřejných prostranstvích, v primárně nedivadelních prostorech). Proměna zasáhla proces tvorby, došlo k opuštění téměř všech klasicky vymezených kategorií – od textu, prostoru přes scénografii a herectví až ke způsobu vyjádření tématu a sebetematizaci divadel.

Poetika souboru byla generována hned čtyřmi režisérskými rukopisy:

- poetická linie Evy Tálské: inspirace lidovou poezií, adaptace rozsáhlých básní (Dante, Mácha, Morgenstern, Cvetajeva, Seifert, Skácel), vesnický ráz, baladičnost, hravost – např. inscenace textů Lewise Carrolla *Alenka v říši divů za zrcadlem* (1973), nebo „nonsensů“ E. Leara *Příběhy dlouhého nosu* (1982), hudebnost a pohádkový ráz – *Svět snů* (1981), nebo *Svolávám všechny skřítky* (1984);
- inscenace Zdeňka Pospíšila (do jeho exilu, 1980): metaforické a hudební, často adaptace moderní české prózy (Mrštík, Vančura, Olbracht, anonymně Milan Uhde) a autorské muzikály (*Balada pro banditu*, 1975, hudba Miloš Štědroň), inscenace v Dětském studiu DNP (*Kytice*, 1979, muzikál *Bramborový den*, 1979);
- protipól tvorby Petera Scherhaufera: tematicky mnohohvrstevnaté a expresivně groteskní, apelativní, žánrově synkretické tituly ve stylu komedie dell'arte s prvky filmových gagů, opery a baletu – *11 dní křížníku kníže Potěmkin Tauričevský* (1972), *Commedia dell'arte* (1974), *Mystero buffo* (1977), *Labyrint světa a lusthauz srdce* (1983);
- inscenace Bolka Polívky: svébytné autorské klauniády vyrůstající z moderní pantomimy: *Am a Ea* (1973), *Pépe* (1974), *Pezza versus Čorba* (1975).

Soubor se podílel na cyklu paradivadelních akcí *Divadlo v pohybu* (1973, 1982, 1987, 1993, 1998, 2004, 2007, 2009), od pátého ročníku koncipovaných jako *Mezinárodní divadelní a kulturní festival* podle konceptu Petra Oslzlého, Petera Scherhaufera a Evy Tálské. Projekt představoval tendence nepravidelného a alternativního divadla, multižánrové zaměření – koncerty, výstavy, módní přehlídky, happenings, dílny, paradivadelní akce, performance, čtení či diskuse. Stejně tak je soubor od konce 70. let spojen s mezinárodními projekty (např. pouliční projekt ve Wroclavi *Naděje*, 1979; *Vesna národů*, 1979 – s polským souborem Teatr 77 z Lodže; *Together*, 1983). Tato linie vyvrcholila projektem putovního mezinárodního festivalu *Mir Caravane* (1989).

HADIVADLO

HaDivadlo vzniklo původně pod názvem Hanácké divadlo v roce 1974 v Prostějově jako poloprofesionální soubor z amatérského souboru při LŠU pod vedením **Svatopluka Vály**. Soubor v jeho první etapě do roku 1978 tvořil pouze profesionální režisér (Svatopluk Vála), dramaturg (**Josef Kovalčuk**) a malé herecké jádro složené z absolventů brněnské konzervatoře (Miloš Černoušek, Jan Zvoník, Jaroslav Kohut) a bývalých amatérů (např. Irena Hýsková, Miloslav Maršálek, Jan Roubal). V roce 1977 se divadlu podařilo přestěhovat do prostějovského Národního domu, který díky prázdnému přednáškovému sálu umožňoval variabilní uspořádání jak herního, tak diváckého prostoru a blízký kontakt s publikem. Zde soubor začal jasněji formulovat a rozvíjet své studiové postupy a inscenovat vlastní scénáře. Roku 1978 přichází jako druhý režisér **Arnošt Goldflam** a postupně se formuje stálý herecký soubor. Od roku 1980 se soubor stal v souvislosti s centralizací divadelní sítě společně s Divadlem na provázku součástí Státního divadla Brno, až do roku 1985 však stále sídlilo v Prostějově. Soubor představoval divadlo autorského typu s nepravidelnou dramaturgií, s repertoárem pro dospělé, děti a mládež – *Štěnice* (1974), *Pramen* (1975), *Markéta Lazarová* (1976). Poetika čerpala z divadla poezie, voicebandu a prvků stylizovaného divadla. Profilovými inscenacemi se stala autorská trilogie **Svatopluka Vály** – *Ekkykléma* (1977), *Depeše na kolečkách* (1978) a *Chapliniáda* (1978), v níž se tematizoval vztah umělce a společnosti, a to cestou více či méně šifrovaných metafor. Stejně téma sledovaly i další Válovy inscenace – *Ztráty a nálezy* (1981), *Pouť k milosrdným* (1983), *Operetka* (1980). Druhou linií byly dramaturgie i autorské hry Josefa Kovalčuka, zejména v tandemu s režisérem Arnoštem Goldflamem: *Komedie o strašlivém mordu ve sviadnovské hospodě L. P. 1715 aneb Ondráš* (1978), *Život ze sametu barvy lila* (1979) a *Panoptikum* (1980), *Hra bez pravidel* (1981). V inscenacích se projevoval charakteristický režiséřský rukopis **Arnošta Goldflama** s groteskním až bizarním existenciálním laděním i svěbytným humorem a větší otevřeností vůči hercům. Za jednu z nejoriginálnějších inscenací, která zastupovala tuto poetiku, je možné považovat inscenaci vzniklou cestou improvizací, her a „sebeher“ členů ansámblu *Bylo jich 5 a 1* (1982). Goldflam se v 80. letech prosazuje i svými autorskými inscenacemi: monodramata *Biletářka* (1983), *Jeden den* (1983) a autobiograficky laděný *Návrat ztraceného syna* (1983), dále *Útržky z nedokončeného románu* (1985). Na sklonku 80. let zaujaly naléhavostí etických témat jeho inscenace *Záhadné povahy* (1987), *Písek* (1988) či *Proces* (1989). Soubor spolupracoval s hudebníkem Jiřím Bulíšem a scénografem Janem Konečným, s herci Jánem Sedalem, Břetislavem Rychlíkem, Barborou Plichtovou, Hanou Müllerovou. HaDivadlo tehdy reprezentovalo nové pojetí divadelnosti s důrazem na metaforičnost, symboličnost, obrazový a pohybový ekvivalent významového sdělení. Typické pro něj byly rysy otevřenosti prostorového výrazu, scénické překračování konvenčního rámce tradičního divadelního prostoru, scénografie vycházející z principů chudého divadla (holá scéna, jednouchý mobiliář).

DIVADLO NA OKRAJI

Soubor začíná jako amatérské seskupení v roce 1969 a v první etapě do roku 1975 se profiluje především jako divadlo poezie. Zakladatelskými osobnostmi byli **Zdenek Potužil**

a hudebník **Miki Jelínek**. Divadlo zahájilo premiérou *Zpěvy Maldororovy* (1970), do širšího povědomí vstoupilo až druhým titulem v roce 1971 – adaptací básnické symbolické skladby Alexandra Bloka *Dvanáct*, spojující ruskou revoluci s křesťanskou legendou, v níž byly využity zejména hudební a rytmické prvky. Další inscenací byla adaptace Tuwimovy satirické prózy *Bál v opeře*, v níž režisér Zdenek Potužil pracoval s temporytmem, zvukem a emotivním expresivním přednesem jako významotvorným prvkem. Typickým znakem Potužilových inscenací byla hlasová, rytmická i pohybová stylizace. V souboru působili herci Lenka Machoninová, Eva Salzmannová, Ondřej Pavelka, Zdena Hadrboľcová ad. a pohostinsky režiséři Evald Schorm nebo Svatopluk Vála. V roce 1972 se soubor zprofesionalizoval a začal působit na agenturní bázi bez přímých dotací v prostoru klubové pražské scény Rubín. Od poloviny 70. let divadlo mění poetiku a od divadla poezie přechází k divadlu poetické emoce (v tomto směru má blízko k Válově počáteční etapě v HaDivadle) a uvádí především adaptace jako např. *Knedlíkové radosti* (1976, podle Páralovy knihy *Mladý muž a bílá velryba*), *Postřižiny* a *Post postřižiny* (1977, podle Hrabalovy prózy) nebo *Maestro!* (1978, adaptace Bulgakovova románu *Mistr a Markétka*). Autorem adaptací byl Zdenek Potužil. V poslední etapě divadlo uvedlo cyklus autorských adaptací klasiky: *Romeo a Julie* (1981), *Revizor* (1983) nebo *Faust* (1984). Mezi výraznější experimenty pak patřily např. muzikálový recitál *Sladce a moudře* (spojující scénické obrazy se šansony Mikiho Jelínka, 1981) nebo rockové oratorium *Důvěřivé smlouvání s osudem* (1984). V roce 1987 soubor na základě několik zákazů premiér a existenční nejistoty ukončil činnost. V době svého působení se důsledně autorskými inscenacemi, nepravidelnou dramaturgií i svébytnou poetikou přiřadil ke studiovým scénám, s nimiž se účastnil i na scénickém projektu *Cesty*.

10.5 Osobnosti české divadelní režie

S obdobím 1945–1989 je spojeno několik výrazných divadelních osobností, které se nemaszatelně zapsaly do dějin českého divadla. Následující stránky přinesou jejich výčet.

ALFRÉD RADOK

Alfréd Radok (1914–1976) je považován za pokračovatele Burianovy koncepce autorské režie. V roce 1941 působil v jeho D41 jako asistent, po uzavření divadla odešel do Plzně, kde poprvé sám režíroval (inscenace hry Fráni Šrámka *Ostrov velké lásky*, 1942). Od sezony 1945/1946 spolupracoval s Divadlem 5. května v Praze, kde nastudoval vlastní text *Vesnice žen* (1945) i operní titul *Veselá vdova?*, v němž potlačil požadovanou iluzivnost předlohy. Klíčovou inscenací se stalo jeho pohostinské nastudování hry Lillian Hellmanové *Lištičky* v Národním divadle v Praze (1948), které bylo ceněno pro Radokovu detailní interpretaci tehdy provokativního textu. Následovala inscenace hry Dalibora C. Faltyse *Chodská nevěsta* (1949), kde vedle sebe postavil lidové scény z venkova a panoptikální obrazy zámeckého života, ale nezdůraznil vyžadovanou oslavu boje „prostého lidu proti pánům“, takže musel z divadla odejít. Na první scénu se znovu vrátil až v roce 1954 s Čapkovým *Loupežníkem*, v němž akcentoval témata pokrytectví a egoismu. Průlomem

jeho druhé éry v Národním divadle se stala inscenace hry německé dramatičky Heddy Zinnerové **Ďábelský kruh** (1955). Odvážné bylo jak interpretační pojetí (zobrazení diktatury v Německu bylo analogií nedávných komunistických procesů), tak řešení prostoru, akcent na dynamičnost, rytmizaci a obraznost. Radokovy režijní postupy pracují s neustálým napětím, emotivností výpovědi, s principem kontrastů, poetičností, obrazností, významovou zkratkou a metaforou, využívají syntézu divadelních a filmových postupů. Společně s tím Radok mění v souboru Národního divadla i herectví, které oprostil od dosavadních návyků a manýr a vyžadoval zkratku, symboličnost projevu a potlačení vnější popisnosti. Profilmovými inscenacemi se staly **Zlatý kočár** (drama Leonida Leonova, 1957), **Podzimní zahrada** (hra Lillian Hellmannové, 1957) a **Komik** (drama Johna Osborna, 1958). Radok vedl herce proti psychologizujícímu herectví, situace byly postaveny na herecké akci, expresivitě a rytmických kontrastech. V roce 1958 byl přizván, aby vytvořil propagační program pro Světovou výstavu v Bruselu. Zkombinoval živou produkci s filmem do tvaru, který se proslavil pod názvem **Laterna magika**. V letech 1961–1965 byl v angažmá Městských divadel pražských, kde nastudoval např. povídku A. P. Čechova **Švédská zápalka** (1961), hru Georgese Neveuxe **Zlodějka z města Londýna** (1962), Gogolovu **Ženitbu** nebo **Sestup Orfeův Tennessee Williamse** (1963). Za vrcholné dílo je považována inscenace **Hra o lásce a smrti** (1964), sestavená z textu Romaina Rollanda, dalších literárních a filozofických textů a Radokem dopsaných pasáží. Výsledkem byla sugestivní autorská kompozice, jejímž hlavním tématem se stal člověk semílaný revolucí. Do Národního divadla se Radok vrátil ještě několika inscenacemi – se zpracováním Gorkého hry **Poslední** (1966), kde uplatnil princip laterny magiky a propojil jevištní akci s filmovými obrazy, nebo básnickým dramatem Federica Garcii Lorcy **Dům doni Bernardy** (1967). Po srpnové invazi Radok opustil republiku a věnoval se režii ve Švédsku. Byl tvůrcem, který se nebál porušit formální konvence, také primárně nesloužil dramatickému textu ani hereckým veličinám, ale především tématu a vyjádření myšlenky divadelními prostředky. Základem jeho tvorby se stala režijní interpretace, jíž byly podřízeny všechny inscenační složky.

OTOMAR KREJČA

Otomar Krejča (1921–2009) začínal jako herec. Velmi ho ovlivnilo setkání s Burianovými inscenacemi na konci 30. let, v roce 1945 se stal členem jeho D46. Pod vlivem seminářů Jana Mukařovského na FF UK píše úvahy o režii, v nichž obhajoval model režisérského autorského divadla. Dramatický text chápal jako podklad pro scénickou vizi, v níž se stává režisér novým „autorem“ a zároveň jednotící silou. V roce 1956 nastoupil do funkce šéfa činohry Národního divadla a v dalších sezonách programově reformoval dramaturgii i inscenační a herecký styl činoherního souboru. Soustředil se na prosazení současných českých her a na moderní adaptace klasických dramát. V „dramaturgické tvůrčí dílně“ se obklopil týmem spolupracovníků se stejným smyšlením o divadle. Překladatel a dramaturg **Karel Kraus** inicioval spolupráci s dramatickými autory (např. s Františkem Hrubínem), mezi další velké opory patřili dramatik **Josef Topol** – Krejčův kmenový autor a překladatel, scénograf **Josef Svoboda** a skladatel **Jan Klusák**. Přípravě inscenace předcházela vždy důsledná analýza a odkrývání dramatických a významových hodnot díla, s čímž byly často spojeny i úpravy textu. V období 1957–1964 Krejča v Národním divadle

nastudoval několik mimořádných inscenací. V *Podivínovi* (Nazim Hikmet, 1957) ukázal současného nerozhodného intelektuála a formálně využil stínohru i filmovou projekci. Stejně téma podtrhl i v inscenaci *Srpnová neděle* (František Hrubín, 1958). Drama patří k průlomovým textům svou nedějovostí, čechovovskými pasivními postavami, ale také aktuálně pocíťovanými tématy – novodobé maloměšťáctví, egoismus, pokrytectví. Krejča vytvořil jevištně básnivý tvar, který vypovídal o deziluzi, neschopnosti komunikace, promarněnosti života. Čechovovskou náladu nesla i inscenace hry Josefa Topola *Jejich den* (1959), analyzující mezilidské vztahy, či inscenace Čechovovy hry *Racek* (1960). Ve svém moderním a současném výkladu Čechova se Krejča oprostil od tradičně inscenované atmosféry nudy a pasivity. Stejně nastudoval i Tylovu hru *Drahomíra a její synové* (1960), která v jeho výkladu vyzněla jako drama silné individuality s tématem boje o moc. Po inscenaci Hrubínovy hry *Křišťálová noc* (1961) se vrátil k tématu maloměšťáctví a revoltujícího mládí v Kunderových *Majitelích klíčů* (1962) a své působení v Národním divadle uzavřel inscenacemi Shakespearovy tragédie *Romeo a Julie* (1963) a Topolovy hry *Konec masopustu* (1964). Romea a Julii řadíme k přelomovým interpretacím shakespearovských titulů: Krejča příběh inscenoval jako komorní drama současných lidí, kteří stáli proti okolnímu světu, plnému netolerance a neporozumění. V inscenaci vyvrcholilo herectví Jana Třísky a Marie Tomášové. V metaforickém *Konci masopustu* zdůraznil opět konflikt pokryteckého světa se světem mládí. Už za působení Krejči v Národním divadle vznikala jeho koncept samostatného divadla jako tvůrčí dílny. Krejčovo prosazování tvořivé svobody v Národním divadle vedlo k tomu, že byl na začátku 60. let odvolán z funkce šéfa činohry a omezila se jeho činnost. V roce 1965 tedy založil společně s Janem Třískou, Marií Tomášovou, Karlem Krausem a Josefem Topolem **Divadlo za branou** a začal v něm realizovat ideu svobodného umění (nová představa o herectví, dramaturgii a režii). Divadlo za branou v průběhu sedmi let své první existence (po roce 1989 se vrátil Otomar Krejča z exilu a založil Divadlo za branou II) nabízelo nadčasová témata mezilidských vztahů, existenciální otázky spojené s hlubokou analýzou psychiky současného člověka. Soubor vytvářel specifický inscenační styl daný autorským přístupem k textu a autorskou režii. Zahajovací premiérou byl v roce 1965 dvojprogram složený z her *Maškary z Ostende* (Michel de Ghelderode) a *Kočka na kolejích* (Josef Topol). Následovala inscenace Čechovovy hry *Tři sestry* (1966), kterou Krejča interpretoval jako dramatický střet představ a reality a soustředili se na konflikty uvnitř postav. Detailní byla především práce s herci. Princip vyjádření tématu skrze herce uplatnil Krejča v inscenacích *Intermezzo* (Jean Giraudoux) a *Provaz o jednom konci* (Johan Nepomuk Nestroy, 1967). Zdůraznění tématu divadla a motivu masky se vrátilo v dvojprogramu *Zelený papoušek* a *Hodina lásky* (Artur Schnitzler a Josef Topol, 1968). Titul *Lorenzaccio* (Alfréd de Muset, 1969) byl označen za divadelní událost moderního českého divadla. Také následující inscenace *Ivanov* (Čechov, 1970), montáž *Oidipus-Antigona* (1971) a *Racek* (1972) se staly metaforickou reflexí doby a vyznívaly jako politické divadlo. Z hereckých osobností, které prošly Divadlem za branou, jmenujme Jana Třísku a Marii Tomášovou, Leopoldu Dostalovou, Vladimíra Menšíka, Františka Řeháka, Vlastu Chramostovou, Libuši Šafránkovou aj. Krejča, který nesouhlasil s politickým vývojem po srpnu 1968, byl vedení divadla zbaven v roce 1971, v roce 1972 došlo ke zrušení divadla. Záminkou byly nevyhovující bezpečnostní podmínky sálu. Proti

zákazu tohoto divadla protestovala řada slavných umělců, například Ingmar Bergman, Arthur Miller nebo Friedrich Dürrenmatt.

MIROSLAV MACHÁČEK

Herec a režisér **Miroslav Macháček** (1922–1991) stál jen zdánlivě mimo hlavní tendence 60. let. V obou profesích se spojovala jeho tvůrčí invence s výraznou individualitou. Jako herec domýšlel každou postavu do detailů, jako režisér dokázal akceptovat i přesně odhadnout herecké možnosti. Vystudoval konzervatoř v Praze (1948), nastoupil nejprve do divadla do Pardubic a v roce 1950 do Realistického divadla v Praze, odkud odchází v roce 1952, kdy začal režírovat v Českých Budějovicích. Od roku 1959 pak působil jako herec a režisér v Národním divadle v Praze. Pro své nekompromisní postoje po roce 1968 nemohl řadu let režírovat, a tak herecky hostoval v jiných divadlech (Činoherní klub, Viola ad.). V inscenacích usiloval o jednoznačnou výpověď o smyslu a mravní hodnotě konání člověka. Ve svých režiiích se soustředil na dějové akcenty a hereckou akci. K významným inscenacím v Národním divadle se řadí tituly *Ze života hmyzu* (1965, Karel a Josef Čapkové), *Šest postav hledá autora* (1966, Luigi Pirandello), *Naši furianti* (1979, Ladislav Stroupežnický), *Bílá nemoc* (1980, Karel Čapek), *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (1980, Oldřich Daněk) či *Hamlet* (1981, William Shakespeare, s Františkem Němcem v hlavní roli). Macháčková inscenace *Naši furianti* byla prvním pokusem o netradiční inscenační výklad Stroupežnického realistického dramatu. Vznikla v normalizačním ovzduší po Chartě 77, kdy v řadě oficiálních divadel převládala dramaturgická neobjevnost a interpretační neurčitost. Macháček původní text upravil a odstranil z něj realistickou drobnokresbu. Nechtěl přenést na jeviště obraz venkovské selanky a folklorní klišé, ale aktuálně rezonující výpověď o současných lidech a jejich charakterech. Umístil děj na holou scénu, jen s temnou siluetou vesnice v pozadí, udržel původní typologii postav, ale současně jejich vztahy obohatil dalšími významy a dramatický spor rozehrál civilně spontánním a kolektivním herectvím. Vedle furiantství se hrálo o sobectví, závisti, ješitnosti, hospodské politice, zbabělosti, pokrytectví, falešné loajalitu, protekcionářství a lidské malosti. Macháček byl solitérem, ve své tvorbě nepodléhal žádným programům, jeho inscenace měly osobitý, nezaměnitelný rukopis, byly vždy provokativní aktuálním výkladem, často s ironickým nadhledem glosovaly současnost. Vyznačovaly se civilností i realismem, citem pro emotivní napětí a přirozenost rozehrávaných situací. Macháček dokázal zaplnit jeviště dynamickou akcí, humorem, ale i skepsí a výrazným dramatickým konfliktem.

JAN GROSSMAN

Režisér, teoretik, dramaturg, literární autor, literární a divadelní kritik **Jan Grossman** (1925–1993) se po válce stal lektorem činohry Národního divadla v Praze, v 50. letech, kdy působil v Armádním uměleckém divadle u E. F. Buriana, se začal věnovat divadelní režii. V roce 1961 přichází do Divadla Na zábradlí, kde postupně prosazoval program apelativního divadla, který koncipoval společně s dramaturgem Václavem Havlem a naplňoval ho důsledně svou dramaturgií a inscenační praxí. Aktuální, společensky angažované a kritické apelativní divadlo pro něj bylo formou dialogu s divákem. Ve svých postupech byl ovlivněn

zejména Brechtem. Za klíčové jsou považovány inscenace, jejichž nastudováním Grossman prosadil v Divadle Na zábradlí linii absurdního divadla: *Král Ubu* (1964, Alfréd Jarry), *Vyrozumění* (1965, Václav Havel), *Proces* (1966, podle Franze Kafky). V *Králi Ubu* vytvořil na principu montáže autorský scénář založený na několika Jarryho textech s postavou otce Ubu, součástí se staly také eseje o patafyzice a další dopsané pasáže. Mezi hlavní témata inscenace patřilo zneužití moci, diktátorství, totalita, nemorálnost, byrokracie, korupce a demagogie. Titul díky nadsazenému absurdnímu příběhu o vzestupu a pádu malého člověka vyzněl jako groteskní hyperbola. Ceněny byly i herecké výkony Jana Libíčka (Otec Ubu) a Marie Málkové (Matka Ubu). Na inscenaci se výrazně podílel scénograf Libor Fára. Ten zaplnil scénu starými, odloženými předměty (železná postel, popelnice), které v rámci herecké akce nabývaly metaforických významů. V souvislosti s jeho pojetím se pak objevuje pojem „estetika ošklivosti“. Po srpnové okupaci Československa (1968) musel Jan Grossman z Divadla Na zábradlí odejít. Působil nejprve v zahraničí (1968–1975 v Holandsku, Německu, Švýcarsku a Rakousku), posléze na oblastních scénách v Chebu (1974–1980), v Hradci Králové (1980–1982) a pohostinsky i v dalších divadlech. V roce 1982 se vrátil do Prahy a režíroval v Divadle S. K. Neumanna, od roku 1989 působil v Divadle Na zábradlí, kde např. nastudoval Molierova *Dona Juana* (1989 – adaptace původního textu Jana Grossmana a Miloslava Klímy ve formě autorského scénáře), nebo Havlovo *Pokoušení* (1991). Jan Grossman byl koncepčním režisérem a teoreticky promýšlel všechny aspekty dramaturgické, režijní i herecké, jeho inscenacím předcházela důsledná analýza výchozího textu či případně autorská adaptace. Podstatou jeho teoretického uvažování byla koncepce divadelního artefaktu jako týmového díla, kde režisér přichází s vizí, myšlenkou a realizuje ji ve všech složkách inscenace.

EVOLD SCHORM

Režisér **Evald Schorm** (1931–1988) sice zůstává v povědomí veřejnosti více spjat se svou filmovou tvorbou, nicméně významně ovlivnil i podobu českého divadla, do něhož přenášel od 60. let principy filmového střihu a montáže. Vystudoval FAMU a je jedním z představitelů „nové české filmové vlny“ (společně s Jiřím Menzelem, Věrou Chytilovou aj.). Jeho prvními divadelními režiiemi byly inscenace v Činoherním klubu – dramatizace Dostojevského románu *Zločin a trest* (1966) a aktovka Pavla Landovského *Hodinový hoteliér* (1969). Po zákazu filmové tvorby se v 70. a 80. letech pro Schorma stalo divadlo azylem i světem, v němž se pohyboval napříč žánry a druhy. Pracoval v malých divadlech (Divadlo Na zábradlí, Semafor), v Laterně magice, v oblastních divadlech (Cheb, Zlín), studiových divadlech (Ypsilonka, Činoherní studio v Ústí nad Labem), ve Viole, dále spolupracoval s brněnskou Minioperou, ale i s pražským Národním divadlem, režíroval opery v Olomouci. Zvláště studiová divadla pro něj představovala – díky způsobu kolektivní studiové tvorby, neuzavřenosti inscenací, experimentování a nepravidelné dramaturgii – prostor tvůrčí svobody. K jeho významným inscenacím patřily tituly nastudované v Činoherním studiu Ústí nad Labem (1974 – J. A. Komenský: *Diogenes cynik*; 1975 – Vladimír Páral: *Profesionální žena*) či ve Studiu Ypsilon (1975 – Jan Schmid: *Třináct vůní*, 1981 – *Outsider*). V druhé polovině 70. let se Schorm postupně stále častěji vrací do Prahy. Spolupracuje se Semaforem (1976 – *Má hlava je včelín*, 1977 – *Člověk z půdy*), s Laternou

magikou, kde nastudoval **Kouzelný cirkus** – inscenaci spojující filmové a divadelní postupy v nový významový celek, která patřila k nejčastěji reprízovaným titulům Laterny magiky. Zde vznikly také inscenace **Noční zkouška** (1981) – drama o divadelním režisérovi, **Černý mnich** (1983) a projekt **Odysseus** (1987) na motivy Homérova eposu. Od roku 1976 už Schorm pravidelně režíroval v Divadle Na zábradlí, kde uvedl Gozziho **Krále jelenem** (1976), Hrabalovy **Bambini di Praga** (1978) a tzv. malou verzi Shakespeara **Hamleta** (1978) nebo v roce 1979 vlastní dramatinizaci Dostojevského **Bratrů Karamazových**. V 80. letech zde vznikají jeho vrcholné inscenace odrážející Schormův režijní rukopis (1983 – G. Della Porta: **Astrolog**, 1984 – B. Hrabal: **Hlučná**, 1987 – R. Harwood: **Garderobiér**). Schorm patřil k velmi přemýšlivým režisérům, vedl herce k autenticitě ve ztvárnění postav a k vlastnímu objevování interpretačního přístupu. V kontextu českého divadla představoval „věčného poutníka“, který nebyl spojen s jedním divadlem, nevytvářel program, ale jeho inscenace napříč divadly spojoval aspekt existenciální reflexe reality. Do divadelních režii přenášel schopnost neúprosně analytického pohledu a výpovědi o člověku v krajní situaci. Základními rysy jeho režie byly metoda střihu, práce s hercem ve smyslu obnažení jeho emotivního světa, znepokojující, zneklidňující kontrasty, důraz na dílčí akce a situace.

OTÁZKY



Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřadte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že s Divadlem za branou, které v Praze působilo v letech 1965–1972, je spojeno jméno režiséra Otomara Krejčí, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 2) Tvrzení, že "za vrcholné dílo režiséra Alfréda Radoka je považována inscenace Hra o lásce a smrti (1964), sestavená z textu Romaina Rollanda, je: pravda
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 3) Tvrzení, že u vzniku Divadla Na zábradlí stál v roce 1958 také Jiří Suchý, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 4) Tvrzení, že režisér Jan Grossman spolupracoval výrazně s Laternou magikou, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 5) Tvrzení, že HaDivadlo vzniklo v roce 1974 v Brně, je:
- a) pravda
 - b) nepravda
-



SHRNUTÍ KAPITOLY

Výklad studenty seznámil se zásadními divadelními soubory, které vznikly a působily po roce 1945 u nás. V neposlední řadě získali přehled o nejvýraznějších režisérech, kteří v daném sledovaném období patřili mezi naše špičky a zanechali po sobě zajímavé umělecké stopy.



ODPOVĚDI

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 a, 3 a, 4 b, 5 b**



DALŠÍ ZDROJE

GROSSMAN, Jan. *Texty o divadle. Část 1*. Praha: Pražská scéna, 1999.
GROSSMAN, Jan. *Texty o divadle. Část 2*. Praha: Pražská scéna, 2000.
HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo, 1994.
HYNŠT, Miloš. *Brněnské divadelní bojování 1959–1971*. Brno: JAMU, 1996.
KOVÁŘOVÁ, Klára. *Posedlost divadlem: Evžen Sokolovský: inscenační tvorba v Mahenově činohře v šedesátých letech 20. století*. Brno: JAMU, 2008.

11 VÝZNAMNÉ OSOBNOSTI ČESKÉ DRAMATIKY (1945-1989)

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Výklad se zaměří na seznámení se s významnými osobnostmi české dramatiky tvořícími v rozmezí let 1945–1989 a to s ohledem na jednotlivé podstatné etapy vývoje divadla sledovaného období. Naši pozornost budeme věnovat také společensko-politickému kontextu i nepřehlédnutelným historickým mezníkům, které zásadně ovlivnily proměny českého dramatu. Pojmenujeme nejen obecné stylové tendence jeho vývoje, ale i žánrové a tematické proměny dramatické tvorby nebo poetiku zmíněných dramatických autorů.

CÍLE KAPITOLY



- Získat hlubší přehled o významných českých režisérech.
- Získat přehled o žánrech, s kterými dramatici pracují.
- Pojmenovat obecné stylové tendence vývoje dramatu.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



České drama, satira, socialistický realismus, sovětská normalizace, absurdní drama, impresionistické drama, dramatický text.

11.1 České drama v letech 1945–1948

Kontinuitu vývoje české dramatické tvorby po roce 1945 silně ovlivnily události 2. světové války. Nástup nových jmen byl v bezprostředně poválečném období velmi pozvolný. Dramaturgie divadel se proto nejprve zcela pochopitelně vracela především k české klasice.

Postupně se ale začaly objevovat i první texty, jejichž autoři se snažili vypořádat s válečnými zkušenostmi, a to zejména prostřednictvím alegorií, či ve zpracování historických nebo pohádkových námětů. Okupační zvůle a násilí pak bylo tématem do období francouzské revoluce v roce 1793 zasazené jinotajné hry *Skřivan a smršť* (1946) **Karla Konráda** (1889–1957). V alegorické historické fresce 2. světové války *Oblak a valčík* (1947) pak **Ferdinand Peroutka** (1895–1978) zpracoval osobní prožitky z koncentračního tábora. Svě drama pojal jako sled situací bez ústředního hrdiny, složené z řady dílčích výstupů, které se odehrávají na různých místech Evropy od září 1939 do května 1945 a společně vykreslují jednotlivé etapy a proměny válečné psychologie. Peroutkovo drama je v dobovém kontextu vzácně neideologické, neboť válečnou tragédií hodnotí především jako tragikomedii lidství. Velkou popularitu získala komediálně laděná hra **Jana Drdy** (1915–1970) *Hrátky s čertem* (1945) – parafráze lidové pohádky o hubaté Káče a nebojácném vojenském vysloužilci Martinovi, který ji zachrání od pekla. Svým jinotajným poselstvím o vítězství nad pekelnými mocnostmi v těsně poválečné době reagovala metaforicky na někdejší nacistickou zvůli. Pohádkový motiv a schopnost napsat jadrný divadelní dialog využil Drda i v další komedii *Dalskabáty, hříšná ves, aneb Zapomenutý čert* (1959). K tematice okupace se vrátil později v reportážně pojaté hře *Jsou živi, zpívají* (1961).

V krátkém období relativní demokracie v letech 1945–1947 se vytvořily podmínky pro vznik divadelní satiry. Po návratu z exilu se pokusili obnovit tradici Osvobozeného divadla **Jiří Voskovec** (1905–1981) a **Jan Werich** (1905–1980). V Divadle V+W v paláci U Nováků (1946–1948) uvedli kromě veselohry George S. Kaufmana *Přišel na večeři* (1946) svou starší hru *Pěst na oko* a osobitou autorskou úpravu amerického muzikálu *Divotvorný hrnec* (1948), ale záhy se objevily rozpory a po emigraci Jiřího Voskovce roku 1948 nakonec divadlo zaniklo. Další výraznou pražskou scénou orientovanou na politickou satiru představovalo v roce 1945 čerstvě profesionalizované Divadlo satiry – poválečný kabaret ryze autorského typu, kde jako dramatici působili **Vratislav Blažek** a **Josef Kainar**. To ale v sezoně 1949/1950 na základě úředního rozhodnutí zaniklo. Jeho význam byl nejen v návaznosti na linii předválečné politické satiry, ale také v ovlivnění generace diváků poetikou autorského divadla, která se po zrušení souboru na několik let vytratila.

Rok po osvobození obnovil divadelní činnost také **Emil František Burian** (1904–1953) ve svém D 46. Tento všestranně nadaný avantgardní umělec – hudebník, dramatik, režisér a spisovatel – později v 50. letech ale bohužel podlehl vlivu totalitní ideologie, která ho zavedla až k umělecky bezcenným agitkám. V jedné z nich – v *Pařeništi* (1950) – se dokonce pokusil o výpad vůči levicovým intelektuálům z pozic stalinského teroru.

11.2 Úpadek dramatu v 50. letech

Události spojené s převratem v únoru 1948 zasáhly rušivě i do vývoje dramatu a na přelomu 40. a 50. let nastal jeho výrazný úpadek. V dramaturgii totiž režim vytvořil ideologicky závazný model socialistického realismu, kterému se musela podřídit všechna divadla. Tímto zásahem se zúžil výběr autorů, ale i žánrový okruh. Dosavadní vážné a tragické

konflikty nahradily komediální zápletky, kdy převažovaly optimistické veselohry. Omezeny byly konverzační hry, satirický žánr, psychologická dramata, zmizely problémové hry. Nově vznikající texty se občas vracely k válce a revoluci, především ale mířily k realistickému zobrazování aktuálních budovatelských problémů či třídních antagonismů. Na repertoáru převažovala tzv. výrobní (budovatelská) dramata, případně vesnické či historické hry, které byly výlučně založeny na ideovém a schematicky zjednodušeném obsahu. Hrdinou byl socialisticky uvědomělý dělník či zemědělec a hlavní zápletka se týkala plnění plánu, údernických závazků a překonávání pracovních překážek. Typickou ukázkou byla hra **Vaška Káni** (1905–1985, vl. jm. Stanislav Rada), **Parta brusiče Karhana** (1950). Tato výrobní veselohra, zabývající se socialistickým soutěžením v továrně, měla motivovat zaměstnance k vyšším výkonům. Příznačné znaky poetiky budovatelského dramatu nesou hry **Jaroslava Zrotala** (1909–1969) **Železný dědek** (1949), **Slepice a Pánbůh** (1949, později Slepice a kostelník) či **Frona** (1955). **Miloslav Stehlík** (1916–1994) zase vstoupil na pole dramatiky titulem **Mordová rokle** (1949) s námětem mravního konfliktu zasazeného do období okupace. V 50. letech se posunul od ideologicky ilustrativních agitačních her s náměty z doby kolektivizace **Jarní hromobití** (1952) a **Vysoké letní nebe** (1955) ke ztvárnění konfliktů souvisících s problematikou silné osobnosti ve vztahu ke kolektivu ve hře **Nositelé řádu** (1953). Tento ve své době velmi populární titul byl prvním pokusem o věrohodnější zobrazení ostravských „hrdinů socialistické práce“. Obracel se i k situační komice v **Selské lásce** (1956), založené na záměně podvodníků za agenty protikomunistického odboje.

Teprve v polovině 50. let došlo k posunu v látce i syžetové konstrukci dramatu. Pozornost se obracela k intelektuálům a jejich charakterovým hodnotám, které ovšem byly stále ovlivněny ideologií. Typickou ukázkou povrchnosti v dobovém nazírání dramatických konfliktů je hra **Milana Jariše** (1913–1986) **Inteligenti** (1955), kterou autor hned v roce 1956 po odhalení „kultu osobnosti“ přepracoval. První verze nabízí psychologický konflikt váhavé lékařky, která musí volit mezi manželem emigrantem a pracovní povinností. Vyústění je tragické: v bezvýhodném stresu hrdinka páchá sebevraždu, ale zároveň usmrcuje i manžela, který ji lákal k útěku za hranice. V druhé verzi Jariš strukturu konfliktu obměnil. Z lékařčina manžela se stal nevinně odsouzený komunist, jehož čistý štít manželka hájí. Hrdinka je ale nakonec okolnostmi uštvána k smrti. Autor se snažil přizpůsobit změněným politickým poměrům, aniž by správně pojmenoval společenský systém, jenž vedl k tragickým obětem. Drama zůstalo pouhou ilustrací názorů, které byly právě aktuální.

Ideologicky deklarativní charakter mělo i básnický pojeté protiválečné drama **Vítězslava Nezvala** (1900–1958) **Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou** (1956), anachronicky přenášející aktuální politické téma „boje za mír“ do dávnověku. Vladař Atlantidy touží po moci nad celým světem, ale zázračný kov, který mu dá potřebnou energii, je nakonec příčinou záhuby celé země. V podtextu zaznívá myšlenka o vztahu totalitní tyranie a ideologie nenávisti.

11.3 Proměna dramatu v 2. polovině 50. let

V druhé polovině 50. let došlo v oblasti dramatu a divadla k pozitivnímu oživení. Skončila éra naivně politických výrobních dramát, která vždy vrcholila odhalením záškodníka, překročením plánu či hrdinovým vstupem do strany. Tematické těžiště se přesunulo z oblasti konfliktů pracovního kolektivu do soukromí člověka – do tzv. *generačních her*, v nichž dialogy o smyslu života a jeho hodnotě probíhaly mezi příslušníky více pokolení. Na jevištích se začaly objevovat komplikovanější charaktery a méně prostoduché zápletky.

Svědčí o tom např. hra **Pavla Kohouta** (1928) *Taková láska* (1957) – první české poválečné drama, které dosáhlo mezinárodního uznání i na Západě. Kohout hru napsal s pětiletým odstupem od své prvotiny *Dobrá píseň* (1952), jejíž příběh o svazáckých novomanželích byl ještě silně schematický. Nyní už ale téma zcela vybočovalo z dobových konvencí: hra pojednávala o lásce a zklamání, ale i o nejednoznačné vině a o souzení, které se nevejde do právních norem. Formou inscenovaného soudního procesu rekonstruuje život studentky Lídy Matysové, která na zklamání v lásce reagovala sebevraždou. Základní příběh hry je banální, ale autorovi nelze upřít smysl pro aktuálnost a schopnost uvést na jeviště problém, který byl ve své době ještě tabuizován. Kohout využil i některých antiiluzivních postupů (hra ve hře, klíčové scény se opakují se stejnými replikami, ale v novém významovém osvětlení), aby naznačil, že skutečnost je možno chápat ve více vrstvách a že vztahy mezi lidmi nebývají černobílé. Prvky myšlenkového obratu se objevily i dalších Kohoutových dílech: do vojenského prostředí zasazené *Zářijové noci* (1957, přepracováno 1958) nabízejí konflikt „rozumného“ komunisty s dogmatickým představeným s důrazem na kritiku kultu osobnosti, v dalších hrách – např. *Třetí sestra* (1960) – Kohout námětově těžil ze života mladých lidí a jejich citových konfliktů vznikajících na pozadí politické nerovnováhy. Zde se ovšem nedokázal oprostít od apriorního určení mravních kvalit charakterů na základě jejich ideologických a politických postojů. Předpokládaný úspěch Kohoutovi nepřinesla ani hra *Říkali mi soudruhu* (1961). Divácky úspěšná byla klauniáda s vážným podtextem *August, August, august* (1967). Později v letech perzekuce a exilu vytvořil řadu her a dramatizací (např. *Ubohý vrah* podle Leonida Andrejeva), uvedených v premiérách na řadě světových scén.

Kohoutův vrstevník, ostravský rodák a absolvent pražské DAMU **Oldřich Daněk** (1927–2000), dramaturg a režisér, sledoval ve svých prvních hrách v 50. letech morální problémy vztahu jedince a společnosti a konfrontoval hrdinství otců s nehrdinskou generací pohodlných dětí ve hrách *Umění odejít* (1956), *Pohled do očí* (1961) nebo *Máte rádi blázny?* (1962). Od schematizující popisnosti se pak v 60. letech propracoval k hlubšímu pojetí skutečnosti. Jeho racionálně psané morality vznikají na náměty antických a biblických mýtů nebo historických dějů. Např. *Sklenka krétského vína* (1959) je parafrází mýtu o Prométheovi, *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* (1966) zase pojednává o biblickém Herodovi a jeho rozkazu zabít betlémská novorozeňata. Obě hry se však naléhavě vyjadřují k mravní odpovědnosti současného člověka.

Problematika politické emigrace zase zaujala **Františka Pavlíčka** (1923–2004). Ve hrách *Chtěl bych se vrátit* (1956) a *Labyrint srdce* (1959, původní název *Černá vlajka*) se malý sobecký svět střetává s pohledem na okolní dění. Aktuální a publicisticky vyostřený byl jeho *Zápas s andělem* (1961), v němž do středu pozornosti staví otázku odpovědnosti lidí, kteří se podíleli na přeměně naší společnosti. Pro svou aktuální vyostřenost a kritičnost byl titul stažen z programu Národního divadla a teprve v upravené verzi byl až po dvou letech uveden na scénu. V dalších hrách – původních i adaptacích – se Pavlíček zaměřoval na osudy lidí, kteří se svými postoji či jednáním nějak odlišují od okolí, ale zároveň zůstávají sami proti celému davu. Úspěšná byla i dramatinizace románu Karla Čapka pod názvem *Život a dílo skladatele Foltýna* (1969).

Dalším směrem obnovy dramatu byla satira. V sezoně 1955/1956 se na pražskou divadelní scénu vrátilo Divadlo satiry, s nímž úzce spolupracovali autoři jako **Vratislav Blažek** (1925–1973) a **Josef Kainar** (1917–1971), který v něm působil dokonce jako dramaturg. Kainar napsal na sklonku 50. let tragikomedii *Nebožtík Nasredin* (1959), vyslovující myšlenku obrany života proti násilí a oslavující plebejskou vůli k pravdě. **Blažkova hra Třetí přání** (1958) je zase založena na pohádkovém motivu: kouzelný dědeček plní hrdinovi tři přání, vše se ale odehrává v současnosti, v prostředí české rodiny, a tak si mladík Petr přeje byt, auto a postup v zaměstnání, přičemž realita se zde střetává s jeho touhami. Hrdinové najednou touží mít víc a víc, bez ohledu na své okolí a přátele. Touží brát a nic nedávat. I další Blažkův titul *Příliš štědrý večer* (1960) názorně předvádí rozpor mezi proklamovanými ideály a fakticky vládnoucím praktikismem.

Na přelomu 50. a 60. let ve vedení činohry Národního divadla průbojně působili režisér Otomar Krejča a dramaturg Karel Kraus, kteří ke spolupráci získali významné dramatiky a dokázali činohru dostat na výsluní zájmu kritiky i diváků. Především díky nim se na jeviště konečně začala vracet i divadelnost, ve stále větší míře se uplatňovala náznakovost, metaforičnost a nadsázka. Mezníky na této cestě tvořila tvorba **Františka Hrubína**, **Milana Kundery** a **Josefa Topola**, jejichž dramata upouští od nabádavého mentorování a tradičních kompozičních postupů.

Dramata **Františka Hrubína** (1910–1971) *Srpnová neděle* (1958) a *Křišťálová noc* (1961) znamenaly podstatný průlom do schematismu a zároveň otevření nových možností dramatu. Čechovovsky laděné hry totiž přesouvají konflikty do nitra povah samých, od situační zápletky přecházejí k charakterové, jádrem se stává kritika izolace a samoty, k níž odsuzují člověka přežitky a sobectví. *Srpnová neděle* nás zavádí na jih Čech, kde se na břehu rybníka během jedné neděle odhalí několik různých charakterů. Nejsložitější je postava redaktora a dříve snad spisovatele Alfréda Moráka, pro něhož je v dané chvíli už nepohodlný milenecký vztah s paní Mixovou, která je zde na dovolené s dospělou neteří. *Křišťálová noc* zase svým dějem připomíná staré vesnické drama: v centru hry stojí opět spisovatel Josef Struna se svými autorskými a milostnými problémy, ale přesvědčivěji je tentokrát zobrazena linie „venkovská“, zastupující různé pohledy na důležitost práce v životě člověka. Hrubínova tvorba ovšem znamenala jen začátek obratu, protože tu ještě pře-

žívaly zbytky zjednodušujícího vidění konfliktu založeného na kontrastu starého světa odsouzeného k zániku a zdravého mládí, jemuž měla patřit budoucnost. K dramatu se Hrubín vrátil ještě na konci 60. let, kdo pro Divadlo na Vinohradech napsal historickou hru **Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách** (1967). Nejedná se ale o ryzí ponor do české historie. Drama je básnickým podobenstvím o životě a smrti, touze po lásce a o životní rezignaci, o moci, násilí, strachu a naději. Uvedení v září 1968 zvýšilo metaforickou platnost hry o Čechách, v nichž by se měla prosadit nezávislost na mocných sousedech.

V 2. polovině 50. let na jeviště pronikla tvorba **Josefa Topola** (1935–2015). Absolvent divadelní vědy a dramaturgie, dramatik a překladatel spolupracoval s režisérem Otomarem Krejčou v činohře Národního divadla. Jeho prvotina – veršované drama **Půlnoční vítr** (1956) – přinesla historickou látku ze života knížete Václava. Teprve ale až další Topolovy texty prokázaly jeho skutečný talent. Proti Hrubínově víře v mravně i citově zdravé a nekomplikované mládí ukazuje Topol niterněji vnitřní krize a hledání hodnot mladého člověka. Ve hře **Jejich den** (1959) uvedl do českého dramatu současného hrdinu, který na rozdíl od optimistických předchůdců z období socialistického realismu pochybuje, hledá a odmítá převzít odpovědnost za předchozí zdiskreditované generace. Jistoty, které v odcizeném světě moderní civilizace již téměř neexistují, hledá Topol na vesnici. Děj **Konce masopustu** (1963) – jednoho z nejzásadnějších děl své doby – se odehrává na venkově koncem 50. let. Námět náleží do linie tzv. *vesnických dramát*, zásadně však mění vžité dobové schéma. Reálné osudy postav se tu prolínají s rejem masopustních maškar a s rovínou symbolickou, povyšující hru na básnické podobenství. Sociální střetnutí tak přerůstá v etický konflikt, odkrývající ztrátu identity kolektivizované vesnice i ztrátu odvěkových hodnot, které marně brání poslední soukromý rolník. Základní konflikt se odehrává mezi holičem Smrtákem a Františkem Králem (všechna jména jsou ve hře příznaková), který nevstoupil do družstva a starosvětsky lpí na původním venkovském systému hodnot. Jako silná osobnost se nechce přizpůsobit novému řádu vesnice mimo jiné i proto, že nechce nechat „zplundrovat“ pole. Králova výjimečnost dráždí ostatní vesničany, kteří pod vedením Smrtáka a lehkomyšlného Husara zorganizují masopustní průvod s pochováním posledního soukromníka, jímž je Králův slabomyslný syn Jindřich. Dětsky čistý chlapec je nešťastnou náhodou zabit, přičemž obviněn je Rafael, mladík zamilovaný do Královy dcery Marie, který hledá na vesnici „ztracený ráj dětství“. Teprve bratrova smrt zbavuje Marii ostychu a tíhy poddanosti otci a vesnici. V polovině 60. let Topol se svými nejbližšími spolupracovníky Krejčou, Krausem a herci Janem Třískou a Marií Tomášovou založil v Praze Divadlo za branou, relativně tradiční scénu, jejíž doménu tvořily lyricky laděné hry komorního charakteru zaměřené na otázky lidské existence: Taková byla Topolova **Kočka na kolejích** (1965) – na první pohled banální příběh milenců servírky Évi a stěhováka Vény, kteří na zapomenuté zastávce v noci čekají na vlak. Jednotlivé situace mají ovšem vedle reálného také obrazný a existenciální význam: jedná se o podobenství o stvoření a zániku člověka. **Slavík k večeri** (1967) je zase hororová modelová hra, v níž jsou postavy matky, otce, syna a dcery zobecněny, pouze „host k večeri“ se jmenuje Slavík. Autor využívá i surrealistické postupy, asociace a hry se slovy. V další Topolově tvorbě – např. **Hodina lásky** (1968) či **Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje** (1972) – ještě přibývá náznakové neurčitosti a soustředění k nitru postav. Na počátku 70. let ale bylo Divadlo za

branou zrušeno a Josef Topol vykázán z oficiální kultury. V dalších jeho hrách dochází postupně k nárůstu skepse a deziluze. S tím zesilují i prvky abstraktní modelovosti v znázornění dramatických situací. I Topolova ineditní tvorba rozvíjela předchozí tematiku, ale rozšiřovala ji o záběr morálně devastované společnosti – např. hra *Sbohem, Sokrate* (samizdat 1976). Přes veškeré hledání a opakované opouštění již zažitého tvaru si jeho dramata zachovávala výraznou vnitřní kontinuitu – a to díky důrazu na etický rozměr bytí. Nezakotvené, tápající a pochybující postavy Topolových her se zpravidla ocitají pod tlakem mezních situací, které vychylují vnější skutečnost do nápadnější podoby, přibližující podstatu jevů.

Značný ohlas vyvolaly v 60. letech také divadelní hry **Milana Kundery** (1929). V *Majitelích klíčů* (1962) autor se sžíravou ironií zobrazuje neustálý souboj jedince s dějinami, ve kterých i ta nejbanálnější rozhodnutí mohou mít osudové následky. „Jedno dějství se čtyřmi vizemi“ se odehrává během jediné hodiny v době stanného práva za 2. světové války v malém městě. Krajně dramatická situace je podnětem k filozoficky pojatému dramatu svědomí. Sedmadvacetiletý architekt Jiří Nečas žijící v relativním klidu u rodičů své mladé ženy zabije domovníka-konfidenta, aby neprozradil členku ilegální skupiny, která Jiřího přišla požádat o pomoc. Mravní dilema Jiřího (není možné zachránit celou rodinu před smrtí) je o to složitější, že se musí rozhodovat mezi dvěma protichůdnými životními postoji. Proti přizpůsobivým majitelům klíčů, pravd a zásad je postaveno sebeuvědomování muže, který se nechce zařadit. Autor v ní rozvíjí konflikt mezi světem jistot „měšťácké“ ideologie a riskantní existencí revolucionářů nucených neustále volit svobodu. Další Kunderův dramatický počín – *Ptákovina* (1969) – byla při svém prvním uvedení na konci 60. let vnímána především z hlediska své společensko-politické aktuálnosti. Absurdní groteska o moci a sexu na pozadí školního prostředí má nadčasový charakter, dokonalou stavbu i jazyk. V roce 1971 Kundera napsal ještě brilantní melancholickou komedii *Jakub a jeho pán*, popisující roztodivné příhody šlechtického Pána a jeho plebejsky moudrého sluhy Jakuba. Text s podtitulem „pocta Denisi Diderotovi“ však není pouhou dramatizací Diderotova románu *Jakub Fatalista*, ale labužnický rozkošnickou variací jeho hlavních témat, hravým domýšlením Diderotových paradoxů očima ironického skeptika 20. století.

Lyrický talent **Ludvíka Aškenazyho** (1921–1986) vynikl ve hře *Host* (1960). Jde o symbolické střetnutí pingla a bývalého vězně z koncentračního tábora s hostem – bývalým továrníkem a cynickým neofašistou. Aškenazy zde křehce rozvíjí svou bohatou fabulační invenci a smysl pro poezii drobného životního detailu.

Drama se také sblíží s kabaretem, jazzem i muzikálem. Již v roce 1957 začal **Ivan Vyskočil** a **Jiří Suchý** pořádat v pražské Redutě „textappealy“ (přitažlivé texty) – pásma poezie, mystifikací, scének, minipovídek a písniček. O rok později vzniká Divadlo Na Zábradlí a za další rok je založen Semafor – první dvě z proslulých malých scén.

11.4 Drama v 60. letech

60. léta přinesla v dramatu nárůst tendencí ke grotesce. V polovině 60. let se pak – předznamenány fraškou **Ludvíka Aškenazyho** *C. K. státní ženich* (1962) a dramatickými pokusy **Jiřího Koláře** (1914–2002) *Chléb náš vezdejší* a *Mor v Athénách* (oba 1965) a pod nesporným vlivem vlny absurdního dramatu – objevily grotesky **Ladislava Smočka** (1932) *Bludiště* (1965) a *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (1965).

Celosvětové popularity dosáhl svými absurdními dramaty **Václav Havel** (1936–2011). Pracoval nejprve jako kulisák v Divadle ABC a v Divadle Na zábradlí, kde se posléze stal tajemníkem, lektorem a od roku 1968 také dramaturgem. Dramaturgii na pražské DAMU vystudoval dálkově, od roku 1969 byl pronásledován policií a už tenkrát poprvé obviněn z trestného činu „podvracení republiky“. První Havlův známější text *Autostop* (1961) vznikl ve spolupráci s Ivanem Vyskočilem. V 60. letech Havel začal publikovat i teoretické úvahy o dramatu a divadle. Podrobněji se zabýval otázkami díla a vztahu ke konvenci. Základní téma Havlovy samostatné hry *Zahradní slavnost* (1963) je obsaženo v metafoře nedohrané šachové partie, kdy hrdina hry Hugo Pludek sám se sebou hraje šachy. Z jeho hlediska je život a svět šachovou partií, on sám je hráčem, který vždy prohraje i vyhraje zároveň, takže se neztratí. Jako syn ze středostavovské rodiny je rodiči vyslán na zahradní slavnost Likvidačního úřadu, pořádanou Zahajovačskou službou, aby se zde setkal s vlivným Františkem Kalabisem. Hugo Kalabise nenajde, místo toho se rozvine sled absurdních situací. Všichni funkcionáři Likvidačního úřadu i Zahajovačské služby hovoří degenerovaným, formálním a bezobsažným jazykem, jak se očekává od jejich role v byrokratickém systému. Hugo si rychle osvojí frázi jako univerzální dorozumívací techniku, postupuje na společenském žebříčku, a nakonec stane v čele nově ustavené Ústřední komise pro zahajování a likvidování. Důsledkem je ztráta vlastní identity. Když totiž přijde domů, je natolik změněn, že jej vlastní rodiče nepoznávají. Hra je důmyslně jazykově konstruována, mluví se nesmysly o nesmyslech, autor využívá stupidních přísloví, frází, pravidelně opakuje chudé a strnulé modely sdělení, slogany, rčení. Jazyk tak plní opačnou funkci, než mu je vlastní, tedy funkci nedorozumění. Zápletka následující hry *Vyrozumění* (1965) je opět sama o sobě absurdní: jedná se o zavedení umělé řeči ptydepe, zdánlivě exaktního systému, v němž se musí kterékoli slovo lišit nejméně šedesáti procenty od kteréhokoli jiného stejně dlouhého slova. Zprávy psané v ptydepe se dešifrují v překladatelském středisku, ale jen těm osobám, které k tomu mají povolení. To však nevlastní ti, kteří zprávy zašifrované v této řeči dostali. *Ztížená možnost soustředění* (1968) zase demonstruje rozpor mezi abstraktně vyjadřovanými ušlechtilými záměry a absolutní neschopností je uskutečnit. Dr. Huml, odborník na antropologii a axiologii, není schopen se rozhodnout mezi několika ženami. Tataž životní fakta důmyslně interpretuje formou rozdílných slibů. Havlovy hry vyjadřovaly nedůvěru ve sdělovací schopnost slovních prostředků dorozumění, znehodnocených byrokratickým žargonem a znamenaly mezní situaci vývoje dramatu. Zároveň odkrývaly mechanismy odlidštěné moci. Jejich úspěch na Západě zároveň potvrdil, že se autorovi podařilo postihnout obecně platné společenské mechanismy – téma lidské identity a odkrývání souvislostí mezi degenerací jazyka, poruchami komunikace a krizí mezilidských

vztahů. Ve formální výstavbě převažuje „matematická poetika“ přísné racionální konstrukce. Havlova tvorba se dále rozvíjela od těchto intelektuálně založených společenských satir na byrokratický systém mocenských vztahů a funkcí k filozoficky prohloubeným hrám – podobenstvím ztvárňujícím problematiku člověka zbaveného metafyzických jistot, jenž se ocitá v soukolí odosobňujícího společenského mechanismu – *Horský hotel* (1976), *Largo desolato* (1980), *Pokoušení* (1985). Stylovým principem Havlových her je „zciuzující“ symbolizace banálních životních situací ztvárněných realistickou věrohodností v detailech, ale absurdní v celkovém smyslu. Tohoto účinku dosahuje většinou opakováním replik a situačních výstupů, jejichž kontext se postupem času mění, takže dochází k posunu a posléze i k vyprázdnění jejich smyslu. Například v aktovce *Audience* (1975) závěrečný výstup vrací situaci k výchozímu bodu a vytváří dojem nesmyslného bludného kruhu. V těchto postupech zároveň Havel ztvárňuje státnost, nehybnost života uvízlého v stereotypu, které ho zbavují smysluplnosti.

Absurdní nádech mají také dramata **Ladislava Smočka** (1932) spojeného s pražským Činoherním klubem, kde pracoval jako režisér. Psychologicky propracovaná modelová hra *Piknik* (1964) byla programovou inscenací nově vzniklého souboru. Sílicí absurdita a groteskní nadsázka jsou charakteristické pro jeho hry *Bludiště* (1965) a *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (1965).

Bylo by ovšem jednostranné omezovat dynamiku 60. let na tuto jedinou tendenci. Existovaly i další proudy, např. politicko-etický, usilující znázornit krizi vyvolanou zneužitím moci. Sem řadíme tvorbu **Františka Pavlíčka** *Zápas s andělem* (1961) nebo brněnského dramatika **Milana Uhdeho** (1936), který vstoupil do světa dramatu politicky vyhraněnou satirou navazující na slavnou Havlíčkovu báseň *Král Lávra* (1964) a originální variací klasického antického námětu Antigony *Děvka z města Théby* (1967).

Na počátku 60. let též přispěla k překonání krize dramatu předchozího období i brechtovsky laděná hra **Ludvíka Kundery** (1920–2010) *Totální kuropění* (1961) s námětem ze života okupačního mládí, která je založená na dobovém aktuálním konfliktu mladistvého romantismu s drsnou skutečností.

Poeticko-lyrizující a tvárně hravý rys vnášely do dramatické tvorby 60. let kabaretně koncipované „hry se zpěvy“ **Jiřího Suchého** a **Jiřího Šlitra** v divadle Semafor, budované jako sled scén či výstupů spjatých jen volným dějovým rámcem, umožňujícím vyniknout poetickým hříčkám a nápadům.

Faktem však zůstává, že absurdní groteska se stala nejvýraznější podobou dramatiky tohoto desetiletí a vyjádřila nejdůsledněji krizi mravního vědomí. I zde se projevil onen trend k hermetizaci umění, k vytvoření přehradu mezi konzumní zábavou a náročnou, nekonvenční tvorbou. Navenek se to projevilo nárůstem tzv. divadel malých forem s omezeným diváckým okruhem většinou intelektuálního zaměření, která tvořila protiváhu proti „kamenným“ divadlům.

11.5 Drama v období normalizace v 70. a 80. letech

Normalizace, nesoucí s sebou zásadní změnu společenského, politického i kulturního klimatu, zasáhla zvláště výrazně také české drama. Tabuizovala ožehavou společenskou problematiku a za hranice povoleného vyloučila čelné osobnosti českého dramatu předchozí dekády. V rámci povolené divadelní produkce nastala v prvních normalizačních letech tvůrčí a autorská krize. Snaha prorežimních kritiků vrátit drama do dob, kdy ilustrovalo politické teze, narážela na neschopnost stejně zaměřených autorů a na nezájem publika. Na počátku 70. let se hodnotné divadelní hry na oficiálních scénách vůbec neobjevovaly. Divadla uváděla tituly autorů slovenských a sovětských, dramaturgové se také často utíkali k dramatizacím české či světové prózy. Právě četné úpravy literárních předloh do určité míry signalizovaly krizi dramatického citění, zároveň ale představovaly možnost, jak se nepřímou dotknout tabuizovaných témat (např. dramatizace románů a povídek F. M. Dostojevského). Hluboká krize původní divadelní tvorby odrážela situaci změněné společenské atmosféry. Oficiální volání po kvalitním dramatu ze současnosti bylo vyslyšeno teprve v polovině 70. let, a to způsobem, který se samovolně vyhýbal politickým tématům a společnost zachycoval skrze čistě privátní lidské situace.

První polovina 70. let kromě situačních komedií **Miroslava Horníčka** (1918–2003) a nenáročných her **Jana Jílka** (1933–2011), jako byl *Silvestr* (1975), v němž se bývalý předseda družstva přihlásí do konkursu na matky pro opuštěné děti, či *Dvojitý tep srdce* (1977), *Jak umřít na lásku* (1980) nebo *Můj hrad* (1980) – nepřinesla v oficiální tvorbě nic, co by se pokoušelo řešit tvůrčí krizi v dramatu, nepočítáme-li návraty k antickým vzorům ve hře **Vojtěcha Trapla** (1917–1998) *Ananké* (1971), psané z „normalizačních“ státoporných hledisek na motivy dramatu o Antigoně. Nebyly jimi ani morality **Radoslava Lošťáka** (1935–1992) – např. *Chůze po kameni* (1975) či modelová hra **Zdeňka Kaloče** (1938–2020) *Mejdan na písku* (1977).

Konformní přístup nepřesáhly ani hry **Oldřicha Daňka** (1972–2000), v nichž různými formami – aktuální morality *Válka propukne po přestávce* (1976) a *Zpráva o chirurgii města N.* (1981), historická podobenství *Bitva na Moravském poli* (1979) a *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (1978) či polopohádková, polohistorická komedie *Dva na koni, jeden na oslu* (1971) – pojednal téma vztahu individua a společnosti, zůstáváje ovšem v určitém zajetí představy o nutné mravní převaze hrdinů ztělesňujících společenské normy proti individuálním výjimkám. Pozoruhodná je nicméně jeho *Vévodkyně valdštejnských vojsk*, kde se postavy zdvojují a ztrojují do několika dramatických osob.

Dramatická tvorba **Jiřího Šotoly** (1924–1989), datující se do druhé poloviny 70. let (*Ajax*, 1976) a obdobně jako dramata Daňkova sahající pro látky do současnosti (*Možná je na střechě kůň*, 1980; *Pěší ptáci*, 1981) i do historie (*Cesta Karla IV. do Francie a zpět*, 1978; *Bitva u Kresčaku*, 1982), nepřinesla žádoucí oživení, i když se v nich setkáváme s nonkonformními prvky historické skepse, analýzy korumpujícího vlivu moci i se soucitným pohledem na „osamělé existence“ naší současnosti.

Zásadní obrat nepřinesly ani pokusy mladších autorů: **Alex Königsmark** (1944–2013), **Mirko Stieber** (1945), **Jana Knittlová** (1942), **Helena Albertová** (1944), **Vlastimil Venclík** (1942), i když v nich již můžeme zřetelně sledovat snahu zaútočit proti životním a uměleckým stereotypům – zejména **Stieberův** titul *Paganini a Frištenský* (1979).

Významnější roli sehrály v této době malé studiové scény (Studio Y, Divadlo na provázku, Hadivadlo aj.) a polooficiální vystoupení improvizátorů – např. **Ivana Vyskočila**, **Pavla Boška**, **Přemysla Ruta** a dalších. Je třeba připomenout i groteskní mystifikace Divadla Járy Cimrmana.

Na sklonku 70. let a na počátku let 80. se objevily nové talenty. **Daniela Fišerová** (1948) využívá ve svých dramatech metodu historické paralely. Ve hře *Hodina mezi psem a vlkem* (1979) sáhla po látce ze života francouzského básníka Françoise Villona, v jehož postavě ztělesnila postoj plebejského nonkonformního umělce (připomínajícího díky anachronizujícímu prolínání současnosti a historie dnešního undergroundového básníka) v konfrontaci se společenským establishmentem, který je odhalen ve svém mravním rozkladu. Její *Princezna T.* (= Turandot, 1988) je pojata jako pohádka o dobru a zlu a o tom, jak se i nejlepší úmysl může zvrhnout v to největší zlo. *Báj* (1988) se zase pokouší o originální přetvoření německé legendy o krysaři z Hammeln. Společným jmenovatelem všech tří her je oslava lidské důstojnosti, svědomí a charakteru.

Další zajímavý tvůrce nastupující generace **Karel Steigerwald** (1945) se prosadil „tragifraškou“ *Dobové tance* (1980), ve které se obrátil do minulosti, do doby bachovského absolutismu. Ta vytvořila ironicky pojatý rámec pro konfrontaci naivního intelektuála oddaného ideálům revoluce s oportunním světem českého filistrovství setrvávajícího v blaženém sebeklamu. Ve stejném duchu paraboly se nese i následující burleska *Foxtrot* (1982), odehrávající se v jednom okresním městě mezi lety 1918–1945. Se zdravou kůží se všemi peripetiemi událostí se protáhnou pouze zazobanci, zato naivní idealista a snílek je dobou rozdrčen. Další Steigerwaldovy hry – *Neapolská choroba* (1984) a *Tatarská pouť* (1988) dále rozvíjely v ironické distanci téma krize zjednodušeného pojetí vztahu člověka a společnosti a jednosměrného chápání dějin jako cílevědomé cesty nepřetržitého pokroku.

Pozoruhodným dílem vycházejícím z historické skutečnosti je *Urmefisto* (1988) **Jana Vedrala** (1955) – časová hra inspirovaná románem Klause Manna. Přináší analýzu rozličných přístupů k politice, různých postojů a cest, které jsou konfrontovány s mravním kategorickým imperativem.

U těchto autorů můžeme konstatovat jistý posun za poetiku absurdního divadla („divadlo bez katarze“), snahu o mravně smysluplné vyústění zápletky, byť nikoli s „dobrým koncem“.

Dobré hry se současnými náměty byly výjimečné, prosadil se např. filmový režisér **Antonín Máša** (1935–2001). Po titulu *Rváč* (1981) následovaly *Noční zkouška* (1981), v níž nabídl pohled do divadelní branže, zejména na herce pohybující se v ryze českém kontextu, a *Vivisekce* (1987). Ve spolupráci s Evaldem Schormem hledal nové prostředky vyjádření

a zachytil nepřizpůsobivé jedince, kteří usilují o uskutečnění nadosobních úmyslů týkajících se nápravy porouchané společnosti.

Specifickou poetiku černé grotesky a tragikomedie prosazuje ve svých hrách **Arnošt Goldflam** (1946), jenž je spojen s brněnským Hadivadlem. Jeho patrně nejznámější prací z 80. let je monodrama *Biletářka* (1982), zprostředkující téma manipulace s lidmi. Patří mezi jeho „monotematické“ texty, k nimž náleží také *Jeden den* (1983), *Červená knihovna* (1986) ad. V „polytematických“ textech – mj. *Horror* (1981), *Návrat ztraceného syna* (1981), *Útržky z nedokončeného románu* (1984) či *Tři hry* (1987) se autor zaměřuje na relativně uzavřená společenství lidí (rodina, maturanti z jedné třídy), která sleduje v podstatě ve všedních situacích, s ambicí vypovídat o existenciálních traumatech lidského života, o střetech individuality s konvencemi a vnější manipulací. Pro jeho hry jsou příznačné bizarní obrazy a jednoduchá symbolika.

V zásadě platí, že od konce 70. let se začínají v české dramatické tvorbě projevovat tendence směřující k překonání nihilismu absurdního divadla, které naznačují touhu po obrodě mravního cítění, po citu odpovědnosti v lidských vztazích, jakož i potřebu obnovit vnitřní osobnostní jednotu člověka.

11.6 Dramatická tvorba v exilu a samizdatu po roce 1968

Jak jsme již zmínili, normalizace znemožnila tvořit řadě výrazných osobností předchozího období, které ztratily kontakt s českými jevišti. Starší díla zakázaných autorů nesměla být uváděna, nové hry tito autoři mohli psát jen s matnou nadějí na inscenaci pro několik návštěvníků „bytových divadel“ nebo je představit pod cizím jménem. Těm nejvýraznějším se otevíraly zahraniční scény. Pokud chtěli své hry zveřejňovat, byli odkázáni na samizdatové a zahraniční publikace. I přes nedobrovolnou izolaci vznikla v okruhu disidentské a neoficiální dramatiky řada umělecky výrazných textů nadčasového významu.

Základní linii dramatické tvorby zakázaných autorů tvořily absurdní a modelové alegorie. Dramatici v nich přirozeně navazovali na poetiku 60. let, nová životní zkušenost však v jejich hrách ještě zvýraznila nadhled, ironii a sarkastický despekt vůči společenské a politické realitě. V reakci na mravní pokleslost a marasmus doby autoři položili důraz na politický a aktuální rozměr výpovědi. Jakkoli pro českou absurdní a modelovou dramatiku bylo již od samého počátku charakteristické, že zájem o neosobní mechanismy (moci, dějin, společnosti) manipulující s individuem propojovala s kritikou fungování socialismu, normalizace vnesla do této tvorby novou motivaci. Neoficiální linii dramatu 70. a 80. let reprezentuje kromě Josefa Topola, Václava Havla, Pavla Kohouta, Františka Pavlíčka a Milana Kundery ještě Milan Uhde, Karol Sidon či Pavel Landovský.

Po srpnu 1968 **Václav Havel** ztratil živý kontakt s divadlem. Na novou politickou situaci reagoval fraškou *Spiklenci* (1972) a osobitou adaptací *Žebrácké opery* (1974) Johna Gaye. V polovině 70. let našel inspiraci v prostředí disidentů. Skrze postavu Ferdinanda Vaňka, hrdinu aktovek *Audience* (1975), *Vernisáž* (1975) a *Protest* (1978), konfrontoval

nonkonformní společenský postoj s chováním těch, kteří se přizpůsobili podmínkám normalizace. Vedle těchto groteskně realistických „obrazů ze života“ pak hra *Horský hotel* (1976) představuje krajní bod Havlova dramatického experimentátorství: téma rozpadu lidské identity se projevuje v zrušení kauzálně chronologického děje, v překračování hranic charakterů a rozpadu dialogu. Trojice celovečerních her z 80. let představuje druhý vrchol Havlovy tvorby. Disidentský hrdina hry *Largo desolato* (1985) se těžce vypořádává s údělem–úkolom, který mu přiřkl okolní nepřátelský svět. Divadelně efektní hra *Pokoušení* (1986) je moderní transpozicí faustovského mýtu s důrazem na etický moment smlouvy se zlem. Její poselství je jednoznačné: nelze hrát na obě strany, protože taktizováním se člověk připraví o vlastní integritu. *Asanace* (1988) je přímočarou politickou alegorií, zachycující ve zkratce peripetie posrpnového vývoje s falešnými a marnými pokusy o „asanaci“, tj. reformu. Na česká jeviště se Havel anonymně vrátil roku 1988 hrou *Zítřka to spustíme* (1988). Ironicky nasvícený historický příběh 28. října 1918 i biografie ústředního hrdiny Aloise Rašína jsou dramaticky zhuštěny do jediného večera a noci, které politik tráví horečným telefonickým vyjednáváním s dalšími politickými aktéry. K dokončení dalšího dramatu se Havel dostal až po téměř dvaceti letech. *Odcházení* (2007) je studie života mocných: vlivný a úspěšný politik po mnoha letech opouští svou funkci a s ní zavedený způsob života a sociální status, což se dotýká i jeho bezprostředního okolí. Ironickým nahlížením na existenciální situaci hrdiny Havel současně ironizuje ideovou prázdnotu současné politiky.

Na dlouhou dobu poslední veřejné představení hry **Josefa Topola** se uskutečnilo v roce 1972. Po několika provedeníh tehdy byla zakázána jeho hra *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (1972), která působí jako černá groteska i absurdní komedie současně. Z původního záměru pokusit se o komediálně laděný příběh, tvarově vycházející z operety a komedie dell'arte, vzniklo drama s téměř detektivní zápletkou, v němž se metaforicky odrážejí okupační události a počátky normalizace. Topol hru pojímá jako mnohorozměrnou mozaiku prchavě nejistých dramatických epizod: čtyři sourozenci se po pohřbu otce setkávají v rodném domě a nesoustředěně vyprávějí o sobě, otci a životě. Kontrapunkt k sérii drobných konfliktů, hádek a nedorozumění mezi sourozenci utváří příchod trojice hostů, dvou mužů a dívky, z nichž se posléze vyklubou zloději. Podstatnější než děj je ovšem jemné předivo motivických vláken, lyrických dialogů a monologů. Hra *Sbohem, Sokrate!* (podtitul „Hovory o dvou větvích“, 1977) je napsána jako nepřetržitý rozhovor účastníků oslavy narozenin v sochařském ateliéru, z něhož složitým vrstvením významů vyvstává podoběnství o smyslu života, umělecké tvorby a pomíjivosti lásky. Snaha účastníků zábavy o spontánní radost se ovšem záhy mění v tryznu, v přehlídku lidských traumat a zklamání, nenaplněných tužeb, vědomých či nevědomých selhání. Vznikla již bez živého kontaktu s divadlem, postihuje atmosféru bezvýchodnosti normalizační situace a podává citlivou a neobvykle přesnou zprávu o stavu společnosti. Monodrama *Stěhování duší* s podtitulem „Meditace pro herečku“ (1987) je zase zpovědí bývalé varietní tanečnice, před níž se otevírá pochmurná perspektiva odchodu do starobince. Nabízí konfrontaci iluzí, víry a reality. K tématu životního účtování se vrací i „opera pro činoherce“ *Hlasy ptáků* (1988), která opět silně akcentuje téma úporného hledání smyslu umělecké tvorby a autenticity vlastního bytí, tentokrát na příběhu kdysi slavného herce, bývalého titána, jemuž nyní chybí nejen

fyzická, ale i psychická energie. Dramatikova skepse vyhrotila příběh do ironie a nelítostného nadhledu nad lidskou vyprázdňeností a vyčerpáním.

Také **Ivan Klíma** (1931) musel na svůj návrat na české scény dlouho čekat. V 70. a 80. letech ale vytvořil několik pozoruhodných děl, ovlivněných absurdním dramatem i tvorbou Franze Kafky. Variacemi na téma mocenské manipulace s člověkem jsou jeho groteskní frašky *Pokoj pro dva* (1971) a *Hromobítí* (1973). První vykresluje situaci mileneckého páru, jehož soukromí v hotelovém pokoji je nečekaně narušeno agresivitou ubytovávajících se hostů, v druhé jsou hosté rozpadajícího se hotelu nuceni vlastnoručně uzemňovat hromosvody a snažit se akumulovat a konzervovat energii blesků. Prvky psychodramatu se objevují v Klímově textu *Hry* (1973), v němž se nevinné společenské hry na přátelském večírku postupně mění v drsný zápas „kdo s koho“: zprvu jasně pocíťovaná hranice mezi skutečností a hrou se postupně prolamuje a v postavách se projevují potlačované komplexy, osobní antipatie či erotická pnutí. Původně rozhlasová hra *Ministr a anděl* (1973) vznikla nedlouho po Pinochetově převratu v Chile. Klíma v ní nově směřoval k politické hře o diktátorovi, který začne pochybovat o svých činech. Její realistický rámec je dramaticky umocněn rozhovory generála s andělem, který tu představuje jeho lepší Já a který formuluje jeho nejvnitřnější nejistoty.

Na indexu se za normalizace ocitl i **Milan Uhde**, který se i přesto pod cizími jmény často uplatnil i v divadelním provozu. Značnou proslulost získaly jeho dramata na scéně brněnského Divadla Na provázku: Páralova *Profesionální žena* (1974), Mrštíkova *Pohádka máje* (1975) a především variace Olbrachtova Nikoly Šuhaje loupežníka *Balada pro banditu* (1976). Z her, které vznikly v tomto období, vyniká rovněž hra *Hra na holuba* (1974) na motivy literární předlohy Andreje Bělého Stříbrný holub s námětem smrtelné hrozby zaslepeného fanatismu. Sjednocujícím prvkem dramatikovy pestré žánrové palety byla reflexe sociální atmosféry za normalizace, z níž autor opět vyzvedával zvláště groteskní a paradoxní prvky a situace. Tragicko-ironické vyústění má psychologická hra *Pán plamínků* (1977), která zachycuje krizi manželství, v němž on postupně propadá utkvělé představě, že je sledován tajnou policií, zatímco ona se díky kontaktu s disidentským spisovatelem objektem zájmu policie skutečně stane. Obdobné prostupování malých dějin a historických událostí charakterizuje také monodrama *Modrý anděl* (1979). Hrdinkou je žena, která se ve vlaku na cestě k Nejvyššímu soudu svěřuje náhodnému spolucestujícímu. Z jejího vyprávění o sporu, kteří vedou dva sourozenci o dědictví po strýci, postupně vystává obraz krize mezilidských vztahů v rodině i ve společnosti. Původně rozhlasová hra *Velice tiché Ave* (1981) je intimní zpověď spisovatele, jenž se po pohřbu prostřednictvím vzpomínek vyrovnává s řadou rozporuplných životních kompromisů, které jeho rodiče udělali. Autor tak utváří výpověď o českém národním charakteru, jak se projevoval v důležitých momentech našich dějin – od prvorepublikové krize, přes nacistický teror, poúnorové politické procesy až po okupaci 1968 a události kolem Charty 77. V politické burlesce *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl* (1987) se pak Uhde odhodlal i k britké polemice s postkomunistickými názory spisovatelů osmašedesátníků. Inspirací mu byly intimní životní osudy Karla Marxe, základem je komediální zápletka s nemanželským dítětem záletného

manžela. Sám dramatik považuje tuto komedii za svou nejzdařilejší. Podstatná část Uhdeho dramatické tvorby ale do širšího povědomí vstoupila až po roce 1989

Také **František Pavlíček** byl nucen v 70. letech pro svou angažovanost v roce 1968 opustit veškerá místa v kultuře a stal se zakázaným autorem, který publikoval pod cizími jmény. Za autorku jeho úpravy Šamberkova Jedenáctého přikázání *Nezapřeš nikdy ženy své* (1971) vydávala Městská divadla pražská Helenu Šimáčkovou, pod dramatickým zpracováním Maupassantovy povídky U Tellierů s titulem *Salón paní Tellierové* (1972) byl podepsán Miloň Čepelka. V roce 1979 Pavlíček napsal pro herečku Vlastu Chramostovou komorní monodrama *Dávno, dávno již tomu* (premiéra proběhla v jejím bytě o Vánocích 1979 v režii Luboše Pistoria). Autor v něm zachytil poslední roky života Boženy Němcové, neusiloval však pouze o historicko-životopisný portrét proslulé spisovatelky a o vykreslení jejího tragického osudu. Němcovou pojal jako výjimečného jedince, jenž je vystaven traumatům perzekuce a společenské stigmatizace a jehož osud je metonymickým zobrazením celé "české existence". Text dramatu, sestavený působivou technikou montáže vzpomínek, úvah, vnitřních pocitů i společenských a historických reflexí, střídá fiktivní monolog s citacemi autentických dokumentů a přináší téma konfliktu jedince s mocí a potažmo s neosobním davem. Pavlíčkova historická paralela *Chvála prostopášnosti* (1979) zpracovává životní osudy renesančního šlechtice Mikuláše Dačického z Heslova. Ten je v autorově podání outsiderem a smolařem, jemuž štěstí věčně uniká mezi prsty, který si však svůj štít neposkvrní zradou a podlostí. V cynickém světě, v němž je smrtící morová epidemie vlastně přirozeným stavem a symbolickým vyjádřením mezilidských vztahů, zůstává pro něj jedinou a nejvyšší hodnotou přátelství a věrnost a jedinou jistotou smrt. Podstatným prvkem Pavlíčkovy tvorby stavěné převážně na klasickém dramatickém půdorysu je snaha o filozofický přesah a morální apelativnost, vycházející z autorova přesvědčení, že umění může přispívat k duchovní obrodě člověka a jeho naděje.

I dramatická tvorba **Pavla Landovského** (1936–2014) úzce souvisela s atmosférou doby počátku 70. let. Ironickou variací na vaňkovské téma zpracoval v groteskní frašce *Sanitární noc* (1977), jejímž hybným momentem je mrtvice, která při milostné schůzce nečekaně raní „ministra vnitřní kultury“, a snaha účastníků podivné ilegální trachtace v nedaleké restauraci zachránit mu život. Při akci dochází k absurdnímu propojení mocných a opozice, špehů i jejich donašečů, takže brzy lze těžko odhadnout, kdo kam patří. Postava Vaňka se objevuje také v jednoaktovce *Arest* (1982), založené na kruté absurditě komunistického vězení, v němž se setkávají skuteční zločinci s vězni svědomí. Princip výměny rolí jako v dětské hře na „četníky a zloděje“ Landovský použil v původně rozhlasovém dramatu *Objížďka* (1982). Postavení vězněného disidenta Edy Hevrleho se nečekaně obrací při eskortaci, když využije ve svůj prospěch havárie policejního automobilu a příležitosti vydírat jednoho z estébáků. Landovského hry připomínají rozvinutou anekdotu, v níž se výchozí náhoda, neštěstí nebo nedorozumění proměňuje v řetěz groteskních situací. Dramatik si libuje v poetice trapnosti, pracuje s hovorovou češtinou i argotem, epické digrese v dialogích a monologích hrdinů jeho her míří k žánru hospodské historky.

Pavel Kohout představuje po celou dobu své tvorby jednu z nejdiskutovanějších osobností. Za normalizace je zakázán, stává se disidentem, sblíží se s Václavem Havlem a s celou energií se zapojuje do přípravy petice, pro niž vymyslí jméno Charta 77. Uprostřed šikan a perzekucí je mu v roce 1978 dovoleno odjet do Rakouska, kde je mu nabídnuto stipendium ve vídeňském Burgtheatru. Ve shodě s proměnou společenské a kulturní atmosféry se od konce 60. let pro Kohoutovu autorskou dramatickou tvorbu staly příznačnými prvky absurdního dramatu. Nejzřetelněji se tato tendence projevila v aktovkách, ve kterých navázal na Havlovu postavu disidentského intelektuála Ferdinanda Vaňka. Jejich civilně pojatí hrdinové jsou buď vtahováni do absurdních situací (často s prvky hororu) a postupně přiváděni k aktivní dobrovolné spolupráci s mocí – aktovky ze souboru *Život v tichém domě* (1974), nebo jsou nuceni čelit „přirozeným“, leč nepochopitelným situacím, jaké se nabízejí v „reálném socialismu“ *Atest* (1978), *Marast* (1981) a *Safari* (1986). Úsměvná jednoaktovka *Sex* (1976) pak nachází absurdní polohy i v „hnutí odporu“ nepraktických disidentů a povahových odlišnostech jeho aktérů. V *Atestu* se Ferdinand Vaněk pokouší získat chovné osvědčení pro svého psa, českého chňápka. Smyšlená psí rasa karikuje nedostatek odvahy mezi českým obyvatelstvem, které se údajně rozzuří jedině, když se mu někdo směje. *Marast* představuje víceméně dokument – v Kohoutově podání trochu estrádní – o tom, čemu byli podrobeni signatáři Charty 77 po jejím zveřejnění. Svůj obdiv k jedné z obětí tohoto nátlaku a represí, k herečce Vlastě Chramostové autor složil v celovečerní hře *Marie zápasí s anděly* (1981), která není jen oslavou hereččina statečného odolávání politické zvěli, ale zejména v rozhovorech Marie se sestrou navozuje problematičnost i exkluzivitu protagonistčina jednání.

Posledním zde zmíněným autorem, který byl k odchodu do exilu přinucen, je **Karol Sidon** (1942). Největší tvůrčí vzepětí lze v jeho případě zaznamenat na začátku 70. let, kdy vytvořil základ svého dramatického repertoáru: *Latriny* (1972), *Shapira*, *Labyrint* a *Zpívej mi na cestu* (vše 1974). Ve scénické koláži *Třináct oken* (1977), původně určené pro rozhlas, je hrdinou spisovatel Arno Goldstein, který se pro své politické přesvědčení stává objektem zájmu policejního aparátu. Je krátce vězněn, ocitá se bez zaměstnání a rozpadá se mu manželství. Je konfrontován s nepochopením většiny, ale především s vnitřní úzkostí způsobenou strachem ze smrti a prázdna. Příběh rozprostřený od jeho dětství až po aktuální přítomnost je psychologizující studií duše člověka vzdorujícího době.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že velkou popularitu na českých jevištích bezprostředně po válce získala hra Jana Drdy *Hrátky s čertem*, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 2) Tvrzení, že zásadním zástupcem tzv. výrobního (budovatelského) dramatu je František Hrubín, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

 - 3) Tvrzení, že autorem hry Majitelé klíčů je Ludvík Kundera, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

 - 4) Tvrzení, že mezi zástupce českého absurdního dramatu patří Václav Havel a Ladislav Smoček, je: pravda
 - a) pravda
 - b) nepravda

 - 5) Tvrzení, že mezi významné dramatické autory 60. let patřila Daniela Fišerová, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
-

SHRNUTÍ KAPITOLY



Výklad studenty seznámil se zásadními etapami dějin světového dramatu od dob jeho zrodu ve starověkém Řecku až do 20. století a poukázal na jeho proměny a také souvislosti se světovou divadelní tvorbou – a to zejména s ohledem na společensko-politickou situaci. Důraz byl kladen i na úlohu dobových poetik a jejich vliv na formování pravidel pro dramatickou tvorbu.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 b, 3 b, 4 a, 5 b**

DALŠÍ ZDROJE



JANOUŠEK, Pavel, ed. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2007-2008.
JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Neoficiální drama z komunistické totality*. Praha: Academia, 2021.
LANDOVSKÝ, Pavel a JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Hodinový hoteliér a jiné hry*. Praha: Akropolis, 2013.

Významné osobnosti české dramatiky (1945-1989)

MACHALA, Lubomír et al. *Panorama české literatury*. Vydání první. Praha: Knižní klub, 2015.

MAZÁČOVÁ, Barbara. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel, 1993.

12 SOUČASNÉ TENDENCE V EVROPSKÉM DIVADLE 21. STOLETÍ: PROMĚNA DRAMATURGIE A REŽISÉRSKÉ OSOBNOSTI. OSOBNOSTI EVROPSKÉHO DRAMATU

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole budeme sledovat vývojové linie postmoderního a postdramatického divadla, které přirozeně reaguje na společenské i politické změny v období po rozpadu tzv. východního bloku v posledním desetiletí minulého století. Zaměříme se zejména na divadlo německé a polské, dále bude pozornost věnována jednotlivým výrazným režisérským osobnostem, které většinou tvoří v prestižních divadelních domech po celém světě. V případě Francie a Velké Británie zmíníme zejména zástupce dramatiků, neboť v těchto zemích je složka dramatu stále tou nejpodstatnější součástí divadelní inscenace.

CÍLE KAPITOLY



- Získat hlubší přehled o významných evropských režisérech.
- Získat přehled o evropské dramatice konce 20. a počátku 21. století.
- Získat přehled o žánrech, s kterými dramatici daného období pracují.
- Pojmenovat obecné stylotvorné tendence vývoje dramatu.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Postmoderní drama, postdramatické divadlo, coolnes drama, německé divadlo, polské divadlo, režisér.

12.1 Úvod

V 90. letech 20. století dochází v divadle a dramatu k zásadním proměnám. Postmoderní divadlo, které se postupně formovalo od 70. let (v českém prostředí od let 90.), nyní střídá divadlo postdramatické. *Postmoderní styl* se vyznačoval nejednotou a žánrovým eklekticismem, nerespektováním původního textu či častými aluzemi – odkazy a citacemi – na jiná literární díla či oblast masmédií. Nejednou se projevoval také režijními schválnostmi a nadbytečným vršením nápadů, nebál se kombinací nesourodých prvků. Tato typická roztržnost znemožňovala jakékoli soustředění inscenace okolo jednoho principu. Režiséři se snažili držet si odstup od inscenační tradice posunem děje, ale i jeho významu do současnosti. Mohli jej tak přiblížit dnešnímu chápání, k čemuž ale volili metodu provokace a vytržení z očekávaných stereotypů.

Oproti tomu *postdramatické divadlo* (pojem zavedl německý teatrolog Hans-Thies Lehmann – Postdramatické divadlo) není primárně zaměřeno na drama samo o sobě, ale vyvíjí performativní estetiku, ve které je text představení kladen do zvláštního vztahu k materiální situaci představení a jeviště. Postdramatické divadlo se tedy snaží více působit na diváky než zůstat věrné textu. Lehmann lokalizuje to, co nazývá „novým divadlem“, jako součást „simultánní a víceperspektivní formy vnímání“, tvrdí, že to je z velké části způsobeno reakcí na dominanci psaného textu. Postdramatické divadlo se mimo jiné vyznačuje „používáním a kombinací heterogenních stylů“, ve svých nejradikálnějších variantách nezná vůbec žádnou „zápletku“, ale plně se soustředí na interakci mezi umělcem a publikem.

12.2 Německé divadlo

Po pádu berlínské zdi se v Německu objevila nová generace divadelníků. Zároveň se v 90. letech začal právě v německojazyčné oblasti výrazně prosazovat proud postdramatického divadla, které skrze tvorbu i její reflexi úspěšně vykračovalo za hranice spokojeného měšťanského publika. Nejvýrazněji se prosadili režiséři největších berlínských scén **Frank Castorf** (1951) a **Thomas Ostermeier** (1968), kteří již tři desetiletí udávají tón divadelnímu životu v celé Evropě.

Frank Castorf (1951) je zásadní představitel postdramatického divadla, jehož tvorba se vyznačuje porušováním tradičních inscenačních pravidel, diváckou náročností a tvrdou kritikou konzumní společnosti. Narodil ve východním Berlíně, v roce 1976 vystudoval divadelní vědu na Humboldtově univerzitě (absolvoval diplomovou práci o Eugènu Ionescovi) a nejprve působil jako dramaturg a režisér v řadě divadel ve východním Německu (např. Senftenberg a Brandenburg). V roce 1981 založil v Anklanu vlastní společnost, v níž celkem netradičně uváděl texty Heinera Müllera, Antonina Artauda, Williama Shakespeara a Bertolta Brechta. Byl uznáván pro svůj jedinečný přístup k románovým, filozofickým a dramatickým textům, jeho nonkonformní tvorba ale vedla i k četným konfliktům s východoněmeckou cenzurou. V roce 1992 se stal uměleckým ředitelem berlínské Volksbühne, nicméně již jeho nastudování Schillerových *Loupežníků* v roce 1990 stano-

vilo nová měřítko pro moderní divadlo. Svými provokativními, experimentálními inscenacemi reaguje na aktuální politické dění, výrazná je jeho kritika konzumní společnosti a kapitalismu. Díky jeho spolupráci se scénografem Bertem Neumannem (1960–2015) se Volksbühne stala institucí světového věhlasu. Castorf ale proslul i psychickým a někdy až fyzickým trýzněním obecnstva. Odmítl diktaturu diváka, pokrytectví a falešný ostych. „Nejlepší představení Franka Castorfa jsou dlouhá, komplikovaná, hlučná, plná vzrušení a často nelogická. Chybí jim přímý děj a interpretační závěr,“ tvrdí s jistým potěšením kritika. Je pro něj typické jakékoli porušování pravidel a časté provokace i sebeprovokace, jeho inscenace jsou kontroverzní, vyznačují se necenzurovanou nahotou, vygradovanou agresí, záměrně zpomalenými a nekonečně dlouhými monology nebo pětihodinovým řevem namísto patetických dialogů. Castorf také spolupracoval s dalšími evropskými scénami a operními domy (Basilej, Hamburk, Mnichov, Stockholm, Vídeň, Curych, Kodaň, Stuttgart a Paříž) a dodnes vytvořil více než 100 fascinujících inscenací. S využitím textů výrazných autorů – Sofokles, Dostojevskij, Čechov, Strindberg, Beckett, Kleist, Williams, O'Neill, Bulgakov – hlasitě zpochybňoval řád světa. V roce 2013, na výročí 200. narozenin Richarda Wagnera, režíroval kontroverzní a oslavovanou inscenaci *Prsten Nibelungův* (Der Ring des Nibelungen)“ (hudební režie Kirill Petrenko, výprava Aleksandar Denic). Od roku 2017, kdy svou spolupráci s Volksbühne završil sedmihodinovou inscenací Goethova *Fausta*, působí jako režisér na volné noze.

Thomas Ostermeier (1968) naopak vsadil na hry současných anglických a německých dramatiků, kteří zobrazují brutalitu společenských mechanismů. V rámci postdramatického divadla se v jeho tvorbě prosazuje tzv. nový realismus, kdy v textech a divadelních projektech přibližuje a mísí realistické a postdramatické tendence. V letech 1992–1996 vystudoval režii na Ernst Buch Hochschule für Schauspielkunst v Berlíně a hned po dokončení studia se stává uměleckým šéfem obnovené studiové scény Deutsches Theater – Baracke. Vyhnaně se zaměřuje na současnou dramaturgii a sociální témata. V inscenaci Ravenhillova textu *Shopping and Fucking* pokouší hranice divadelního naturalismu, jindy se zase zajímá o text, principy jeho výstavby a divadelní funkčnost – např. v inscenaci *Nože ve slepicích* (podle hry Davida Harrowera), ve které pracuje na hranici civilnosti a grotesky. V roce 1999 se stává uměleckým ředitelem Schaubühne, kde se projevuje jeho zásadní směřování k sociální výpovědi skrze moderní dramatické texty a jejich naturalistické provedení, a to v souvislosti s nastupující vlnou coolness dramaturgii. V roce 2000 např. uvedl čtyřhodinovou inscenaci *Okruh osob 3.1* (Personenkreis 3.1), která vycházela z textu Larse Noréna. Naturalistické provedení bylo výsledkem důkladné studie zcela skutečného prostředí, kdy herci trávili dlouhý čas pozorováním v berlínském metru a ve vyloučených sociálních lokalitách. Zobrazení reality s co nejmenší uměleckou licencí a dramaturgické zaměření na sociálně problematická témata se stalo ústředními body Ostermeierovy tvorby po několik dalších let (např. Büchner – *Vojcek*). Zobrazuje příběhy smolařů, lidí stojících na okraji společnosti nebo zcela mimo ni. Zlomovou inscenací byla Ibsenova *Nora* (2002), v níž režisér současnost nahlížel z hlediska bohaté, nezávislé či intelektuální společnosti. V sérii inscenací dalších děl Henrika Ibsena *Hedda Gablerová*, *Stavitel Sollnes* a *Nepřítel*

lidu Ostermeier stavěl na analogičnosti společenských problémů konce 19. století a současné západní Evropy. Vše s libostí prokládá odkazy na známé televizní seriály, filmy či populární hudbu.

V německém divadle se také prosazuje linie současného *politického dokumentárního divadla*, jež tu má výraznou tradici již od dob Piscatora a Brechta. Klade mj. důraz na prolnutí divadelnosti a autenticity všedního dne. V tomto kontextu můžeme zmínit skupiny a tvůrce vzešlé z giessenského Institutu pro aplikovanou divadelní vědu **Rimini Protokoll**, **She She Pop** či **Clemens Bechtel**, a také divadelní projekty tzv. **Občanské scény** (Bürgerbühne). Na problematika menšin a aktuální politická témata jako jsou např. válka v bývalé Jugoslávii, uprchlická krize, koexistence arabského světa a Izraele se zase zaměřují umělci z **Maxim Gorki Theater**. Zásadní zástupce dokumentárního divadla **Milo Rau** pak pracuje s multimediálními prostředky, filmovým dokumentem a autentickým vyprávěním.

NĚMECKÁ DRAMATIKA

Jednu z nejvýznamnějších osobností moderního německojazyčného divadla představuje **Roland Schimmelpfennig** (1967). Delší dobu působil v Istanbulu jako novinář, po návratu vystudoval divadelní režii na škole Otto Falckenberga v Mnichově. Začínal jako asistent režie v Kammerspiele v Mnichově, roku 1993 debutoval hrou **Ryba za rybu** (Fisch um Fisch) a začal se věnovat psaní dramatických textů. Od roku 1996 působí „na volné noze“ a píše na objednávku nejen německojazyčných divadel. V letech 1999 až 2001 byl angažován jako dramaturg berlínskou Schaubühne, během sezony 2001/2002 působil jako kmenový autor divadla Deutsches Schauspielhaus v Hamburku. V současnosti opět žije a pracuje v Berlíně, jeho partnerkou je herečka a autorka Justine del Corte. Napsal desítky her, které byly uvedeny po celém světě. Renomé mu přinesly zejména tituly **Arabská noc** (Die arabische Nacht, 1999), **Push-Up 1-3** (2001), **Předtím/Potom** (Vorher/Nachher, 2002), **Žena z dřívějšíka** (Die Frau von früher, 2004), **Ambrozie** (Ambrosia, 2005), **Říše zvířat** (Das Reich der Tiere, 2007), **Zlatý drak** (Der Goldene Drache, 2009), **Černá voda** (Das schwarze Wasser, 2014) či **Prasklej svět** (Riss durch die Welt, 2018). Schimmelpfennigovy texty jsou ovlivněné několika inspiračními zdroji: tzv. „magickým realismem“ typicky mísícím reálné skutečnosti s iluzivními prvky, které protagonisté jeho her zcela samozřejmě přijímají. Navazuje i na postupy Brechtova epického divadla. Využívá např. prezentaci postav prostřednictvím monologických pasáží, kdy je jednání nahrazeno vyprávěním, aby nedocházelo ke ztotožnění se diváka s postavami. Často využívá zcizovací efekty (např. komentáře a songy), do přímé řeči postav zahrnuje vedlejší texty. Typická je pro něho i metoda filmového střihu a s tím související složité řazení scén, které narušuje časovou posloupnost. Nejednou také dochází k opakování událostí a prolínání časových rovin. Schimmelpfennigova dramata tak působí spíše jako mnohovýznamové surrealistické textové montáže.

Další výrazný dramatik **Marius von Mayenburg** (1972) vystudoval staroněmeckou literaturu v Mnichově a v Berlíně, kde se v roce 1992 usadil a absolvoval obor scénického psaní na Vysoké škole umění (Universität der Künste, kde mezi jeho pedagogy patřil Tan-

kred Dorst) a následně se zúčastnil i stáže na letní škole tvůrčího psaní v Royal Court Theatre v Londýně. Do obecného povědomí prorazil svou hrou *Tvář v ohni* (Feuergesicht, 1997), která v režii Thomase Ostermeiera v mnichovské Kammerspiele okamžitě sklídila obrovský úspěch. Byla přirovnávána k Procitnutí jara a nově přinesla motivy jako vražda, incest a násilí, jež se nesou celou autorovou dramatickou kariérou. Hrála se v téměř třiceti zemích a obdržela řadu cen. Dvorním režisérem jeho her se posléze stal právě Ostermaier, se kterým Mayenburg od roku 1998 spolupracoval jako dramaturg na scéně Baracke a v roce 1999 společně přešli do berlínské Schaubühne. Mayenburgova tvorba obsahuje přes dvě desítky textů. Řada z nich je uváděna po celém světě: *Hrdinové nože* (Messerhelden, 1996), *Soumrak monster* (Monsterdämmerung, 1997), *Tvář v ohni* (Feuergesicht, 1998), *Paraziti* (Parasiten, 2000), *Haarmann* (2001), *Studené dítě* (Das kalte Kind, 2002), *Slečna Danzerová* (Fräulein Danzer, 2003), *Eldorado* (2004), *Turista* (2005), *Soumrak* (Augenlicht, 2006), *Ošklivec* (Der Häßliche, 2007), *Pes, noc a nůž* (Der Hund, die Nacht und das Messer, 2008), *Kámen* (Der Stein, 2008), *Perplex* (2010), *Mučedník* (Märtyrer, 2012) nebo *Mars* (2018). Pomocí zobrazených konfliktů jednotlivců upozorňuje na problémy, které sužují celou společnost, svět i přírodu. Jako autor se svým průzračným, čistým jazykem blíží büchnerovské poetice a popisuje vyprahlost současného světa. Zajímá se o mezilidské vztahy, psychologii postav, politické dění, práva společností odmítaných skupin lidí i terorismus. Jeho tvorbu nepropojují jen typické znaky v motivech a tématech, ale i svébytný způsob výstavby dramatických textů.

Dramatička, spisovatelka, filmová režisérka a mediální experimentátorka **Felicia Zeller** (1970) absolvovala v roce 1998 Filmovou akademii Baden-Württemberg. V sezoně 1999/2000 byla rezidentní autorkou v Theater Rampe ve Stuttgartu. Jako dramatička se ve svých hrách osobitým způsobem zabývá aktuálními společenskými tématy a experimentuje s jazykem. Autentické, odposlouchané rozhovory vždy výrazně stylizuje tak, aby téma hry promlouvalo přímo skrze jazyk. Věnuje se např. alkoholismu žen v titulu *Pivo a ženy* (Bier für Frauen, 2003), vytváření umělých pracovních skupin pro nezaměstnané v *Klubu outsiderů* (Club der Enttäuschten, 2002), přetěžovaným sociálním pracovním z odboru péče o děti ve hře *Město moře hoře* (Kaspar Häuser Meer, 2008), nemožnosti rovnoprávné spolupráce Západu a Východu, jakož i nefungujícímu skloubení rodiny a kariéry – zejména pro ženy v západní společnosti – v *Rozhovorech s astronauty* (Gespräche mit Astronauten, 2009), workoholismu a neschopnosti pracovat pod společenským a osobním tlakem ve hře *Přátelé generace X* (X – Freunde, 2012), všemohoucnosti PR agentury ve světě, v němž je virtuální a mediální již skoro všechno – *Svět horem dolem* (Die Welt von hinten wie von vorne, 2013). *Přání a zázraky* (Wunsch und Wunder, 2014) jsou zase hravým textem o možnosti stvoření nového života a poklonou rodičovství.

Falk Richter (1969), který vystudoval lingvistiku, filozofii a divadelní režii v Hamburku, patří k nejvýznamnějším dramatikům své generace. Jeho hry byly přeloženy do více než 35 jazyků a jsou inscenovány po celém světě. Od roku 2000 působil jako rezidentní autor a režisér berlínské Schaubühne a také spolupracoval s mnoha německojazyčnými soubory. V poslední době se společně s choreografkou Anouk van Dijk podílí na projektech pohybujících se na hranici činoherního, hudebního a tanečního divadla. Jako dramatik je

považován za představitele současného politického divadla, které kritizuje fungování společnosti a zaměřuje se zejména na dopady globalizace na obyčejné lidské životy. Mezi jeho nejznámější hry patří **Bůh je DJ** (Gott ist ein DJ, 1998), která se dočkala více než padesáti inscenací po celém světě, **Nothing Hurts** (2000) nebo čtyřdílný cyklus politického divadla **Systém** (Das System) uváděný od roku 2004 v Schaubühne. Na českých jevištích se objevila jeho hra **Porucha** (Die Verstörung, 2006) v režii Mariána Amslera v HaDivadle a jeho hry **Electronic City** (2014) a **Small Town Boy** (2014) v Divadle Letí.

12.3 Polské divadlo

Polské divadlo, které v současnosti nabízí to nejmimořádnější, co lze na evropských scénách zhlédnout, prošlo po pádu komunismu výraznou proměnou estetiky. Mezi umělci, kteří dominují domácí scéně a zároveň se snaží i o kariéru v zahraničí, stojí na prvním místě **Krystian Lupa**. Ten na konci 20. století získal status jednoho z nejvýznamnějších umělců nejen polského, ale také širšího evropského kulturního prostředí. Mezi další tvůrce patří **Krzysztof Warlikowski**, **Grzegorz Jarzyna** a **Jan Klata** – nejtalentovanější Lupovi studenti, kteří prosadili své osobité poetiky. Každý z nich přináší zcela jedinečný pohled. Krystian Lupa se ve svém díle zaměřil především na interpretace polské klasiky a rakouské a ruské literatury, divadlo Krzysztofa Warlikowského je zase ovlivněno četbou starověkých textů a Williama Shakespeara. Jan Klata – režisér s výjimečnou představivostí – čerpá z pop kultury, aby kontrastně hovořil o polské historii i mentalitě na prahu 21. století, a Grzegorz Jarzyna kombinuje nejmodernějších technologie s živými hereckými výkony. Od nového tisíciletí se pak polská divadelní mapa začala rozšiřovat i mimo zavedená kulturní centra (Varšava, Krakov, Vratislav a Poznaň) a slavné divadelní domy. Periferie sama nabízela dostatek uplatnění i témat. Polské divadelnictví se tak rozšířilo i do doposud ignorovaných míst, jako jsou Wałbrzych, Opole nebo Jelení Hora. Tamní divadla jsou nyní sledována se stejnými očekáváními jako scény ve velkých centrech.

Tvorba režiséra, scénografa a pedagoga **Krystiana Lupy** (1943) je od roku 1984 pevně spjata se Starym Teatrem v Krakově. Svou specifickou práci s textem a hercem nazval „laboratorní zkoušení“ a využil ji v rámci realizace inscenací polských klasiků jako je Ignacy Witkiewicz nebo Witold Gombrowicz, a také u adaptací Dostojevského románů. Je jedním z mála tvůrců, kteří si i po mnoha letech kariéry zachovávají sílu a inspirativnost a hlavně dokážou formálně i tematicky udávat směr v divadlech, která byla zdánlivě dobytá mladší a módnější generací. Lupa je stále schopen bořit a překračovat své návyky a přizpůsobit styl práce intencím právě tvořeného díla. Ačkoliv proslul inscenacemi s nálepkou metafyzického realismu, jejichž situace budoval převážně na dlouhé a až detailní psychoanalytické práci s „vnitřní krajinou“ herce a odmítal jakýkoliv podbízivý kontakt s publikem, nelze jeho režijní umění považovat za schematické. Drama pro něj bylo tím, co mu vnucuje konkrétní jevištní podobu. Často se také věnoval dramatisacím náročných prozaických děl – mimo jiné Musila, Rilka, Čechova, Brocha, Bulgakova, Bernharda nebo Nietzscheho, aby našel odpovídající tvar pro vykreslení svých oblíbených témat: rozpadu systému hod-

not, šílenství uzavřených skupin lidí vyvolané sledováním utopické vize a jejího střetu s ne-možností jejího uskutečnění. Radikální převrat ve svém pohledu na divadlo učinil v titulu **Factory 2** (2008) inspirovaném životem Andyho Warhola a jeho legendárním studiem, kdy na jeviště zcela specificky uvedl téma americké popkultury. Inscenace **Persona. Triptich** se zase věnovala osudům významných žen (Marilyn Monroe, Simone Weil a George Gurdjieff). Kromě vlastní režijní práce a pedagogické činnosti se věnuje scénografii, malbě, literatuře a také esejistické reflexi divadla. Krystian Lupa je držitelem řady prestižních ocenění jako např. Evropské divadelní cena za rok 2009 nebo francouzský řád Ministerstva kultury pro umění a literaturu. Často pracuje i v zahraničí, např. ve Francii nebo v Litvě.

Režisér **Krzysztof Warlikowski** (1962) má pověst provokatéra, který chce osvobodit divadlo z „vězení“ zkonstatěných konvencí. Rodák ze Štětína nejprve v Krakově studoval historii, filosofii a romanistiku. V roce 1983 odešel do Paříže, kde mj. absolvoval divadelní semináře na Sorbonně. Po návratu studoval v letech 1989–1993 na krakovské divadelní akademii PWST pod vedením právě Krystiana Lupy. Během studií se v rámci workshopů setkal s takovými osobnostmi, jako byli např. Ingmar Bergman, Giorgio Strehler a Peter Brook. Ten si ho přizval jako asistenta k inscenaci **Impressions de Pelléas** (Buffes du Nord, 1992). Warlikowski svá studia úspěšně zakončil v roce 1992 inscenacemi dramatu **Auto dafé** Tennesseeho Williamse a dramatisací **Bílých nocí** F. M. Dostojevského. Začal režisovat v Krakově (Stary Teatr) a v Poznani (Nowy Teatr). Za inscenace **Roberto Zucco** dramatika Bernarda-Marie Koltése si vysloužil označení „divadelní „provokatér“. Od roku 1999 spolupracoval s Divadlem Rozmaitości (TR), které se během několika let své existence stalo neprogresivnější scénou v Polsku. Po rozkolech s kolegou Grzegorzem Jarzynou založil v roce 2008 ve Varšavě divadlo Nowy Teatr, jehož debutovou inscenací byla inscenace **(A)pollonia** (2009). Tu následovaly tituly **Konec** (Koniec, 2010), **Tramvaj** (Tramwaj, 2010), **Africké povídky podle Shakespeara** (Opowieści afrykańskie według Szekspira, 2011), **Varšavský kabaret** (Kabaret warszawski, 2013), **Francouzi** (Francuzi, 2015), **Odjždíme** (Wyjeżdżamy, 2018) a **Odysea. Příběh pro Hollywood** (Odyseja. Historia dla Hollywoodu, 2021). V současnosti připravuje divadelní adaptaci **Hledání ztraceného času** Marcela Prousta. V Teatru Nowym vytváří svou osobní vizi současného divadla, mj. často zapojuje publikum do veřejných diskusí. Jeho mottem se stalo heslo „únik z divadla“. Ve spolupráci se scénografkou Malgorzatou Szczesnak vytváří výjimečné divadelní obrazy, v procesu práce vede herce k dosažení hlubší kreativity. Vedle svérázné interpretace řeckých tragédií hrály v jeho tvorbě důležitou roli inscenace Shakespeareových děl. Jeho „nové čtení“ textů klasiků vyniká novostí pohledu na tato díla vsazovaná do dnešních kontextů. Vše podrobuje analýze vedené dnešním stavem poznání, ale i módními trendy a možnostmi moderních jevištních technologií (práce s osvětlením, video, film). Věnuje se ale také inscenování her současných autorů a např. inscenace hry Sarah Kane **Očištění** (Cleansed) mu díky uvedení na festivalu v Avignonu (2002) zajistila vstup na mezinárodní scénu. Ve svých režijních výkladech se Warlikowski zaměřuje na otázky osobní svobody v dnešním světě plném chaosu, kdy většina ztrácí smysl pro hodnoty. Při hledání inscenačního tvaru je pro něj důležité nejen dílo, ale i osobnost jeho autora a kulturní kontext doby vzniku. Hledá souvislosti díla s identitou tvůrce, analyzuje motivaci postav i vlastní osobnost. Jeho inscenace také často bývají zahlceny obtížně identifikovatelnými symboly a odkazy na jiná

díla. Jako operní režisér vnímavě prosazuje „re-theatralizaci“ žánru. Nastudoval mj. Gluckovu *Iphigenii v Tauridě* a Janáčkovu *Věc Makropulos* v pařížské Opeře, Wagnerova *Parzifala* v Mnichově, Bergova *Vojčka, Lulu*, a nedávno *Dona Giovanniho*.

Režisér **Grzegorz Jarzyna** (1968) vystudoval režii na PWST v Krakově, kde byl rovněž žákem a později i asistentem Krystiana Lupy (např. slavná inscenace *Náměsíčníci/Lunatycy*, Stary Teatr Krakov). Od roku 1998 je uměleckým ředitelem TR Varšava (Teatr Rozmaitości) – jedné z nejprogresivnějších divadelních scén v Polsku. Věhlas získal odvážnými inscenacemi klasických dramát, divadelními adaptacemi známých děl evropské i americké literatury a provokativními projekty na hranici divadla a filmu – např. inscenace *Oslava* (Uroczystość, 2001), *T.E.O.R.E.M.A.T.* (2009), *Nosferatu* (2011) nebo *Druhá žena* (Druga kobieta, 2014) jsou přímou či nepřímou poctou kinematografii. Jarzyna vždy hledá zcela nový jazyk a velmi rád boří to, co dříve vytvořil. Je nevyzpytatelný, nebojí se např. ukázat Macbetha jako dílo o americké intervenci do Iráku, u Sarah Kane nechává hrát nahé i staré herce a skrze Gombrowicze přitakává intimitě. Jarzyna sice své inscenace zvládá bravurně řemeslně, v poslední době ale částečně ztratil téma a vnitřní puzení k hlubšímu vyjádření.

Jan Klata (1973) nejprve studoval na varšavské divadelní akademii, ale po dvou letech přestoupil do Krakova na vyhlášenou PWST, kde se stal žákem Krystiana Lupy. Po absolutoriu se mu několik let nedařilo sehnat zaměstnání v oboru a teprve v roce 2003 debutoval ve Walbrzychu (Teatr Dramatyczny), kde uvedl Gogolova *Revizora*. Inscenace odstartovala jeho raketovou režijní kariéru: postupně začal pracovat v divadlech po celém Polsku – ve Wroclawi, Gdaňsku a v prosinci 2005 se ve Varšavě uskutečnil pětidenní Klata Fest, kde se objevily inscenace *Mechanický pomeranč* (Nakręcana pomarańcza), *Vatikánské kobky* (Lochy Watykanu), *...dcerka Fizdejky* (...córka Fizdejki), *Fantasy* a televizní záznam *Revizora*. Festival vyvolal obrovský skandál. Klata totiž rád demonstruje nonkonformní životní postoj vůči většinové polské společnosti a soustředí se na vytváření ostře politického divadla, zaměřeného na intenzivní autoreflexi identity Poláků. Kritika oceňuje jeho novátorské a odvážné interpretace klasiky a tvrdohlavost, s jakou diagnostikuje stav polské reality a zkoumá sílu národních mýtů. Klatovo divadlo je radikálně „antisalónní“, neustále připomíná, že současné elity žijí ve fiktivní bublině. Také je erudované, mimořádně inteligentní, spojující vysoké s „nízkým“ – čili popkulturou, kterou mu mnoho kritiků vyčítá jako „nehodnou“ být součástí umělecké výpovědi. Klata za svou kariéru dosud vytvořil víc než čtyřicet inscenací. Působil nejen v Polsku, ale také v Rakousku, Německu a na svém kontě má i režie v moskevském MCHATu. Mezi jeho nejvýraznější inscenace patří mj. titul *H.* z Teatru Wybrzeże Gdańsk, dokumentární *Transfer!* realizovaný v koprodukcii Teatru Współczesného ve Wroclawi a Hebbel-am-Ufer v Berlíně či inscenace, které vytvořil jako ředitel Teatru Starego v letech 2013–2017 – konkrétně *Do Damašku*, *Král Lear*, *Nepřítel lidu* a *Wesele*. Klata navázal také spolupráci s pražským Divadlem pod Palmovkou, kde nastudoval oceňované tituly *Něco za něco* (2018) a *Faust* (2019).

POLSKÉ DRAMA

Mezi nejvýraznější současné polské dramatiky patří **Tadeusz Słobodzianek** (1955). V letech 1974–1979 studoval teatrologii v Krakově, v letech 1978–1981 působil pod pseudonymem Jan Koniecpolski v časopisech *Student* a *Polityka* jako divadelní kritik. S Piotrem Tomaszukem založil v roce 1991 loutkově-alternativní studio Wierszalin, které dvakrát získalo ocenění Fringe Firste na Mezinárodním divadelním festivalu v Edinburghu. Po rozchodu s Tomaszukem působil jako dramaturg a režisér na různých scénách v Polsku (Kalisz, Poznaň, Lodž, Bělostok, Gdaňsk, Varšava). V sezoně 2003/2004 založil při Národním divadle ve Varšavě *Laboratoř současného dramatu* (dnes Laboratorium dramatu) – dílnu snoubící workshopy a teoretické zkoumání divadla s jevištní realizací dramatických textů. V letech 2010–2012 byl ředitelem varšavské divadelní scény Teatr na Woli a od roku 2012 do srpna 2022 působil jako ředitel a umělecký šéf varšavského Teatru Dramatycznego. Jako dramatik debutoval hrou pro děti *Příběh o žebráku a oslíkovi* (Historia o žebraku i osiołku, 1980), větší ohlas získal až titul *Car Mikuláš* (Car Mikołaj, 1987). K jeho nejznámějším dramatickým textům patří *Občan Pekosiewicz* (Obywatel Pekosiewicz, 1989), *Prorok Ilja* (1991), *Merlin – jiný příběh* (Merlin – inna historia, 1993) či *Nашe třída* (Nasza klasa, 2008). V té na pozadí historických událostí sleduje životní turbulence deseti Poláků a Židů, bývalých žáků jedné třídy. Hlavním tématem jeho her, za které obdržel značné množství cen doma i v zahraničí, je polský východ a národní martyrologie. Zkoumá osud polsko-běloruského pohraničí na počátku 20. století, náboženské sekty a zapadlé provincie. Všechna jeho dramata mají intertextuální charakter: nejčastěji využívá formy legendy či pověsti a v nich jako v pokřiveném zrcadle ukazuje tradiční národní mytologii. Výrazná je i jeho práce s jazykem, kdy využívá dialekt na pomezí polštiny a běloruštiny.

Jeden z nejnadanějších a v současnosti v Čechách nejvíc uváděných polských dramatiků je **Michał Walczak** (1979). V soutěži nazvané „Hledáme polského Shakespeara 2000“ byla oceněna jeho první hra *Neznámí* (Nieznanzy) a o rok později obdržel v soutěži, která se jmenovala „My – na prahu nového tisíciletí“, cenu za hru *Pískoviště* (Piaskownica, 2002). Následně vystudoval divadelní režii a věnuje se výhradně divadlu. Dosud bylo uveřejněno či realizováno přes třicet jeho dramatických textů. Jsou mezi nimi tituly, které vznikaly na objednávku, jako například hra *Důl* (Kopalnia, 2004) nebo *Člověk s bohem ve skříni* (Człowiek z Bogiem w szafie, 2007), stěžejní linii Walczakovy tvorby ale představují hry, které vycházejí z jeho životních zkušeností jako např. *Cesta dovnitř pokoje* (Podróż do wnętrza pokoju, 2003), *Podivná řeka* (Dziwna rzeka, 2003), *Poprvé* (Pierwszy raz, 2005), *Ubohý já, fenka a její nový kámoš* (Biedny Ja, Suka i Jej Nowy Koleś, 2005), *Medea* (2005), *Kocovina* (Kac, 2006), *Jarmark Europa* (2008), *Lov na losa* (Polowanie na łosia, 2009) či *Amazonie* (Amazonia, 2011).

Dramatička, scenáristka, dramaturgyně **Magda Fertacz** (1975) debutovala hrou *Prach* (Kurz), oceněnou v roce 2005 v soutěži „Odvážná Radom“ organizované Divadlem J. Kochanowského. Další hru *Absint* (Absynt, 2005), za níž získala druhé místo na Festivalu současných polských her R@port v Gdyni a ocenění v soutěži Ministerstva kultury za realizaci současné hry, nastudoval Teatr Laboratorium Dramatu ve Varšavě v režii Aldony

Figury. | Uspělo i její drama **Trash Story** (2008). Je též spoluautorkou proslavených **Tři fúrií** (spolu Małgorzatou Sikorskou-Miszczuk a prozaičkou Sylwií Chutnik), uvedených v roce 2011 v režii Marcina Libery v Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnici. Iniciovala projekt **Nikdo by nebyl lépe mnou. Koncert**, který v Lubuskem Teatrze v Zielonej Górze režíroval Łukasz Chotkowski. Jejími zatím posledními uvedenými hrami jsou **Yvonna, princezna burbonská** (Iwona, księżniczka z Burbona, r. Lena Frankiewiczová, Teatr Powszechny ve Varšavě) a **Jak umírají sloni** (Jak umierają słonie, r. Marcin Liber, Teatr Współczesny ve Štětíně).

12.4 Další evropští režiséři

S českým prostředím je výrazně spojeno jméno kontroverzního chorvatského režiséra **Olivera Frljiće** (1976). Ten v Záhřebu vystudoval teologii a filozofii na Filozoficko-teologickém institutu Tovaryšstva Ježíšova a režii na Akademii dramatického umění (Akademija dramske umjetnosti). V letech 2014–2016 byl uměleckým ředitelem Národního divadla Ivana pl. Zajce v Rijece (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci). Realizuje jak autorské projekty, tak radikální interpretace klasických her, často vyhledává kontroverzní, tabuizovaná a provokativní témata. Ve svých inscenacích využívá schopnost divadla překonat hranice sebe sama a zasáhnout širší sociální kontext. Pomocí konceptu kontrapaměti pak obnažuje ty části dějin, které bývají obvykle ignorovány a přehlíženy. Svá díla představil v mnoha divadlech a na rozličných mezinárodních festivalech, např. na vídeňském Wiener Festwochen, bruselském Kunstenfestivaldesarts, vratislavském Dialogu, montrealském Festivalu TransAmériques, wiesbadenském Neue Stücke, Bělehradském mezinárodním divadelním festivalu (BITEF) nebo na newyorském La MaMa. Vzhledem k provokativním tématům jsou jeho inscenace často spojeny s kontroverzemi. Některé tituly byly zakázány v Chorvatsku, Bosně a Hercegovině, Srbsku či Polsku. 26. května 2018 byla v Brně uvedena inscenace **Naše násilí a vaše násilí** (2016), která se věnuje reakcím na migrační krizi. Vzbudila tehdy pobouření především svými sugestivními obrazy sexu. Mimo jiné zde herečka vytahovala z intimních partií českou vlajku nebo Ježíš znásilňoval muslimku. Na ředitele festivalu Divadelní svět Brno Martina Glassera a na skupinu herců bylo dokonce podáno trestní oznámení, inscenace také vyvolala protesty křesťanské veřejnosti. Kontroverzní reakce způsobilo i uvedení jeho titulu **Prokletí** (Klątwa) na varšavské scéně Teatr Powszechny v roce 2017.

Zástupcem španělského divadla je režisér **Calixto Bieito** (1963). Vystudoval nejprve španělskou literaturu a dějiny umění na Barcelonské univerzitě, následně i divadelní režii na Institutu del Teatre de Barcelona a herectví na Escuela de Arte Dramático v Tarragoně. Umělecky se profiloval už ve své rané tvorbě. Deset let působil jako režisér v barcelonském Teatre Romea, organizoval Festival Internacional de las Artes de Castilla y León v Salamanca a založil Barcelona Internacional Teatre – mezinárodní fórum pro umělecké a divadelní projekty. První hudební dílo, které režíroval, byl Schönbergův cyklus **Měsíční Pierrot** (Pierrot lunaire), následovalo nastudování titulů **Palomské posvěcení** (La verbena de la Pa-

loma) v Teatru Tivoli a *Carmen* na festivalu v Peraladě. Po adaptaci Shakespearova dramatu *Macbeth* (2001) v Salcburku a *Hamlet* (2002) v Edinburghu a po několika inscenacích v Hannoveru vzbudil pozornost vysoce kontroverzním zpracováním Mozartova *Únosu ze serailu* (2004) v berlínské Komische Oper. Těmito kreacemi se Bieito etabloval jako jeden z nejvýraznějších evropských režisérů současnosti, nadšeně obdivovaný i ostře kritizovaný. Jeho tvůrčí přístup k činohře i opeře se vyznačuje nekompromisně jedinečnou inovativností. Víze vysokého napětí a energie míří přímo do jádra dramatu a konfliktu. *Únos* byl na repertoáru v Berlíně až do roku 2018. Bieitovy umělecké zájmy byly vždy stejně rozmanité jako jejich realizace. V poslední době se stále více soustředí na tvorbu současných autorů, o čemž svědčí i jeho nastudování děl Jonathana Littlea a Karla Ove Knausgärda v Bergenu a Antverpách. Vytvořil celou řadu inscenací oper z různých stylových období – od *Korunovace Poppey* (Curych) a *Královný víl* (Stuttgart), přes *Carmen* a *Sílu osudu* (Národní opera v Londýně), nechybí ani významná díla 20. století jako Schönbergův *Mojžiš a Áron* (Drážďany) a Zimmermannovi *Vojáci* (Curych/Berlín/Madrid), stejně jako opery současných mistrů jako jsou *Lear* Ariberta Reimanna (Paříž/Florence) a *Laskavé bohyně* (Les Bienveillantes) Héctora Parry (Antverpy).

12.5 Francie a Velká Británie – divadlo pod doménou dramatu

FRANCOUZSKÁ DRAMATIKA

Jednou z nejpoblárnějších současných francouzských dramatiček je **Yasmina Reza** (1959), která na jevišti znovuobrodila přednosti tradiční francouzské konverzační hry, ovšem s ambicí mnohem větší než jen pobavit. Reza nejprve na Sorboně absolvovala sociologii a dějiny divadla, posléze studovala herectví na slavné herecké škole Jacquese Lecoqa. Začínala jako herečka, vystupovala v hrách Moliéra, Marivauxe, Guitryho, s divadlem procestovala Evropu i USA. Právě na cestách začala psát svá první dramata. Debutovala v roce 1987 hrou *Rozhovor po pohřbu* (Conversations après un enterrement), za níž získala prestižní Molièrovu cenu. Následovala *Zimní křižovatka* (La traversée de l'hiver, 1990) a proslulá komedie *Obraz* (Art, 1994), která byla uvedena téměř po celém světě a byla přeložena do více jak 35 jazyků. *Obraz* je inspirován skutečnou událostí, kdy si autorčin dobrý přítel Serge Goldszal opravdu zakoupil podobné prázdné plátno a když Reze obraz ukázal, údajně vybuchla smíchy. Tento mimořádně úspěšný titul nabízí originální výpověď o přátelství tří mužů Marka, Borise a Ivana, které naruší Borisova koupě drahého bílého obrazu s šikmými bílými proužky. *Obraz* – nenápadný objekt a symbolický prostor pro představivost – se stává úhelným kamenem sporu a zatěžkávací zkouškou v tomto dosud poklidném vztahu. Hrdinové se musí pokusit – obtížně a s nejistým výsledkem – najít cestu zpět k sobě. Na českých jevištích uspěly i další autorčiny úspěšné komedie *Tříkrát život* (Trois versions de la vie, 2000) a zejména *Bůh masakru* (Le dieu de carnage, 2007). Ten nabízí originální zápletku, kdy se dva manželské páry scházejí, aby srovnaly konflikt, jenž vznikl tím, že se jejich jedenáctiletí synové poprali a jeden vyrazil druhému dva zuby. Autorka v něm provokuje k zamyšlení nad blazeovanou povýšeností dospělého rozumu, jen zdánlivě se opírajícího o kultivovanost civilizované společnosti. Od konce 90. let začala

Yasmina Reza psát také filmové scénáře a věnuje se rovněž prozaické tvorbě. Velmi pozitivně byl přijat její zatím román Adam Haberberg, který kritika označila slovy: „*Je to něco mezi Molièrem a Woody Allenem*“.

Superstar současného francouzského dramatu a ve světě nejuváděnější autor **Florian Zeller** (1979) absolvoval v roce 2001 na pařížském Institutu politických věd a již ve svých 22 letech prorazil v literárním světě románovou prvotinou *Umělé sněhy*, za niž získal prestižní cenu Nadace Hachette. Celosvětově se ale proslavil až svými divadelními hrami, jejichž děj se točí převážně kolem témat pravdy a lži, nevěry a žárlivosti. Začínal čistokrevnými vztahovými dramaty: komedií o lásce na ploše tradičního milostného trojúhelníku *Ten třetí* (L'Autre, 2004) a titulem *Kdybys umřel...* (Si tu mourais, 2016). Mezinárodní renomé mu ale přinesl cyklus vážněji laděných her, které tematizují dopad patologických stavů na vztahy v rodině. První z nich je *Matka* (La Mère, 2010), temná groteska o ženě zmateně sledující manžela, který se ji možná chystá opustit s milenkou, a syna, jenž se hodlá z domu odstěhovat k přítelkyni. Následoval *Otec* (Le Père, 2012), z něhož se stal mezinárodní hit. Vliv poruch paměti a postupující stařecké demence tu sledujeme očima osmdesátníka Andrého, který postupně přestává rozumět světu kolem sebe i své starostlivé dceři. Rodinnou trilogii Zeller završil titulem *Syn* (Le Fils, 2017) – příběhem otce, který se snaží pomoci dospívajícímu synovi z těžkých depresí a zároveň musí čelit výčitkám, že opustil svou ženu a založil novou rodinu.

DRAMATIKA VE VELKÉ BRITÁNII

Přibližně v polovině 90. let 20. století začal být ve Velké Británii ve spojitosti s novou vlnou dramatické tvorby hojně skloňován termín „cool drama“ (rovněž „coolness dramatika“). Výraz, který se ujal v zahraničí i u nás, označuje chlad, bezcitnost, ironickou odtažitost, rezervovanost. Někteří teoretici začali pro stejnou skupinu textů používat také pojmenování přejaté z amerického slangu sportovních žurnalistů „In-yer-face theatre“. Jedná o typ dramatu a divadla, které programově porušuje pravidla a konvence, provokuje, útočí na emoce, využívá taktiky šoku, je verbálně agresivní atd. Divák má být díky tomu zaskočen a vytržen z lhostejnosti. V tematické rovině má být poukázáno na společenské a politické nešvary, otevírají se „nepříjemná“ témata jako sexualita, násilí, feminismus, rasové stereotypy, k čemuž přirozeně patří i jazyková expresivita. Přestože vztahy mezi postavami těchto her i jejich činy jsou naprosto v souladu s jejich „drsným“ vyjadřováním, nemáme před sebou samoučelné projevy krutosti a násilí ani exhibicionistickou demonstraci brutality a vulgárnosti. Uživatelé „sprostých“ slov, „neučesaného“ jazyka jsou často spíše zoufalými a bezmocnými oběťmi agresivního, egoistického, lhostejného okolí a jejich vyjadřování je jen součástí jejich sebeobrané reakce.

Za předchůdce a jakéhosi duchovního otce coolness dramatiky bývá považován **Edward Bond** (1934), který přispěl k pádu britské cenzury v roce 1968. Inscenace jeho hry *Spaseni* (Saved, 1967) šokovala realistickou scénou, v níž mladý otec ukamenuje vlastní nechtěné dítě v kočárku. Podobné kontroverze pak způsobilo v polovině 90. let 20. století uvedení

řady her celé skupiny dramatiků, kterou reprezentují jména jako **Sarah Kane**, **Mark Ravenhill**, **Patrick Marber**, **Marius von Mayenburg**, **Martin McDonagh**, **Joe Penhall** a další.

Autorka mohutného básnického talentu **Sarah Kane** (1971–1999) se do historie divadla zapsala skandálním uvedením své prvotiny *Zpustošení* (Blasted, 1995). V ní vytvořila metaforu současného světa stíženého válkou. Hra svými naturalistickými scénami sexuálního zneužívání, kanibalismu i hrubým jazykem pobouřila mnohé diváky a zejména kritiku, která ji označovala přídomek „krvavá jatka“ a „nechutná oslava hnusu“. Nicméně odstartovala celospolečenskou debatu nad dramatem a divadlem, jeho funkcí a smyslem. Někteří kritici ji později vytyčili jako počátek cool vlny. V dalších hrách pak Sarah Kane dotáhla poetiku krutosti do důsledků. Její tituly *Faidra /Z lásky* (Phaedra's Love, 1996) a *Očištění* (Cleansed, 1998) vzbuzovaly stejnou pozornost jako její prvotina. Aby se vyhnula zkruslénému vnímání dalšího titulu s názvem *Dychtít* (Crave, 1998), vydala ho pod pseudonymem. Tento básnický obraz deprese, smutku z nedostatku lásky odehrávající se mezi čtyřmi hlasy, znamenal zlom ve vnímání autorky. Téměř současně vznikaly první poznámky k dramatické básni *Psychóza ve 4.48* (4.48 Psychosis, 1999). V ní podává zprávu o cestě, po které člověk dojde až k sebevraždě. Psychózu Kane psala s vědomím, že bude uvedena až po její smrti a soustředila se bytostně na to, aby v ní zaznamenala pocit člověka stíženého depresí. Její sebevražda v roce 1999 symbolicky uzavřela její dílo.

Mezi světovou dramatickou špičku se v roce 1996 etabloval svým šokujícím dramatem *Nakupování a šoustání* (Shopping and Fucking) také **Mark Ravenhill** (1966), který tu kritizuje masovou konzumní kulturu. Jedním z častých témat jeho děl je také homosexualita. Jeho další hry *Polaroidy* (Some Explicit Polaroids, 1999), *Domeček pro buzičky* (Mother Clap's Molly House, 2001), *Produkt* (Product, 2005), *Faust (Faust je mrtvý)* (Faust is Dead, 1997) či *Bazén. Bez vody* (Pool (No Water, 2006) jsou pak plné výrazů spjatých s pohlavním aktem, včetně orálního a análního sexu homosexuálů, a také s prodejem, nakupováním a užíváním drog. Sex je tu hlavně předmětem koupě a prodeje, obchodních transakcí.

Patrick Marber (1964) zase začínal jako komik a autor televizních a rozhlasových skečů. Svou prvotinu o hráčích pokeru *Dealer's Choice* (1995) napsal na objednávku pro Royal National Theatre v Londýně. Tam uvedli také jeho později cenami ověřený titul *Na dotek* (Closer, 1997). V České republice uspělo jeho drama *Howard Katz* (2001), pojednávající o problémech showbiznysového agenta prožívajícího ničivou krizi středního věku. V roce 2004 napsal krátkou hru *Muzikanti* (The Musicians, 2004) o britském orchestru klasické hudby, který přijede do Moskvy, kde musí „hrát“ bez nástrojů, jež muzikantům zabavili na letišti... Šokující variaci na Moliéra *Don Juan v Soho* (Don Juan in Soho, 2005) u nás uvedlo Divadlo Petra Bezruče v Ostravě. Marberovi hrdinové jsou až na výjimky relativně „normální“ občané – jejich sexuální život má však často dost rozháranou a drsnou podobu. Postavy působí podivně vykořeněné.

Mezi nejhranější dramatiky patří rozhodně **Martin McDonagh** (1970) – Ir narozený v Londýně, který své hry pravidelně zasazuje do prostředí západního Irska. Jeho nejúspěšnějším titulem dodnes zůstává prvotina *Kráska z Leenane* (The Beauty Queen of Leenane,

1996), která si získala jak přízeň kritiky, tak ohlas u publika. Zahájila tzv. Connemarskou trilogii, kterou dále tvoří *Lebka z Connemary* (A Skull in Connemara, 1997) a *Osiřelý západ* (The Lonesome West, 1997). Na ni navázala Aranská trilogie: *Mrzák Inishmaanský* (The Cripple of Inishmaan, 1996), *Poručík z Inishmooru* (The Lieutenant of Inishmore, 2001) a *Smrtky z Inisheeru* (nedokončena). Dalšími úspěšnými texty byl např. *Pan Polštář* (The Pillowman, 2003), *Ujetá ruka ve Spokane* (A Behanding in Spokane, 2010), *Kati* (Hangmen (2015) či *Velmi, velmi, velmi temný příběh* (A Very Very Very Dark Matter, 2018). Donaghovy hry se vyznačují dokonale stylizovanými dialogy v úsporných větách, „filmovým“ střihem a scénami plnými explicitního násilí a černého humoru, který přechází do groteskní nadsázky. Autor vnímá svět jako kruté místo, kde neexistují žádné morální ani jiné hodnoty. Jeho postavami jsou obvykle primitivní figury ze dna společnosti, jejichž touhy jsou řízeny nenávistí, egoismem a vlastním pohodlím.

Také **Joe Penhall** (1967) je dnes jedním z nejvýraznějších anglických dramatiků generace tvořící na přelomu tisíciletí. Je autorem celkem dvanácti celovečerních her. Absolvoval kurz pro dramatiky pořádaný londýnským Royal Court Theatre, zlomovým okamžikem v jeho životě se stalo uvedení hry *Slyšet hlasy* (Some Voices, 1994) právě v tomto divadle. Poté se rozhodl věnovat divadlu naplno. Následovaly tituly *Plavý kůň* (Pale Horse, 1995) a *Láska a porozumění* (Love and Understanding, 1997). Penhallovy hry jsou mnohem více psychologicky zaměřené na partnerské vztahy, čímž se snaží dokázat, že současná dramatika nemusí nutně pojednávat jen o sexu a násilí. Mezi jeho nejčastěji uváděné tituly patří *Střela* (The Bullet, 1998), *Bavič* (Dumb Show, 2004) nebo *Krajina se zbraní* (Landscape With Weapon, 2007). Dramata *Modrý pomeranč* (Blue/Orange, 2004), *Zkoušené dítě* (Haunted Child, 2011), *Narozeniny* (Birthday, 2012) a *Mood Music* (2018) na svá uvedení u nás prozatím ještě čekají.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že pojem postdramatické divadlo zavedl teatrolog Hans-Thies Lehmann, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 2) Tvrzení, že s berlínskou divadelní scénou Baracke spojujeme jméno režiséra Franka Castorfa, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 3) Tvrzení, že s českými divadly často spolupracuje polský režisér Krystian Lupa, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

 - 4) Tvrzení, že jednou z nejpoblárnějších současných britských dramatiček je Yasmina Reza, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

 - 5) Tvrzení, že proud tzv. coolness dramatiky vznikl ve Velké Británii, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
-

SHRNUTÍ KAPITOLY



Výklad studenty seznámil se zásadními jmény současného světového divadla a dramatu. Zaměřil se na charakteristiku jednotlivých poetik a také zařazení tvůrců a autorů do kontextu divadla té které země.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 b, 3 b, 4 b, 5 a**

DALŠÍ ZDROJE



- AUGUSTOVÁ, Zuzana, JIŘÍK, Jan, ed. a JOBERTO VÁ, Daniela (eds.). *Horizonty evropského dramatu*. Praha: NAMU, 2017.
- HLAVICA, Marek. *Performanční studia*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008.
- PÁLUŠOVÁ, Martina. *A nesoudit znamená nedívat se...: současné ruské drama v českých překladech a divadelních inscenacích*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016.
- SCHMELZOVÁ, Radoslava. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.
- VYCHODILOVÁ, Zdeňka a kol. *Současné ruské drama*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014.

13 ČESKÉ DIVADLO A DRAMA OD ROKU 1989 DO SOUČASNOSTI



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole se seznámíme s proměnami a podobami českého činoherního divadla po roce 1989 i zásadními tendencemi české dramatiky tohoto období. Nejprve stručně načrtne obecnou charakteristiku vývoje polistopadové divadelní kultury, následně postihneme organizační a institucionální proměny nově se formující divadelní sítě, a to s důrazem nejen na tradiční soubory, ale i nově vznikající nezávislé scény. V závěru neopomeneme zmínit jména výrazných režisérů a dramatiků napříč jednotlivými generacemi.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost charakterizovat tendence polistopadového vývoje českého divadla.
 - Orientovat se v síti zásadních českých divadelních institucí i nezávislých scén.
 - Orientovat se ve jménech nejvýraznějších osobností české činoherní režie, postihnout jejich poetiku.
 - Orientovat se v liniích české dramatiky po roce 1989.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

4 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

České divadlo, české drama, dramatik, groteska, postmoderní divadlo.

13.1 Divadelní kontext

Divadelní prostředí po roce 1989 se ve všech ohledech proměnilo. Změny byly rázu organizačního, provozního i uměleckého, posunulo se i chápání pojmu divadla, které nebylo možno omezovat jen na umělecký tvar či estetickou funkci tvorby. V 90. letech začíná

nástup alternativního a nezávislého divadla, jehož hlavním aspektem je teatralita a performativnost.

Během sametové revoluce v roce 1989 byla divadla rušnými středisky života, neboť se připojila ke stávce vysokoškoláků. Mnoho divadel místo plánovaných představení informovalo o aktuálním politickém dění a pomáhalo i prakticky – agitačními vystoupeními umělců a veřejnými sbírkami.

Po roce 1989 se zásadně mění struktura českého divadla i jeho tvůrčí tendence. V souvislosti s politickou a společenskou proměnou přešlo v roce 1991 zřizování profesionálních divadel ze státu na obce a kraje a divadla se stala příspěvkovými organizacemi. Zásahy státu byly ale provázeny nedostatečnou legislativou, změnami ve financování a absencí kulturní politiky. Divadla se musela potýkat nejen s klesajícími dotacemi a příjmy, ale i s nekonceptností ze strany zřizovatelů. Některá divadla zanikla nebo se transformovala (Realistické divadlo v Praze se mění na Labyrint, Divadlo S. K. Neumanna v Praze se mění na Divadlo pod Palmovkou atd.), naopak vznikají divadla nová (Divadlo v Dlouhé, Švandovo divadlo, Divadlo v Řeznické, Ungelt aj.). Kolem roku 2000 se divadelní síť podařilo relativně stabilizovat: veřejnoprávní soubory se zabydly v daných typech institucí a příležitostí se chopila i divadla komerční a nezávislé soubory, etablovaly se festivaly a grantová politika.

Zásadní byla i proměna umělecká, která se projevila hned v několika rovinách a týkala se jak proměny inscenačního stylu, tak podstatných změn v dramatice. Studiová divadla, která před rokem 1989 představovala svou nekonvenční poetikou a experimenty nejprogresivnější linii českého divadla, ztratila své opoziční postavení a prošla v následujícím desetiletí generační obměnou a hledáním svébytného programu. Tradiční repertoárová, tzv. kamenná divadla po jisté krizi dramaturgické i divácké – která nastala v první polovině 90. let – začala využívat netradičních, studiových postupů. Došlo k nástupu nové generace tvůrců – jednak z amatérské sféry (například režisér Petr Lébl, Jan Antonín Pitínský, Vladimír Morávek), jednak tvůrci ze studiových scén 80. let přešli do kamenných divadel a přenesli do nich jinou poetiku. V 90. letech se objevuje vlna alternativních divadel, která představují na přelomu tisíciletí nejprogresivněji se rozvíjející linii divadelní tvorby.

13.2 Nástup nové generace tvůrců: prosazení postmoderny

Tvůrci 90. let, kteří svou poetiku rozvíjeli již v průběhu předcházející dekády převážně v amatérské sféře, přenesli na profesionální scény po roce 1989 progresivní aspekty autorské režie, rozbili kánon klasické inscenační struktury a prosadili v českém divadelním kontextu postmoderní styl a linii autorské režie, která je založena na adaptačním principu prozaických, básnických i dramatických textů. Mimo jiné iniciovali zájem o znovuobjevování aktuálnosti české klasiky a její interpretování u dalších tvůrců. Postmoderní styl se prosadil zejména v tvorbě inscenátorů **Petra Lébla, Jana Antonína Pitínského, Vladimíra Morávka, Jana Nebeského** a . Jejich inscenace se vyznačovaly nejednotným stylem, žánro-

vým eklecticismem, nerespektováním původního textu, aluzemi – odkazy a citacemi z jiných literárních děl nebo z oblastí masmédií. Kritika mnohdy poukazovala na režijní schválnosti, zbytečné vršení nápadů, roztržičnost. Tito režiséři se často zaměřovali na inscenování „české klasiky“ (zejména z okruhu realistických dramát), kterou adaptovali a reinterpretovali.

Petr Lébl (1965–1999) patřil k nejvýraznějším českým režisérům 90. let. V 80. letech začínal v amatérských souborech Doprapo, posléze *Jak se vám jelo* (Jelo), po roce 1989 vstoupil sféry do profesionálního divadla s vyzrálým a osobitým režijním rukopisem. V 90. letech spolupracoval s Operou Mozart, s divadlem Labyrint a od roku 1993 byl uměleckým šéfem a režisérem Divadla Na zábradlí. Ve svých inscenacích uplatňoval osobitou fantazii a obrazotvornost, naplňoval jevištní tvar velkým množstvím režijních nápadů, které vycházely z autorské interpretace dramatického textu. Jeho tvorba je označována jako „postmoderní“ zejména pro zdánlivě chaotické vršení nahodilých nápadů a asociací, stylovou rozmanitost, mísení žánrových postupů, dekonstrukci původních textů a hravou a provokativní interpretaci s množstvím intertextuálních odkazů. V každém případě v době svého vzniku vyvolaly obdiv i pohoršení. Léblův výsměch divadelním konvencím a literárnímu klišé se projevoval v doslovném naplňování scénických poznámek, aluzemi či v drastické nadsázce. Ironie a demýtizace jako základní přístup k původnímu textu se výrazně projevoval v celé jeho tvorbě. Do novodobé historie českého divadla se zapsal především inscenacemi Čechovových dramát (1994: *Racek*, 1997: *Ivanov*, 1999: *Strýček Váňa*), která uvedl v Divadle Na zábradlí a jež zcela zásadně posunula interpretační možnosti Čechovových textů v kontextu českého i evropského divadla. Se stejnou autorskou invencí a otevřeností přistupoval i k inscenování klasických českých her (1994: *Naši Naši furianti* – Ladislav Stroupežnický). K dalším zásadním Léblovým inscenacím patří např. *Fernando Krapp mi napsal dopis* (Studio Labyrint, 1992), v Divadle Na zábradlí pak *Revizor* (1995), *Cabaret* (1995), *Wesele* (1998) nebo *Kočí hra* (1998).

Jan Antonín Pitínský (1955, vl. jménem Zdeněk Petrželka) – básník, prozaik, dramatik, překladatel a divadelní režisér po absolvování Střední knihovnické školy v Brně (1977) vystřídal řadu zaměstnání (mj. malíř pokojů, závozník, knihovník ve Státní vědecké knihovně v Brně). Roku 1978 založil amatérské divadlo Tak-tak, v letech 1978–1981 byl archivářem a inspicientem v Divadle na provázku (spolupracoval s režiséry Petrem Scherhauserem, Evou Tálskou či Zdeňkem Pospíšilem). Stál u zrodu Ochotnického kroužku (1985), kde působil jako autor a režisér (např. dramaturgie Kafkovy *Ameriky* (1987), vlastní hry *Ananas* (1987) a *Matka* (1988). Po jeho sloučení s HaDivadlem a vzniku Kabinetu múz zde působil jako režisér (1990–1992). Zde nastudoval několik inscenací: *Tutu-gari*, *Sňatek*, *Blázen jsem ve své vsi*, *Máj*, *Silná v zoologii*. Se studenty JAMU připravil *Touhu stát se indiánem* (1991). V roce 1992 Kabinet múz opustil. Spoluzaložil brněnské kulturní centrum Skleněná louka (1993) a podílel se na uměleckém vedení pražského Divadla Na zábradlí (2000–2002). Vedle vlastní dramatické tvorby (*Matka*, *Pokojíček*, *Park*, *Buldočina* a další texty) se věnuje především divadelní režii, spolupracuje s různými scénami v České republice i na Slovensku a dosud vytvořil přibližně 110 mimořádných inscenací. Mezi ně patří divadelní adaptace Felliniho filmu *Osm a půl (a půl)* (1995, Městské

divadlo Zlín), úprava děl Gabriely Preissové *Její pastorkyňa* (1995, Městské divadlo Zlín) a *Gazdina roba* (2000, Slovácké divadlo Uherské Hradiště), scénická montáž z tvorby Jana Čepa a Jakuba Demla *Sestra Úzkost* (1995, Dejvické divadlo v Praze), hry Thomase Bernharda *Ritter, Dene, Voss* (1996) a *Divadelník* (1999, obě Divadlo Na zábradlí), scénické oratorium *Jób* (1996, HaDivadlo), Těsnohlídkova *Liška Bystrouška* (2004, Slovácké divadlo v Uherském Hradišti) a Čapkův *Hordubal* (2010, Divadlo Husa na provázku, Brno) a dramaturgie klasických děl české literatury uvedené v Národním divadle v Praze: Durychova román *Bloudění* (1998), Vančurovy *Markéty Lazarové* (2002) a *Babičky* Boženy Němcové (2007). Vedle činohry režíroval též opery: *Tristan a Isolda*, *Dalibor* (Národní divadlo v Praze), *Dido a Aeneas* (Divadlo J. K. Tyla, Plzeň). Pitínský je typem autorského divadelníka – píše hry, scénáře, adaptuje literární texty, které posléze také většinou režíruje. Jeho silná režijní imaginace, spojená s častým využíváním metody asociativní montáže, se postupně podřídila kompozičnímu řádu inscenace. Z Pitínského divadelní poetiky vyrůstá i jeho dramatická tvorba, která od konce 80. let přinášela první projevy postmoderní poetiky v české dramatice.

Vladimír Morávek (1965) získal divadelní vzdělání na brněnské JAMU, kterou absolvoval v roce 1989. Po studiích působil v Divadle Husa na provázku, kde nejprve spolupracoval s Dětským studiem, v letech 1989–1995 byl jeho kmenovým režisérem (např. tituly *Skutečně jsem nechtěl ublížit nikomu, 1980 aneb Jak Lukáš Vaculík a Sagvan Tofi vařili dort*, hra J. A. Pitínského *Park* aj.). V letech 1996–2005 působil jako umělecký šéf Klicperova divadla v Hradci Králové, kde prosadil postmoderní poetiku v inscenování klasických i moderních textů – např. William Shakespeare: *Romeo a Julie* (1997), *Král Lear* (1999), Jan Antonín Pitínský: (1997), Lenka Lagronová: *Antilopa* (1998), David Drábek: *Švédský stůl* (1999). K nejvýznamnějším a nejprovokativnějším patří jeho nastudování Maryši v Klicperově divadle pod názvem *Maryša, po pravdě však Mařka čili To máš za to bestiů* (1999). Zájem o české realistické drama a jeho aktuální interpretaci projevil už dříve – Gabriela Preissová: *Její pastorkyňa* – Klicperovo divadlo Hradec Králové (1996), Josef Kajetán Tyl: *Strakonický dudák* – Klicperovo divadlo Hradec Králové (1997). Za jeho uměleckého vedení bylo toto divadlo třikrát vyhlášeno „divadlem roku“, jedenáct jeho inscenací bylo nominováno na „inscenaci roku“. V letech 2005–2017 byl uměleckým šéfem Divadla Husa na provázku. Na přelomu tisíciletí zde bylo jeho jméno spojeno zejména s cykly *Čechov Čechům* (postmoderní interpretace Čechovových dram *Racek*, *Tři sestry* a *Strýček Solený*, Klicperovo divadlo) a *Sto roků kobry* (čtyři dramaturgie Dostojevského textů: *Raskolnikov – jeho zločin a jeho trest*, *Kníže Myškin je idiot*, *Běsi – Stavrogin je ďábel* a *Bratři Karamazovi: Vzkříšení*). Slavná je i jeho *Perverze v Čechách* nebo projekt *Géniové a Podvodníci (Homage a Miloš Forman)*. S představením *Prase aneb Václav Havel's hunt for a pig* byl soubor v roce 2013 hostem prestižního mezinárodního festivalu v Avignonu. V pražských divadlech režíroval také např. *Rusalku aneb Kabaret Undine* (Divadlo v Dlouhé), *Višňový sad*, *Ženitbu* a *Cyrana* (Divadlo na Vinohradech) a v Opeře Národního divadla *Toscu*, *Macbetha* a *Kouzelnou flétnu*. Mimořádného ocenění se mu dostalo na Slovensku, kde v nitranském Divadle A. Bagára nastudoval Shakespearova *Macbetha* s Mariánem Labudou v titulní roli. Pracoval rovněž v zahraničí – nastudoval např.

operu *Turandot* v Göteborgu a dramatisaci Dostojevského povídky *Něžná* pro divadlo L'Apostrophe v Paříži.

Jan Nebeský (1954) je nejen v kontextu českého divadla jedinečným režisérem s nezměnitelným scénickým rukopisem. V letech 1977–1982 vystudoval režii na DAMU. Po jednoleté vojenské službě byl v letech 1983–1985 angažován v hradeckém Divadle Vítězného února (dnešní Klicperovo divadlo) – inscenace *Ten, který dostává políčky* (Andrejev), *Zkrocení zlé ženy*, vlastní úprava Goldoniho *Sluhy dvou pánů*. Potom vedla jeho cesta do Prahy. V období 1985–1989 byl režisérem Divadla S. K. Neumanna (dnes Divadlo pod Palmovkou), kde nastudoval například Vostrého úpravu Goethovy *Stelly* nebo Ibsenovy *Přízraky*. V roce 1989 nastoupil do Divadla E. F. Buriana (dnes Archa), kde setrval necelou sezonu a stačil nastudovat Strindbergovy *Věřitele*. Revoluční změny v pražských divadlech ho zavedly do Činoherního klubu, kde zaujaly jeho inscenace *John Gabriel Borkman* s vynikajícím Petrem Čepkem v titulní roli, Vostrého úprava Eurípidova *Oresta* či Sheppardův *Pravý západ*. V roce 1994 nastoupil spolu s režisérem a uměleckým šéfem Michalem Dočkalem do Divadla Komédie, aby se tu podíleli na vytváření nové podoby této scény. Z řady jeho inscenací vzpomeňme Shakespearova *Hamleta*, Lagronové *Terezku*, Tobiášovu *Martu*, nebo vlastní, Prachařovu a *Fajtovu Variaci Hamlet II* či Ibsenova *Stavitele Solnesse*. V roce 2002 byl soubor Divadla Komédie rozpuštěn, od té doby je na volné noze a působí např. ve Studiu Hrdinů, v Národním divadle, v Divadle Na zábradlí a v dalších pražských scénách (420PEOPLE, Studio DAMÚZA). V linii inscenací Ibsenových her pokračoval i během hostování v pražském Divadle v Dlouhé, kde vznikla Cenou Alfréda Radoka ověřená *Divoká kachna* (2005) a později také *Eyolfek* (2013) a *Heda Gableřová* (2016), oceněno bylo jeho nastudování *Nory* (2017) v Divadle pod Palmovkou. Nebeský pro české divadlo objevil také rakouského autora Ernsta Jandla, když v Divadle Komédie nastudoval hru *Humanisté* (2007) či v Divadle Na zábradlí proslulou inscenaci hry *Z cizoty*, jež získala Cenu Alfréda Radoka 2004. Několik jeho inscenací vzniklo podle textů Egona Tobiáše: *JE SUIŠ* (2001, Divadlo Na zábradlí), *Je na čase, aby se to změnilo* (2002, ve spolupráci s Pražským komorním divadlem) nebo variace na téma Shakespearovy *Bouře*. Jeho jméno je spojeno také s autorským, alternativním a nezávislým Divadelním spolkem Jedl, kde tvoří tvůrčí tandem s Lucií Trmíkovou a Davidem Prachařem. Na divadelní prkna přináší svébytné autorské výpovědi, jimž je vlastní prolínání uměleckých druhů i žánrů. Podle scénářů Trmíkové a v Nebeského režii zde vznikla jevištní díla *Pecko – Dantovské variace* (2014), *Dvoji domov / z Čepa* (2015), *Miluji tě jak po smrti* (2016), *Reynek / Slova a obrazy z Petrкова* (2017), *Zahradníček / Vše mé je tvé* (2020), *Zlý sen* (2019) či cenami ověřená volná trilogie z roku 2018 *Médeia*, *Pustina* a *Soukromé rozhovory*. nebo projekty *Manželská historie*, *Santini* nebo *Opera Ibsen/Přízraky*. Nebeského ve svém rukopisu střídá staré s novým, aby stvořil typicky postmoderní „koláž“ míchající neslučitelné nebo protichůdné postupy a prostředky, výlety do různých žánrů, zlomy v poetice.

Režisér a dramatik **Jiří Pokorný** (1967) po studiích na gymnáziu pracoval dva roky jako dělník v ostravském Divadle Jiřího Myrona a v koksovně NHKG, poté byl ve vojenské prezenční službě (1987–1989). V letech 1989–1994 vystudoval režii na DAMU v Praze.

Ještě před koncem studia odešel s celým ročníkem do ústeckého Činoherního studia, kde působil jako režisér do roku 2001 (1993–1997 byl jeho uměleckým šéfem). Režiroval tu mj. Fástovu *Valašskou čtverylku* (autorsky se podílel na scénáři), Wedekindovo *Procitnutí jara*, Pitínského *Matku*, svoji hru *Tat'ka střílí góly*, Sofoklovu *Elektru*. V roce 1993 byl na stáži ve Studiu J. Teirlincka v Antverpách, v roce 1995 se zúčastnil letní školy v Royal Court Theatre v Londýně. V období 2001–2003 působil v brněnském HaDivadle (Jerofejev: *Moskva–Petuški*, Ravenhill: *Faust*). V letech 2002–2007 působil v pražském Divadle Na zábradlí, kde už před svým nástupem několikrát hostoval (Tabori:, Preissová: *Gazdina roba*). Mezi jeho výrazné tituly nastudované na této scéně patří zejména *Balada o vídeňském řízku* (1999), *Pan Kolpert* (2003), *Push up 1-3* (2003), *Gazdina roba* (2004), *Platonov je darebák!* (2005), *Troilus a Kressida* (2006), *Pískoviště* (2007), *Cesta do Bugulmy* (2007) a *Sarabanda* (2008). S jeho jménem jsou spojeny i pohostinsky nastudované inscenace v dalších divadlech (např. Divadlo Petra Bezruče Ostrava nebo Komorní scéna Aréna Ostrava). Několikrát také spolupracoval se souborem činohry Národního divadla, kde režiroval inscenace *Stísněná 22* (2003), *Prvořádní ženy (Top Girls)* (2004) a *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové* (2005). Je autorem divadelních her *Tat'ka střílí góly* (1997), *Odpočívej v pokoji* (1998) a *Milada*.

13.3 Další významní tvůrci

Mezi další významné tvůrce, kteří se výrazněji prosazují v 90. letech minulého století, případně vstupují na scénu v nové miléniu patří zejména **Miroslav Krobot**, **Radovan Lipus**, **Michal Lang**, **Dušan D. Pařízek**, **David Jařab**, **Janusz Klimsza**, po roce 2000 také **Martin Františák**, **David Drábek**, **Jan Mikulášek** či **Jiří Havelka** a další.

Miroslav Krobot (1951) po studiu na brněnské JAMU nastoupil v roce 1975 do Zápa-dočeského divadla v Chebu, později přešel do Divadla Vítězného února v Hradci Králové a v roce 1984 do pražského Realistického divadla. Zde se poprvé pracovníě setkal s Ivanem Trojanem při režii inscenace *Merlin aneb Pustá zem*. Za ni získal v roce 1988 Cenu Českého literárního fondu (poprvé už v roce 1985 za inscenaci *Čáry na dlani*). Zároveň hostoval v ústeckém Činoherním studiu a také v Národním divadle, kde se v roce 1990 stal kmenovým režisérem souboru činohry, kde mimo jiné nastudoval vlastní dramatizaci románu bratří Mrštíků *Rok na vsi*, za niž v roce 1993 získal cenu Alfréda Radoka. Od roku 1996 byl uměleckým šéfem Dejvického divadla, kam přivedl tehdy celý svůj absolventský ročník Katedry alternativního a loutkového divadla na DAMU. Ten se stal základem nového divadelního souboru, který do Dejvického divadla přenesl svá absolventská představení, mimo jiné muzikál *Kennedyho děti (Ó, milý Buddho!)*, který se dočkal více než sta repríz. První režii přímo pro Dejvické divadlo byla práce na adaptaci povídek E. A. Poea *Utišující metoda*. V roce 2001 jej obsadil Petr Zelenka do role Otce v *Příbězích obyčejného šílenství*, která mu za tento rok přinesla další cenu Alfréda Radoka, tentokrát v kategorii talent roku. Na konci sezony 2013/2014 odešel z funkce uměleckého šéfa, kterou zastával od roku 1996, a od 1. září 2014 se stal členem uměleckého souboru jako herec a režisér. Za

dobu jeho uměleckého vedení (1996–2014) Dejvické divadlo získalo řadu prestižních ocenění. Mezi nejvýznamnější režie patří Krobotovy dramaturgické literární či filmové tituly *Oblomov* (2000), *Idiot* (2008) či *Muž bez minulosti* (2010) podle filmu Akiho Kaurismäkiho, dále zpracování jeho vlastních dramatických textů *Sirup* (2002), *Brian* (2012) nebo *Honey* (2017), který napsal společně s Lubomírem Smejkalem.

Významný český divadelní, televizní a rozhlasový režisér **Radovan Lipus** (1966) v roce 1984 absolvoval gymnázium v Třinci. V letech 1984–1986 se stal posluchačem Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (obor teorie kultury). Poté studoval na pražské DAMU na katedře činohry obor režie a dramaturgie u prof. Jaroslava Vostrého a Ladislava Vymětala. V posledním ročníku na částečný úvazek pracoval jako asistent režie a lektor dramaturgie v Činoherním klubu. Absolvoval v roce 1991 a v letech 1992–2008 působil jako kmenový režisér činohry Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, v němž připravil více než třicet inscenací (*Věc Makropulos*, *Cyrano de Bergeracu*, *Romance pro křídlovku*, *Dámský orchestr*, *Radúz a Mahulena*, *S láskou nejsou žádné žerty*, *Hobit*, *Lucerna*, *Stříbrný vítr*, *Lakomec*, *Klasik v pornoshopu*, *Elling a Kjell* a mnohé další). Od září 2008 do července 2010 byl kmenovým režisérem Švandova divadla v Praze (*Maškaráda*, *Měsíc na vsi*, *Casanova v lázních*). Od roku 2010 až dosud je režisérem ve svobodném povolání. Hostoval v mnoha divadlech v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku, z nichž jmenujme jen některé: Národní divadlo Praha (Stoppardova *Arkádie*), Národní divadlo Brno (Kvapilova *Princezna Pampeliška*, *Hra o Janáčkově L. Kundery*, Stoppardův *Leopoldstadt*), Divadlo na Vinohradech (*Vrátila se jednou v noci*, Šrámkův *Plačící satyr*, Neffovy *Sňatky z rozumu*, Scheinpflugové *Český román*), Městská divadla pražská (Wildův *Ideální manžel*, Atkinsonové *Ostatní světy*, Máraiovo *Dobrodružství*), Klicperovo divadlo Hradec Králové (Dykův *Krysař*, Ibsenova *Paní z moře*, inscenace dle poesie Václava Havla *Zpěvy šilence* nebo *Malá čarodějnice*), Slovácké divadlo v Uherském Hradišti (Austenové *Pýcha a předsudek*, Lagronové *Křídlo*, *Denní dům*, *noční dům* Olgy Tokarczuk, Marivauxovo *Falešné našeptávání*), Východočeské divadlo Pardubice (*Duše – krajina širá*, *Až na věky*, *Jako břitva*), Moravské divadlo Olomouc (Goethův a Vostrého *Clavijo*), Těšínské divadlo Český Těšín (muzikál *Těšínské neboi nebo Křivý kostel*), ostravské Divadlo loutek, Komorní scénu Aréna v Ostravě, košické Studio Jorik, pražskou Violu nebo plzeňskou Alfu. Radovan Lipus je aktivní kavárenský povaleč – pasivní modřínový obaleč.

Michal Lang (1964) byl v roce 1989 přijat na obor režie na DAMU do ročníku prof. Jaroslava Vostrého. V divadle DISK uvedl jako svoji absolventskou režii Goldoniho komedii *Lhář* (1992) a premiéru zde měla i jeho autorská (spolu s Markétou Bláhovou) inscenace *Kurva svatá* (1993). Ještě v době studií spolupracoval s A studiem Rubín (mj. zde uvedl hru Lenky Lagronové *Antilopa*). Společně se svými ročníkovými kolegy nastoupil v roce 1993 do Činoherního studia v Ústí nad Labem (zde např. režíroval komedii N. V. Gogola *Hráči*). V dalších letech spolupracoval jako režisér i s mnoha dalšími divadly. Za všechny je možné jmenovat např. Divadlo Labyrint (dnešní Švandovo divadlo na Smíchově), kde inscenoval hru S. I. Witkiewicze *Matka* (1996), v Divadle pod Palmovkou hru

Rowleyho a Middletona *Pitvora* (1999), v pražském Činoherním klubu se s úspěchem uváděly jeho inscenace *Zabiják Joe* (1996) a *Zkrocení zlé ženy* (1997), v Divadle v Celetné pak inscenace Shakespearovy *Bouře* (2000) a Molièrova *Tartuffa* (2001). Důležité pro něho bylo angažmá ve Švandově divadle na Smíchově mezi lety 2002–2010, kde režíroval několik inscenací, které vzbudily pozornost jak u diváků, tak i u odborné kritiky – např. Molièrovu komedii *Škola pro ženy* (spolu s D. Hrbkem, 2005), Čechovův *Strýček Váňa* aj. Premiéru zde měly i dvě Langovy autorské inscenace *Dávníkové* (2008) a adaptace knihy Radky Denemarkové *Peníze od Hitlera* (2010). Jeho inscenace mohli vidět i ostravští diváci v Národním divadle moravskoslezském a v Divadle Aréna, pohostinsky režíroval v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, v Moravském divadle Olomouc, v Horáckém divadle Jihlava. Spolupracoval též s herci v zahraničí – v polském divadle Teatr H. Modrzejewskiej w Legnicy, uvedl komedii *Škoda, že byla děvka* (1999) a v univerzitním divadle v Los Angeles Loyola Marymount University režíroval v roce 2007 hru Caryl Churchill *Cloud Nine*. V roce 2013 se stal ředitelem Divadla pod Palmovkou, kam přešel z libereckého Divadla F. X. Šaldy, kde byl od roku 2011 uměleckým šéfem. Pod jeho vedením získala tato scéna v roce 2018 v Cenách divadelní kritiky ocenění Divadlo roku. Z jeho inscenací zde vynikly zejména tituly *Laskavé bohyně* (2016), *Don Juan* (2016), *Zamilovaný Shakespeare* (2018), *Žitkovské bohyně* (2018) nebo *Zkrocení zlé ženy* (2021).

Dušan D. Pařízek (1971) se narodil v Brně, nicméně od útlého dětství vyrůstal v Rakousku, Švýcarsku, Nizozemí a posléze v Německu. Po absolvování divadelní vědy na Univerzitě Ludwiga Maximiliana v Mnichově se v roce 1997 vrací zpět do Čech a studuje divadelní režii na DAMU. V této době působil jako asistent režie (Národní divadlo Praha – A. Miller: *Smrt obchodního cestujícího*, režie Jan Kačer a Divadlo za branou II – L. Pirandello: *Obři z hor*, režie Otomar Krejča). Ještě během studií uvedl v Divadle Na zábradlí kultovní inscenaci hry Wenera Schwaba *Prezidentky*. K tomuto autorovi se vrátil ještě několikrát (*Lidumor aneb Má játra beze smyslu*, *Antiklimax*). V roce 1998, po založení Pražského komorního divadla se stálou scénou v Divadle Komedie, byla inscenace *Prezidentek* přenesena sem. Pražské komorní divadlo se pod jeho vedením (1998–2002 umělecký šéf, od roku 2002 ředitel) soustředilo na uvádění současné české, rakouské a německé dramatiky. Již během prvních sezon se stalo jednou z nejprogresivnějších českých scén a tento výlučný post si udrželo až do svého zániku v roce 2012. Pařízek zde režíroval řadu zásadních titulů, většinu v jejich české premiéře: 1998: *Baal* (Brecht), 1999: *Lidumor aneb Má játra beze smyslu* (Schwab), 2001: *Bandité* (Schiller – Potwar – Dorn), 2002: *Prezidentky* (Schwab), 2003: *Antiklimax* (Schwab), 2004: *Starí mistři* (Bernhard), *Kvartet* (Miller), 2005: *Předtím/Potom* (Schimmelpfennig), *Zmatky chovance Törlesse* (Musil), *Emigranti* (Mrožek), 2006: *Sportštyk* (Jelineková), 2008: *Nadváha, nedůležité: Neforemnost* (Schwab), *Snílci* (Musil), *Spiknutí* (Hostovský), 2009: *Goebbels /Baarová* (Reese), 2010: *Černé panny* (Zaimoglu – Senkel), *Spílání publiku 2010* (Handke). Pařízek často režíruje také v zahraničí – např. v divadle Schauspiel v Kolíně nad Rýnem), na scéně Deutsches Schauspielhaus v Hamburku, v Schauspielhausu v Curychu Po zániku Divadla Komedie v roce 2012 spolupracuje pravidelněji zejména s posledními dvěma zmíněnými scénami. V roce 2021 se po dlouhých letech vrací jako divadelní režisér do Prahy a v Divadle Na zábradlí režíruje inscenaci *Zdeněk Adamec + Sebeobviňování* Petera Handkeho.

Na konci roku 2022 měla premiéra adaptace titulu Jurije Andruchovyče *Moskoviáda* v pražském Divadle X10. Jeho tvorbu lze vnímat jako studii vztahů uvnitř středoevropských zemí a národních identit, které jsou navzdory společné historii značně různorodé a jejichž národní mýty je žádoucí podrobit revizi.

David Jařab (1971) absolvoval studium činoherní režie na JAMU v Brně (1994). Od roku 1993 působil jako režisér, posléze autor, a nakonec i jako umělecký šéf v brněnském HaDivadle, v letech 1994–1998 byl asistentem v ateliéru režie Arnošta Goldflama na JAMU. V roce 1997 odešel do Prahy na volnou nohu a živil se jako scenárista, překladatel a televizní a divadelní režisér. Mezi lety 2002 a 2012 spolu s Dušanem D. Pařízkem vedl pražské Divadlo Komedie. Mezi jeho nejúspěšnější inscenace patří *Klára S.* (2004), *Hořké slzy Petry von Kantové* (2005), *Vodičkova – Lazarská* (2005), *Sportštyk* (2006), *Utrpení knížete Sternenhocha* (2007), *Petrolejové lampy* (2008), *Weissenstein* (2009), *Legenda o svatém Pijanovi* (2011) nebo *Srdce temnoty* (2011). Po rozpadu scény v roce 2012 pracoval na volné noze a režíroval na českých a slovenských scénách – např. v Činoherním studiu v Ústí nad Labem a na Nové scéně Národního divadla v Praze. V letech 2018–2022 byl kmenovým režisérem Divadla Na zábradlí. V poslední době pravidelně spolupracuje se slovenskými scénami (Slovenské národní divadlo, Divadlo Arena). Vytvořil více než šedesát inscenací, k nimž si většinou adaptoval nebo psal text a připravoval scénu. Věnuje se také výtvarné činnosti a scénografii. Věnuje se pedagogické činnosti na katedře režie pražské FAMU a publikuje. Je členem surrealistických skupin A. I. V. a Skupiny českých a slovenských surrealistů.

Janusz Klimsza studoval herectví na Státní vysoké škole divadelní v polské Vratislavi a divadelní režii na pražské DAMU. Svou profesní dráhu odstartoval na polské scéně Těšínského divadla a dosud spolupracoval a spolupracuje s mnoha českými i polskými soubory. V letech 2001–2004 působil jako umělecký šéf ostravského Divadla Petra Bezruče a v letech 2004–2008 zastával stejnou funkci v souboru činohry Národního divadla moravskoslezského, kde od roku 2008 pracuje jako kmenový režisér. Vytvořil zde řadu inscenací, mezi něž patří např. *Strakonický dudák*, *Naši furianti*, *Molière*, *Bambini di Praga*, *Ideální manžel*, *Konec masopustu*, *Marat/Sade*, *Poprask na laguně*, *Tristan a Isolda* (ve vlastní dramatinizaci), *Věřejné blaho aneb Deskový statek*, *Šťastní ve třech* aj. Klimsza je rovněž režisérem několika desítek komorních inscenací a inscenací v experimentálních prostorech (např. zkušebna Divadla Antonína Dvořáka – *Bavič*, *Povídky z fastfoodu*, *Podivný případ se psem*, *Mučedník* nebo *Sex, drogy a hafo prachů*, Komorní scéna Aréna – *Prorok Ilja*, *Brenpartija*, *Chacharije*). Za inscenaci *Pestré vrstvy*, uvedenou v Dole Hlubina, získal v roce 2011 cenu Divadelních novin za nejlepší alternativní režii. Je nositelem Řádu za zásluhy o polskou kulturu, získal cenu polských kritiků Zlatá maska a několik ocenění na mezinárodních divadelních festivalech. Byl pedagogem oboru herectví na nynější Janáčkově konzervatoři v Ostravě. Několikrát spolupracoval s Českou televizí a Českým rozhlasem a věnuje se také literární tvorbě a překladu z polštiny a angličtiny. V posledním období režíroval v NDM inscenace *Ted' mě zabij*, *Naše třída*, *Dokonalá svatba*, *Rádce*, *To video nikdo neuvidí*, *Laterna* (na níž se podílel i jako autor) a *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*. Klimszovým oblíbeným tématem jsou outsideri a provincialismus. Jeho

režijní postupy vycházejí z vyhraněné umělecké reflexe společenské problematiky, která se promítá do jevištní reality přes flexibilně uplatňovanou a postmoderně rozvolněnou fantazii. Jím nastudované inscenace nesou znaky atraktivně vystavěné scénické události, kde příběh není nejvíce dominujícím prvkem.

Martin Františák (1974) – přední český režisér, dramatik a básník, od sezony 2019/2020 umělecký šéf Švandova divadla na Smíchově. Na Divadelní fakultě brněnské JAMU studoval dramatickou výchovu a následně činoherní režii, především tam potkal řadu osobností klíčových pro jeho další tvorbu: Alexeje Pernicu, Arnošta Goldflama, Zoju Mikotovou, Pavla Švandu a další. Jako dramatik debutoval hrou *Doma* napsanou pro Divadelní soubor Jana Honsy v Karlovině. Hru pak na Velké scéně uvedlo pražské Národní divadlo, tentýž osud čekal i jeho druhou hru *Karla*. Titul *Nevěsta* se dočkal uvedení na Světovém festivalu ochotnického divadla v norském městě Tromsø. V soutěži o nejlepší českou hru pořádané Českým rozhlasem k 80. výročí zahájení pravidelného vysílání zvítězila jeho *Průtrž*. Titul *Havel v zemi čeledínů*, který uvedlo Národní divadlo Brno, vyvolal ostře rozporuplné reakce. Je rovněž zkušeným autorem mnoha dramatizací a divadelních adaptací; z těch posledních lze jmenovat adaptaci Mahenova *Jánošíka* a Homérovy *Odyssey* pro Národní divadlo Brno nebo Tolstého *Anny Kareniny* pro Klicperovo divadlo Hradec Králové. V letech 2005–2007 byl uměleckým šéfem a šéfrežisérem divadla Polárka, které se za jeho působení stalo jedním z předních českých divadel (nejen) pro děti a mládež a vysloužilo si dokonce nominaci na titul „divadlo roku“. V letech 2007–2013 působil jako umělecký šéf ostravského Divadla Petra Bezruče, jehož dramaturgie v té době platila za jednu z nejprogresivnějších v Česku. Za velice úspěšné je považováno jeho umělecké šéfování činohře Národního divadla Brno v letech 2013–2018, během nichž dovedl brněnskou činohru a její soubor k řadě pozoruhodných uměleckých výkonů a následně divadelních ocenění (za režii, herecké výkony, scénickou hudbu...). Jako režisér má dnes na svém kontě na šest desítek divadelních inscenací; kromě divadelních domů, jimž šéfoval, opakovaně spolupracoval s profesionálními divadly po celé České republice: s Divadlem na Vinohradech, Divadlem v Dlouhé, Klicperovým divadlem Hradec Králové, Jihočeským divadlem České Budějovice, Městským divadlem Zlín nebo Slováckým divadlem Uherské Hradiště. Za inscenaci *Brémská svoboda* v Městském divadle Kladno obdržel Cenu Josefa Balvína, několikrát byly jeho inscenace v Divadelních novinách vyhlášeny Sukcesem měsíce. Režisoval také známý televizní cyklus *Česko jedna báseň*.

David Drábek (1970) je nejvýraznějším režisérem i dramatikem generace debutující po roce 1989. Vystudoval filmovou a divadelní vědu na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (1995) a potom nastoupil jako dramaturg do Moravského divadla v Olomouci (1996–2000). Za základ svého „praktického vzdělání“ však sám považuje působení v olomouckém Studiu Hořící žirafy, které založil s Darkem Králem a po dobu desetileté existence v letech 1993–2003 ho umělecky vedl a uplatňoval v něm své nekonvenční divadelní myšlení. V tomto typicky generačním a autorském divadle uvedl své první hry – *Hořící žirafy* (1993, společně s Darkem Králem) a *Janu z parku* (1993). Počínaje kolektivně vytvořenou groteskou *Vařila myšička myšičku* (1996) a hrou *Kosmická snídaneň aneb Nebřenský* (1997) se Drábkovy divadelní fresky žánrově vyprofilovaly a názorově vyostřily.

Experimentální grotesknost jeho umělecké reflexe pak vyvrcholila v komicko-hrdinské frašce *Švédský stůl* (1999) a v satirických kabaretech *Kostlivec v silonkách* (1999) a *Kostlivec: Vzkříšení* (2003). Uprostřed uměleckého vzestupu však musel činnost Studia z finančních důvodů ukončit. V divadelním světě se mezitím etabloval nejen jako dramatik, ale také jako režisér: působil v Divadle Šumperk, v Západočeském divadle v Chebu, v Divadle Petra Bezruče v Ostravě ad. V letech 2005–2007 působil jako režisér pražského Divadla Minor, kde uvedl své hry *Sněhurka – nová generace* (2006) či *Planeta opic aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci* (2006). Současně začal spolupracovat s Malým Vinohradským divadlem, kde formou společného autorství vznikly generační sondy *Děvčátko s mozkem* (2005), *Berta (Od soumraku do úsvitu)* (2008) a komedie *Zvířata na toustech* (2011). Mezitím Drábek zapustil kořeny v Klicperově divadle v Hradci Králové: jeho dosud nejuváděnější hru *Akvabely* – humoristicky existenciální příběh vystresovaných městských neurotiků, kteří relaxují při synchronním plavání – zde nastudoval v roce 2005 Vladimír Morávek. Následně Drábek ve vlastní režii uvedl Čapkovy hry *R. U. R.* (2005) i „spotřební“ aktualizaci Shakespearova *Macbetha* (2007). O rok později kritiku zaujala i jeho inscenace Čapkovy *Věci Makropulos* v Divadle na Vinohradech a originální *Furianti 2008* v brněnském Národním divadle. Do Klicperova divadla nastoupil Drábek jako umělecký šéf a režisér v roce 2009 autorským muzikálem *Ještěři*, kterým si okamžitě získal hradecké publikum, a ještě tento rok potvrdil své dramatické a režijní kvality inscenací své hry *Náměstí bratří Mašinů* o panoptiku ztroskotanců, jejichž pokusy vymanit se z osidel své existence (např. spektakulárním únosem tramvaje) končí vždy fiaskem. Zkusil zde i oblíbenou metodu kolektivního autorství v hororovém kabaretu z mediálního prostředí *Noc oživlých mrtvol v televizní country-show Beverlyho Rodrigueze* (2010), po němž následovala parodie *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen* (2010) a romantická komedie *Jedlíci čokolády* (2011). O Drábkovy hry se často zajímají i další inscenátoři. Vladimír Morávek v brněnské Huse na provázku nastudoval montáž z jeho her nazvanou *České moře* (2009), část dramatu *Vykřičené domy* se stala součástí inscenace Jana Friče *Tvrď/Měkce* (Divadlo Petra Bezruče Ostrava, 2010) a aktovku *Chmýří* si vybralo Centrum současné dramatiky a Divadlo Na zábradlí do unikátního projektu *Nebe nepřijímá*, jehož světová premiéra proběhla v září 2010 na Letišti Praha. Na zahraničních jevištích Drábka úspěšně reprezentují zejména *Akvabely*: v roce 2007 byly uvedeny v německém rozhlase (Rundfunk Berlin-Brandenburg), v letech 2008–2009 scénicky v polských městech Kalisz a Zielona Góra a v roce 2010 v německém Wiesbadenu. Drábek píše groteskní melodramata, která ve scénickém pojetí hojně pracují se situační komikou (autor své hry často také sám režíruje a využívá potenciálu svého souboru).

Jan Mikulášek (1978) se po nedokončených studiích režie na JAMU stal uměleckým šéfem divadla Polárka Brno, následně i Divadla Petra Bezruče Ostrava (2005–2007), kde realizoval řadu výjimečných titulů, např. *Tři sestry*, *Zběsilosti v srdci* nebo *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*. V roce 2007 začíná působit na volné noze, u Bezručů ale nadále hostoval (*Evžen Oněgin, 1984, Divoká kachna, Na Větrné hůrce...*). Dále spolupracoval s Národním divadlem moravskoslezským Ostrava, s Městským divadlem Zlín, Divadlem Husa na provázku Brno či Divadlem v Dlouhé Praha. Velkou pozornost zaujaly jeho oceňované inscenace v brněnské Redutě – *Elementární částice, Korespondence V+W, European*,

Nenápadný půvab buržoazie či *Zlatá šedesátá*. V roce 2013 uspěl společně s Petrem Štědroněm a Dorou Viceníkovou ve výběrovém řízení na nové umělecké vedení pražského Divadla Na zábradlí, jehož se stal kmenovým režisérem a vytvořil zde tituly *Šedá sedmdesátá* (2013), *Cizinec* a *Požítkáři* (2014), *Doktor Živago* a *Hamlet* (2015), *Posedlost* (2016), *AnderSen* (2017), *Persony* (2018), *Ahoj, vesmíre!* (2021), *Obscura* a *Medvěd s motorovou pilou* (2002). Spolupracuje s dalšími scénami, v poslední době především s Národním divadlem (*Spalovač mrtvol*, *Maryša*, *Kouzelná země*, *Stát jsem já*) a s Divadlem Husa na provázku (*Don Quijote*, *Chazarský slovník*). režijní přístup Jana Mikuláška se často opírá o dramaturgii románů, původní scénáře či autorské divadlo. Ve svém režijním rukopisu nezapře ovlivnění filmem a filmovým jazykem: pracuje se stříhem, s detailem, s hudebním kontrastem i s paralelním odvíjením dějů. Další výraznou inspirací je mu výtvarné umění, ze kterého „přebírá“ důraz na mizanscénu a svícení. Výrazným rysem Mikuláškovy rukopisu je hra s významy replik, s kontextem a s asociacemi na zvolené téma; na jevišti dokáže zhmotnit naprosto abstraktní, filozofická témata, a to pomocí velice jednoduchých prostředků. Zajímá jej napětí mezi precizností a ledabylostí, mezi strojeností a autentičností, mezi zběsilostí a klidem. Mikuláškovy režie jsou – zejména díky vysoce stylizovanému herectví, groteskní nadsázce a skvělé práci s výtvarnou i hudební složkou – vysoce ceněny odbornou kritikou i diváky. Vedle režie se také věnuje skládání scénické hudby.

Režisér, autor, herec, a také moderátor **Jiří Havelka** (1980) patří mezi nejšeststrannější osoby českého kulturního prostoru. V roce 2003 absolvoval režii na KALD DAMU, kterou v letech 2011–2019 vedl. Již od raných inscenačních pokusů se soustředí převážně na kolektivní improvizaci jako metodu tvorby originálních autorských výpovědí. Zaměřuje se na možnosti divadelního časoprostoru v celé jeho šíři. Jeho práce vychází z divadelní iluze, zdůrazňuje jedinečnost divadla jako nástroje přímé komunikace a snoubí principy činoherního, alternativního a často i pohybového divadla. Hledá novou roli pro divadlo ve věku virtuálních médií a nalézá ji především v síle imaginace, herním principu a sdílené tělesné přítomnosti. Začínal ve Studiu Ypsilon (mj. *Drama v kostce*, 2005; *Drama v kostce, pokus 2*, 2008) a dodnes režíroval na řadě předních tuzemských scén: Dejvické divadlo – *Černá díra* (2007), *Wanted Welzl* (2011), *Kakadu* (2014), *Vražda krále Gonzaga* (2017); HaDivadlo – *Indián v ohrožení* (2008), *Svět v ohrožení* (2012), Divadlo Na zábradlí – *Šílenství* (2014), *Krásné psací stroje!* (2016). V Národním divadle zaujaly jeho inscenace *Experiment myší ráj* (2016), adaptace Medkovy hry *Plukovník Švec* (2018) či *Očitý svědek* (2021). Pozornost vzbuzují i jeho inscenace v brněnské Huse na provázku *Gádžové jdou do nebe* (2020), kde se klíčem pro jevištní zpodobnění traskavé problematiky česko-romského soužití stala forma stand-up comedy, nebo *Vykouření* (2022) – reakce na kauzu spojenou s pohostinským uvedením her režiséra Olivera Frljiće u nás, jež se dostalo až k soudu. Se svým domovským poloprofesionálním souborem Vosto5 nastudoval ceněné sondy do české minulosti (*Pérák*, 2011; *Dechovka*, 2014 – Cena Divadelních novin), přítomnosti (*Společenstvo vlastníků*, 2017 – Cena Divadelních novin, komická opera *Zabijačka*, 2023) i budoucnosti (mystifikační „kosmická performance“ *Kolonizace*, 2016). V oblasti loutkového divadla se prosadil nonverbálním iluzionistickým filmovo-průkopnickým *Posledním trikem Georgese Méliése* (2013), který uvedl v Divadle Drak Hradec Králové. V oblasti tanečního divadla spolupracuje nejvíce se skupinou Vertedance. Inscenace *Korekce* (2013),

při které se tanečníci nehnu z místa, vyhrála Českou taneční platformu i Cenu Divadelních novin v kategorii Taneční a pohybové divadlo, včetně ceny Herald Angel na prestižním festivalu Fringe v Edinburghu. V roce 2019 debutoval filmovou adaptací svého, původně divadelního, textu *Vlastníci* (2019).

13.4 České drama po roce 1989

Důležitým odrazovým můstkem pro českou současnou dramaturgii se stal rok 1989 – „sametová revoluce“ byla bezesporu revolucí divadelní. Řada důležitých politických diskuzí té doby se konala na divadle přímo na jevišti – divadlo se stalo synonymem pro angažované svobodné a osvobozené slovo. Symptomaticky pak byla první opravdu demokratická strana *Občanské fórum* založena 19. listopadu 1989, dva dny po vypuknutí revoluce, v divadle *Činoherní klub*. Prvním neformálním vůdcem této strany se stal **Václav Havel**. Českému popřevratovému divadlu dominuje nejprve hlad po hrách, které se v minulosti kvůli cenzurním zákazům nemohly inscenovat – Havlovy hry se např. roku 1990 hrají paralelně v 17 divadlech, přičemž repertoáru vévodí jeho *Zahradní slavnost*. Také další autoři jako **Pavel Kohout**, **Ivan Klíma** nebo **Milan Uhde** se vrací oficiálně na jeviště. Svá aktuální témata však české divadlo teprve hledá – řada jeho důležitých protagonistů ostatně není k dispozici, někteří odcházejí do politiky (Václav Havel jako prezident, Milan Uhde jako ministr kultury a později předseda parlamentu), někteří, jako třeba dramatický básník Josef Topol, se odmlčí a pro divadlo přestávají psát. Devadesátá léta jsou pak ve znamení hledání nových výrazových možností divadla – je zřejmé, že politické divadlo a drama, které mělo v minulosti jasného nepřítele v podobě totalitního režimu, se bude muset nově definovat. Tak se stane, že jeden z nejvýraznějších českých kritiků totalitního systému Václav Havel píše své jediné polistopadové drama teprve 19 let po revoluci. Jeho hra *Odcházení* (prem. 2008, *Divadlo Archa*, Praha) byla v době svého vzniku často považována za Havlovo zúčtování s vlastní politickou kariérou. Havel však aféru ohledně odstaveného kancléře Riegera a celý doprovodný mediální kolotoč konstruuje se svým nezaměnitelným smyslem pro groteskní jazyk mocenské rétoriky. Ukazuje se, že jeho absurdní divadlo, které dekonstruuje duté fráze současných politických aktérů a jejich posluhovačů, funguje v kapitalistickém světě stejně dobře jako v reálném socialismu.

REFLEXE TOTALITNÍ MINULOSTI

V divadelních hrách řady Havlových soupeřů hraje důležitou roli reflexe totalitní minulosti. Je tomu tak třeba v aktuální hře **Pavla Kohouta** s názvem *Vítězný únor* (prem. 2016, *Klicperovo divadlo*, Hradec Králové), která je věnována událostem komunistického převzetí moci v Československu roku 1948. Hra s podtitulem *Alžbětinské drama z léta Páně 1948* je napsána v blankversu a zkoumá historické události jak v rovině intimních osudů jednotlivých protagonistů (prezident Edvard Beneš, ministr zahraničí Jan Masaryk, ale i mladý spisovatel Pavka – Kohoutovo alter ego), tak v archetypické rovině analýzy nehu-

mánních principů společnosti, která se podrobuje totalitní doktríně. Způsob, jakým se jedinec dostává do spárů mocenských her „velké politiky“, je pro Kohouta v jeho groteskních společensko-kritických hrách již řadu let výraznou inspirací.

Pokus o vyrovnání se s minulostí má u **Milana Uhdeho** intimnější ráz. Uhde se po ukončení své politické kariéry vrací na divadlo svou hrou *Zázrak v černém domě* (prem. 2007, *Divadlo Na zábradlí*, Praha), v níž konstruuje setkání příbuzných v rodném domě, kde každý z protagonistů zastupuje jistým způsobem schematickou roli ve vztahu k době totality. Uhde pak rovněž navázal na spolupráci s hudebním skladatelem **Milošem Štědrněm**, s nímž jako dramatik a libretista napsal v sedmdesátých letech (tehdy ovšem tajně, pokrývačem se mu stal režisér Zdeněk Pospíšil) dnes již kultovní muzikál *Balada pro banditu* (prem. 1975, *Divadlo na provázku*, dnes *Husa na provázku*, Brno). V této autorské dvojici vznikly současné muzikály jako *Leoš aneb Tvá nejvěrnější* (prem. 2011) nebo *Moc Art aneb Amadeus v Brně* (prem. 2014, obojí *Divadlo Husa na provázku*).

Totalitní minulost zpracovává s až obsesivním důrazem dramatik **Karel Steigerwald**, který ve svých hrách často konfrontuje individuální osudy s velkými politickými dějinami. Např. ve hře *Horáková, Gottwald* (prem. 2006, *O. S. Mezery – La Fabrika*, Praha), kterou Steigerwald označuje za „komedii o tragédii“, konfrontuje osudy československé političky Milady Horákové, zavražděné v roce 1950 na základě vykonstruovaného procesu, s dobovými jevy a nepřímou s biografií komunistického prezidenta Klementa Gottwalda. Jedná se o hořce ironickou hru, v níž do popředí vystupuje krutá teatralita totalitních režimů.

Tématu politických procesů padesátých let se však ujímá i mladší generace tvůrců. Dramatik **Tomáš Vůjtek** zpracovává ve hře *S nadějí, i bez ní* (prem. 2012, *Komorní scéna Aréna*, Ostrava) paměti Josefy Slánské, manželky Rudolfa Slánského popraveného roku 1952 v rámci politických procesů 50. let. Tato hra je součástí Vůjtkovy dokumentární trilogie, do níž patří zároveň hry *Slyšení* (prem. 2014 ve stejnojmenném divadle), zabývající se fenoménem nacistického pohlavára Adolfa Eichmanna v konfrontaci s lokálním ostravským kontextem, a *Smíření* (prem. 2017 tamtéž), jehož tématem je tzv. divoký odsun sudetoněmeckého obyvatelstva po druhé světové válce.

Vysídlení německého obyvatelstva z Československa po druhé světové válce, jehož existenci a nezávislou historickou analýzu minulý režim potíral a bagatelizoval, je důležitým tématem pro dramatika a režiséra **Miroslava Bambuška**. Ten ve svých hrách dokumentaristicky zpracovává historické události v přímém napojení na současnost a kombinuje je se surreálními a lyrickými motivy. Jeho projekt *perzekuce.cz* sestává z řady divadelních her, které se zabývají tématem odsunu sudetských Němců – např. ve hře *Porta Apostolorum* (prem. 2005, *La Fabrika*, Praha) tematizuje zavraždění více než 800 německých civilistů v Postoloprtech na Žatecku v roce 1945.

Také známá česká prozaička **Kateřina Tučková** s úspěchem adaptovala po divadlo svůj román *Vyhnání Gerty Schnirch* (prem. 2014, *HaDivadlo*, Brno). Příběh její fiktivní hrdinky začíná v prvorepublikovém, na městském území většinou německém Brně, prochází

všemi peripetemi druhé světové války a končí ve fázi poválečné šikany německého obyvatelstva. V Brně byla inscenace přijata velmi emotivně a představení doprovází často dlouhotrvající potlesk ve stoje – pro město, kde žije dodnes řada rodin s německými kořeny, je to evidentně stále aktuální téma.

Z novější generace dramatiček a dramatiků se s následky totality pozoruhodně vypořádává např. dramatička **Martina Kinská**. Ve spolupráci s historikem **Radkem Schovánkem** napsala hru *Agent tzv. společenský* (prem. 2018 v rámci spolku Testis, uváděno ve *Studiu Švandova divadla*, Praha), která se na základě komorního rodinného příběhu, v němž se otec odhalí jako agent StB, zabývá velmi plasticky a soustředěně manipulativní mocí totalitního aparátu a jeho infiltrací do nejintimnějších mezilidských sfér.

Nenásilně, až podprahově pracuje s prvky analýzy manipulativní role totalitních systémů také dramatik **David Košťák** ve své hře pro mladé publiku s názvem *Lajka vzhůru letí* (prem. 2017, *Malé divadlo*, České Budějovice), kde na základě příběhu prvního psa ve vesmíru otevírá otázky svobody a sebeurčení.

POST-HAVEL

Řada současných dramatiček a dramatiků se dnes pokouší také o analýzu aktuální reality, často v napojení na kritické zhodnocení „postsametové“ éry. Za všechny lze vyzdvihnout zejména režiséra a dramatika **Michala Hábu**, jehož autorská inscenace *Ferdinande!* (v níž je Hába sám hlavním performerem) znovu přivádí na jeviště postavu Ferdinanda Vaňka, Havlovo dramatické alter ego. Hába pak v performativním dialogu s publikem zkoumá, jak by se Vaněk zachoval dnes, a zároveň analyzuje roli intelektuála ve veřejném prostoru a odkazuje k neoliberálně podmíněnému rozdělení společnosti na masy a elity, s čímž souvisejí další strukturální nerovnosti.

Havlovského tématu se ujala také **Anna Saavedra** ve hře *Olga (Horror z Hrádečku)* (prem. 2016, *Divadlo Letí*, Praha). Diváky v ní přivádí na havlovskou chalupu a oznamuje, že svou hru hodlá věnovat Olze Havlové. Od počátku však veškeré Olžiny promluvy ruší Václav, který jen těžce bojuje s faktem, že v centru pozornosti nestojí on. Autobiograficky laděná hra zachycuje Olgu nepateticky jako sarkastickou komentátorku dění, od bujarých disidentských večírků až po hradní ceremoniální obřady. Olžin svět pro Saavedru nepostrádá každodenní absurditu – sbírání hub si třeba nikdy neužije sama, v minulém režimu ji hlídá StB, v polistopadové době zase prezidentská ochranka. Hra je portrétem silné ženské osobnosti, v němž se prolíná intimní blízkost s ironickým nadhledem.

Ztrátou iluzí po sametové revoluci se ve svém díle zabývá také mnohostranný a velmi produktivní dramatik a scénárista **Petr Kolečko**. Ve své divadelní hře *Pokerface* (prem. 2013, *Divadlo Letí*, Praha) konfrontuje své hrdiny s dvěma časovými rovinami – s dobou kolem roku 1989 plnou nadšení a očekávání a dobou po roce 2011, kdy umírá Václav Havel a s ním symbolicky i důvěra v „lepší časy“ a demokratické poměry.

Do řady her s „postsametovou“ tematikou lze zařadit i *Národní třídu Jaroslava Rudiše*, kterou napsal podle své stejnojmenné povídky (prem. 2012, *Divadlo Feste*, Brno) a umně přetavil do všech možných žánrů od prózy, přes rozhlasovou hru až po filmový scénář. Rudišův hrdina Vandam, který se v roce 1989 na Národní třídě účastnil revolučních událostí, je typickým lůzrem neoliberálních poměrů, jehož životní prohry ústí do xenofobního náhledu na svět a násilí.

DIVADELNÍ AGENTURY, SOUTĚŽE, VYDÁVÁNÍ HER

Otevření se světu znamenalo pro české divadlo také mnohé změny ve struktuře správy autorských práv a zprostředkování nových divadelních her. Oproti ve světě běžné diverzitě hrají u nás hlavní roli pouze dvě divadelní agentury – agentury Dilia, která vzešla z původní státní agentury vzniklé v poválečné době a poskytuje vedle agentáže také kolektivní správu děl, a agentura Aura-Pont založená v roce 1990.

Obě agentury hrají významnou roli v podpoře nové dramatiky. Agentura Aura-Pont se až do roku 2013 podílela na dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka, v níž dnes pokračuje v podobě Anonymní dramatické soutěže. Cena Alfréda Radoka byla ve své době prestižním ohodnocením a mezi laureáty se ocitla řada dnešních významných dramatiček a dramatiků jako např. Arnošt Goldflam, Roman Sikora, David Drábek, Kateřina Rudčenková, Eva Prchalová, Miroslav Bambušek nebo Iva Klestilová.

Agentura Dilia uděluje zase od roku 2001 Cenu Ewalda Schorma, o kterou se mohou ucházet začínající umělkyně a umělci (studentky a studenti) na poli původní dramatické tvorby a divadelního překladu. Nové překlady současné dramatické literatury podporuje Dilia svými překladatelskými dílnami, jež jsou zaměřeny vždy na jednu jazykovou oblast. Zároveň se Dilia podílí na scénických čteních nových her v řadě 8@8 pořádané Divadlem Letí.

Českým specifikem je také fakt, že obě agentury sice zastupují práva svých autorek a autorů, ale nevyvíjejí žádnou nakladatelskou činnost. Současné hry vydávají jiná knižní nakladatelství jako třeba Brkola, Větrné mlýny, Akropolis, Host, Torst nebo Prostor. Také Institut umění – Divadelní ústav má jako instituce propojující vědecké a strukturálně podpůrné cíle vlastní knižní řadu současných her a cíleně propaguje české divadlo v zahraničí (např. systémem interních grantů nebo na webu performczech.cz).

PSÁT PRO „SVÉ“ DIVADLO

Řadu současných úspěšných autorů pojí úzká spolupráce s jejich kmenovým divadlem, pro které píše a mnohdy i režirují své hry. Třeba hry **Arnošta Goldflama**, jednoho z nejúspěšnějších českých dramatiků, jsou nemyslitelné bez jeho vztahu k brněnskému HaDivadlu. Goldflamovi je vlastní specifika groteskní pohled na svět, rád také perzifluje historické události. V HaDivadle je nyní dlouhodobě na repertoáru jeho divácky úspěšná hra *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně* (prem. 2007, HaDivadlo). Goldflam je duchovním bratrem Georga Taboriho – oba svérázně pracují s drsným židovským humorem.

Ostatně Goldflamův Hitler se s malým Taborim ve hře také setkává: na brněnské nádraží, kde malému chlapci ujede vlak. Goldflamova teatrální satira zachycující Hitlera v jeho privátním prostředí plném pitoreskních detailů je zároveň burcuující kritikou zlehčování nacistických zločinů. V době rozpuku pravicově nacionalistických tendencí neztrácí nic na své aktuálnosti.

Divadelní dráha dramatika a režiséra **Petra Zelenky** (1967) započala v pražském Dejvickém divadle, kde uvedl svou mezinárodně úspěšnou hru *Příběhy obyčejného šílenství* (2001). Se svým specifickým smyslem pro absurditu všedních dnů si libuje v tragikomice – jeho hrdina Petr toužící získat srdce své lásky Jany je sympatickým smolařem obklopeným lidmi s nejrůznějšími úchytkami a deviacemi. Hra je zároveň přesvědčivou krizovou diagnózou naší doby a v následujících letech se stala součástí repertoáru řady divadel po celé Evropě (Belgie, Francie, Polsko, Maďarsko a další) i ve zbytku světa (mj. v Argentíně či Uruguayi). Jeho další významným titulem je *Teremin* (prem. 2005, Dejvické divadlo), inspirovaný životním příběhem ruského vědce Lva Sergejeviče Teremina, který jako vedlejší produkt výzkumu zabezpečovacího systému pro Lenina vyvinul předchůdce dnešního syntezátoru a v USA pak se svým novátorským bezkontaktním hudebním nástrojem thereminem nastoupil pozoruhodnou hudební kariéru. Následovala hra *Očištění* (prem. 2007, která vznikla na objednávku Starého divadla v Krakově, u nás byla poprvé uvedena v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích v roce 2010. V listopadu 2011 měly světovou premiéru v pražském Národním divadle *Ohrožené druhy*, která diváky zavádí do současné Prahy, do světa reklamy a podnikání farmaceutických gigantů. V prosinci 2012 se Zelenka vrátil do Dejvického divadla s titulem *Dabing Street*. V květnu 2014 uvedlo Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích hru *Job Interviews*, kterou Zelenka napsal přímo na jeho objednávku a sám ji zde i režíroval. Jeho ironická komedie *Věra* (2017) je zase sondou do zábavního průmyslu a cynické doby, která pokrytecky hlásá, že cynismus už není v módě. V dubnu 2018 uvedlo Dejvické divadlo Zelenkovu hru o chemikovi Antonínu Holém *Elegance molekuly*, která získala Cenu divadelní kritiky 2018. V roce 2022 nabídl další generační pohled na dnešní dobu v titulu *Fifty*, tentokrát z perspektivy padesátníka, který se snaží vyrovnat s blížícím se stářím., je vtipná a chytře napsaná.

Dramatik **René Levínský** má pozoruhodný žánrový záběr a své hry píše s citem pro groteskně vystavenou a vypointovanou jevištní situaci. Inscenace jeho her jsou neodmyslitelné od jeho domovského divadla, nezávislé divadelní skupiny Nejhodnější medvídci. Levínský, který je vedle svých divadelních aktivit také teoretickým matematikem, pracuje často s prvky parodie, např. ve hře *Kašpárek, četník koločavský* (napsané pod pseudonymem Šimon Olivětín, prem. 1997, *Nejhodnější medvídci*) paroduje obhroublou komiku lidových her, ve hře *Harila aneb Čtyři z punku a pes* (napsané pod pseudonymem Helmut Kuhl, prem. 2006, *Nejhodnější medvídci*) si zase v příběhu, v němž čtyři němečtí pankáči debatují o konci západní civilizace, bere na paškál tzv. cool dramatiky. Levínského hry se ocitají ale také na repertoáru velkých divadel, jako např. groteska o člověku jako vědeckém designovém projektu *Dotkni se vesmíru a pokračuj* (2016, Národní divadlo, Praha).

Dramatik a výtvarník **Miloslav Vojtíšek**, který vystupuje od pseudonymem **S.d.Ch.**, inscenoval své hry dlouho převážně sám, např. ve vlastním autorském divadle s názvem *Varlénův loutkový seminář*. Tyto texty se vyznačují avantgardistickým, ornamentálním jazykem jako např. satira o perverzní logice světa dnešních politických pohlavárů *Poslední husička* (2015 jako scénická skica, Dejvické divadlo).

Dramatik soustředící se na témata své generace ovlivněné novými médii a sociálními sítěmi **Tomáš Dianiška** si v Liberci založil undergroundové a punkové Divadlo F. X. Kalby, pro které napsal řadu her a v němž působil coby herec. Dianiškovy hry jsou napěchované popkulturními odkazy a i vážné téma jako temná padesátá Léta ve hře *Mlčení bobříků* (2016, *Divadlo pod Palmovkou*, studio PalmOFF) u něj mají satirický rozměr.

Autorské inscenace režiséra a dramatika **Jiřího Havelky** jsou inspirovány spoluprací s divadlem VOSTO5 vyznačující se svéráznou humoristickou poetikou. Např. úspěšná inscenace *Společenstvo vlastníků* (prem. 2017, VOSTO5) zobrazuje mikroklima schůze vlastníků bytů jednoho domu a stává se popudem ke groteskně vygradovanému rozehrání nej-různějších lidských charakterů. Zároveň je však výstižnou ilustrací mocenského boje uvnitř společnosti.

Na asociativní hravosti s jazykem a jeho onomatopoickými vlastnostmi je založena poetika **Jiřího Adámka**, který jako autor a režisér vytváří své stěžejní inscenace s divadlem Boca Loca Lab. Přísně formalistně režírované inscenace jako *Libozvuky* (prem. 2015, Boca Loca Lab) nebo *Bludiště seznamů* (prem. 2016, Boca Loca Lab) se vyznačují hudebně stylizovaným jazykovým projevem a těží svůj humor ze slovních hříček a nečekaných slovních spojení. Vedle hudebně-hravé roviny jsou však neseny také kritickým postojem k významotvorným funkcím jazyka.

Nelze si nepovšimnout, že „pro své divadlo“ píší v Čechách zejména muži. Řada výše zmíněných autorů si své hry také sama režíruje. Žen však v pozici režisérek, nebo dokonce uměleckých šéfk, najdeme velmi málo. Souvisí to s celkovým nastavením české společnosti, v níž jsou ještě stále tolerovány strukturální nerovnosti mezi muži a ženami (např. nerovnost platů, tzv. gender pay gap) a přívlastek feministický je téměř pejorativem. Z již zmíněných umělkyň vystupuje jako režisérka svých her **Martina Kinská**, která je zároveň dramaturgyní ve Švandově divadle. Významnou osobností je v tomto ohledu režisérka **Martina Schlegelová**, která je uměleckou šéfkou nezávislého Divadla Letí a ve své režijní tvorbě se cíleně soustředí na současnou českou a světovou dramaturgii (Divadlo Letí se svým rezidenčním programem pro současné dramatičky a dramatiky hraje klíčovou roli při uvádění současných her v Čechách) a navíc od února 2018 umělecky vede také Jihočeské divadlo, v němž se zasloužila o experimentální a společensky-kritické rozšíření repertoáru této státní scény.

Výjimečnou režisérskou a autorskou osobností je také **Pavla Dombrovská**, která založila a vede nezávislé Divadlo Líšeň, pro něž vznikají její autorské inscenace. Dombrovská je žačkou slavné Evy Tálské, režisérky brněnského Divadla Husa na provázku a jedné z nejprogresivnějších českých divadelních tvůrkyň. Obdobně jako Tálská pracuje s principy

lidového divadla (např. jarmarečních divadelních rituálů), metaforicky kombinuje činohru a divadlo loutek a objektů a své hry píše a dotváří ve spolupráci se svým divadelním kolektivem. Za všechny její autorské počiny zmiňme alespoň inscenace *Putin lyžuje* s podtitulem *Jevištní reportáž na motivy knihy Anny Politkovské zavražděné v roce 2006* (prem. 2010, Divadlo Líšeň, Brno) nebo *Paramisa* (Chytrý hloupý Rom), kde na základě příběhů z romských pohádek mísí prvky českého lidového divadla a romských tanců (prem. 2005, Divadlo Líšeň ve spolupráci s romskými umělci).

Jednou z nejmladších uměleckých šéfek je také **Dagmar Radová**, která v A studiu Rubín vytváří autorsky i dramaturgicky jedinečný program založený na intimních tématech s přesahy do společensko-kritického kontextu (např. *Burnout aneb Vyhoř!*, prem. 2019, A studio Rubín).

ŽENSKÝ POHLED A FEMINISTICKÉ POZICE

České dramatičky řadu let dominovali muži a slovo dramatička se české divadlo naučilo skloňovat teprve v posledních dekáдах. Nyní se na českých jevištích objevila řada aktuálních her současných dramatiček, které vědomě reflektují pozice žen v současné české společnosti.

Básnířka a dramatička **Kateřina Rudčenková** se ve svém díle zabývá kritikou pohledu na ženy jako objekty mužské touhy a tematizuje nerovnosti a klišovité přístupy v pohledu na nezávislou ženskou existenci. Ve hře *Čas třešňového dýmu* (prem. 2007 jako scénické čtení, *Royal Court Theatre*, Londýn) se např. ptá, proč slovo génius nemá ženskou variantu? V této hře se setkávají tři generace – matka, dcera a babička – a konfrontují jedna druhou s vlastní životní cestou. Autorka svým hravým jazykem plným poetických obrazů tematizuje společenský tlak na ženu, která se má podřídít daným společensko-kulturním vzorům. Vedle reálné roviny jsou do hry vloženy snové scény, v nichž všechny protagonistky čekají na svou svatbu (v narážce na Beckettovo „Čekání na Godota“) a získávají atributy klasických ženských pohádkových postav. Ve své dramatické básni, hře *Niekur* (což je litevský výraz pro „nikde“, prem. 2008, *Divadlo Ungelt*, Praha) se zase autofikčně vyrovnává s nerovnoprávnou pozicí ženy ve vztahu ke staršímu muži.

Feministicky laděné jsou také hry **Ivy Klestilové** (dříve Volánkové), která bojuje proti stávajícím genderovým stereotypům. Její trilogie *Minach* (prem. 2002, *HaDivadlo*, Brno) tematizuje nerovnoprávné rozdělení rolí v rodině, v níž je žena podřízena několikanásobnému vykořisťování, neboť je s příznačnou samozřejmostí zároveň úklidovou a pečovatelskou silou, ale také sexuální objektem. Ženskou a mužskou perspektivu diferencuje Klestilová také jazykově – zatímco muži hovoří věcným, téměř byrokratickým tónem, ženský jazyk jejích hrdinek je poetický, asociativní a plný prodlev či zvolání, jako např. ve hře *Stísněná 22* (prem. 2003, *Národní divadlo*, Praha).

Kritické zhodnocení genderově podmíněných nerovností nalezneme také v poetických hrách **Lenky Lagronové**, jež jsou často inspirovány biografickými příběhy – např. *Jako břitva/Němcová* (prem. 2016, *Národní divadlo*, Praha), kde je jí předlouhou život ženské

ikony české literatury Boženy Němcové. Známa prozaička **Radka Denemarková** pak ve své pozoruhodné divadelní prvotině *Spací vady* (prem. 2010, *Divadlo Na zábradlí*) inscenuje posmrtné setkání tří biograficky inspirovaných ženských postav – objevují se zde spisovatelky Virginia Woolf a Sylvia Plath, ale také exmanželka dnešního prezidenta USA, bývalá česká lyžařka Ivana Trump.

Velká politická témata, která jsou nahlížena vždy z ženské perspektivy, přivádí na jeviště česko-slovenská autorka a filmařka **Anna Grusková**. Její dokumentárně inspirované drama *Rabínka* (prem. 2012, *Studio Slovenského národného divadla*, Bratislava) je věnováno hrdinnému postoji „rabínky“ Gisi Fleischmann, která v rámci bratislavské židovské obce založila roku 1942 pracovní skupinu na záchranu slovenských židovských spoluobčanů. V jiné své hře *Komůrky* (prem. 2013 jako čtení v rámci festivalu Duha, *Villa Tugendhat*, Brno) ožívá specifická čechoslováctina, dnes již téměř vymizelý jazyk bývalého Československa mísící češtinu, slovenštinu a další vlivy. V komorní rodinné hře se propojují dvě časové roviny – doba „reálného socialismu“ sedmdesátých let a dnešek.

Poetickou analýzu narušené vztahové komunikace provádí dramatička **Eva Prchalová**. Její hra *Závrat'* (prem. 2011 jako scénické čtení, *Činoherní klub*) svádějící v surreálně-hrůzném večeru dohromady dva zcela odlišné páry se pohybuje na hranici hororové vize a snové romantiky. Ve hře *Ažura* (prem. 2015 jako scénické čtení, *České centrum Berlín*) se v umně konstruovaném příběhu stávají různé jazyky jednotlivých postav nástrojem mocenského útlaku a vykořisťování.

Autorka, která feministický pohled na svět s přirozenou samozřejmostí zabudovává do svých dramatických vizí, je rozhodně **Anna Saavedra**. Zmínme zde alespoň její hru *Tajná zpráva z planety matek / Mamma guerilla*, (prem. 2012, *HaDivadlo*, Brno), scénický esej o různých podobách mateřství napsaný jako pestrá groteskní a společensky-kritická koláž z dialogů, monologů, ironických komentářů i dokumentárních textů.

Téma ženského sebeurčení je nosnou inspirací také pro nejmladší generaci českých dramatiček. Laureátka Ceny Ewalda Schorma za rok 2018 **Tereza Agelová** napsala hru *Jako ty, mami* ve stylu asociativního proudu vyprávění tří dívek snažících se vyrovnat s vlastní ženskou existencí.

ČESKÁ IDENTITA A DNEŠNÍ POLITICKÉ DIVADLO

Řada českých autorek a autorů na divadle tematizují aktuální společensko-politické debaty. Divácky velmi úspěšnou hrou se stala *Koule. Příběh vrhačky* (prem. 2011 jako rozhlasová hra, ČRo 3 – Vltava, divadelní prem. 2012, *Klicperovo divadlo*) **Davidy Drábky**. Fiktivní portrét české koulařky, která v předrevoluční době socialistické republiky vyhrávala jednu medaili za druhou a dnes se v rozhovoru pro rozhlas stylizuje do role národní hrdinky bez schopnosti kriticky reflektovat temné stránky tehdejšího masového dopingu, je umně vypointovaná groteskní dekonstrukce mýtu úspěšné socialistické sportovní kariéry. Ze současnosti je pak Drábková crazy komedie *Kanibalky: Soumrak samců* (prem.

2018, *Divadlo Rokoko*). Z ironické kriminální zápletky, kdy nesourodá dvojice vyšetřovatelů zkoumá případ vraždy pěti arabských mužů v jednom pražském loftu, se vyvine satira na současné politické poměry, od pravicově radikálních praktik „slušnočechů“, přes paralelní světy v sociálních sítích až po zvláštní druh kanibalismu bývalého prezidenta Václava Klause.

Tématem vztahu k domovu a češství se zabývá i prozaik **David Zábbranský**, který napsal na zakázku pro Studio Hrdinů hru *Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny* (prem. 2016, *Studio Hrdinů*, Praha). Vedle životních postav Majera (Stanislav Majer – představitel hlavní role – je známý herec, kterému Zábbranský ušil roli přímo na tělo) a autora samotného je sžiravé analýze podrobena také zadavatelka hry, režisérka Kamila Polívková, a v satirickém oblouku představeno prostředí českého divadla, které vzhlíží k Německu. S příkladnou vervou a bernhardovskou nadsázkou Zábbranský pozoruje a analyzuje českou společnost, v níž je „domovina“ nejrůznějšími zájmovými skupinami zneužívána. Ke stoletému výročí vzniku Československa napsal Zábbranský svou další hru *Konzervativec* (prem. 2018, *Divadlo Komédie*, Praha), v níž zkoumá dopad historických událostí na životy jednotlivců a filozoficky pojednává téma času a nekonečnosti.

Dílo **Petry Hůlové** se vyznačuje hravým přístupem k jazyku, k jejím stylotvorným prvkům patří často aliterace nebo překroucené idiomy a fráze. Vedle svých románů se v poslední době soustředí také na psaní her pro divadlo. Ve hře *Buňka číslo* (prem. 2016, *Studio Hrdinů*) se v konspirativní cele setkávají tři ženy, které mají pracovat na záchraně české národní identity. Jejich koncepční návrhy oscilující mezi patriotickým kýčem a vnitřní emigrací jsou však doslova semlety hysterickým řečovým gestem. u ze svých nejnovějších knih, dystopický román *Stručné dějiny Hnutí* (2018) o vítězném tažení Hnutí hodlajícího zbavit společnost sexismu, Hůlová adaptovala také pro divadlo. Hra byla v česko-německé koprodukcii uvedena v Divadle Komédie a ve Státním divadle v Norimberku (prem. 2019).

Jedním z nejvýraznějších představitelů divadla jako nástroje společensko-politické kritiky je dramatik **Roman Sikora**. Ve svých komediích reaguje se svérázným černým humorem na aktuální společenské jevy, přičemž analyzuje strukturální nerovnosti a rozložení mocenských pozic ve společnosti dominované zákony trhu a neoliberálně deregulovaného kapitalismu. Obdivuhodný mezinárodní úspěch zaznamenala jeho satirická hra *Zpověď masochisty* (prem. 2011, *Divadlo Letí*). Hra je sarkastickým zpodoběním neoliberálních státních vizí, které – myšleny do důsledků – mohou být s nadšením přijímány pouze občany-masochisty. Takovým masochistou je i hlavní hrdina Pan M., který si s nadšením nechává krátit plat nebo týrat a ponižovat šéfem. Hra vrcholí účastí Pana M. na olympiádě lidských zdrojů, kde se lidské tělo používá např. jako filtr na nečistoty. Hra, která je pouze formálně ukotvena v realitách kalouskovsko-nečasovské éry, byla uvedena na mnoha mezinárodních jevištích (v Polsku se třeba hrála hned v šesti divadlech zároveň), kde byla vnímána jako aktuální kritika celkového asociálního nastavení globalizovaného trhu práce. Sikora se stal v roce 2017 také vítězným autorem dramatické soutěže pořádané Státním divadlem v Norimberku pod názvem *Talking About Borders*. Pro tuto soutěž vznikla jeho hra *Zámek na Loiře* (prem. 2018, *Státní divadlo Norimberk*, česká prem. 2019, Lachende Bestien, *Venuše ve*

Švehlovce, Praha), v níž Sikora precizuje svůj hravý a formalistní přístup k jazyku, který se vyznačuje krátkými agramatickými staccatovými větami plnými redundancí, repetice a přístavků. V této hře uklidí vysoký český politik svou ženu na honosný zámek na Loire, protože ho doma svými výroky diskredituje v médiích. Čtyři lokajové se pokoušejí pochopit, proč tato dáma pohrdá francouzskými lahůdkami, dává přednost levným masovým koncertům z tovární produkce svého muže a rokokový zámek nově pojednává ve stylu Ikea.

Nejnovějším Sikorovým počinem, kterým opět vstupuje do aktuálních debat, je komedie z prostředí psychiatrické léčebny napsaná na zakázku pro brněnské Divadlo Feste pod názvem *Opravdu živé interview s opravdovým Petrem Kellnerem* (prem. 2020, *Divadlo Feste*). Komické narážky na biografii „nejbohatšího Čecha“ jsou pro Sikoru zejména podnětem ke strukturální kritice společnosti, v níž se kapitalistické praktiky zcela nekontrolovaně osamostatnily od všech etických principů.

DIVADLO JAKO TRÉNINK IMUNITNÍHO SYSTÉMU

Uvádět na jeviště současné české hry znamená zapojit se do celospolečenské debaty o podobě našeho světa – což se na divadle odehrává vždy přímo, naživo, z očí do očí. Současná divadelní hra nemá v České republice nejlehčí postavení – řada divadel se obává nasadit na repertoár neozkoušenou novinku. Dnes se však více než jindy bolestně ukazuje, že nejsme ohroženi pouze novým, dosud nedostatečně probádaným virem, proti kterému nemáme medikaci, ale také chybějícím kulturním diskurzem. Divadlo jako živé a přímé umění je jedním z nejlepších tréninků imunitního systému proti zjednodušujícím frázím a veškerému populistickému ohlupování. Zastoupení současné české hry na jevišti je tak podstatným principem vzniku tolik potřebné debaty o společensko-politické situaci naší doby.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že pojem postdramatické divadlo zavedl teatrolog Hans-Thies Lehmann, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 2) Tvrzení, že s berlínskou divadelní scénou Baracke spojujeme jméno režiséra Franka Castorfa, je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 3) Tvrzení, že s českými divadly často spolupracuje polský režisér Krystian Lupa, je:

- a) pravda
 - b) nepravda
- 4) Tvrzení, že jednou z nejpoblárnějších současných britských dramatiček je Yasmina Reza, je:
- a) pravda
 - b) nepravda
- 5) Tvrzení, že proud tzv. coolness dramatiky vznikl ve Velké Británii, je:
- a) pravda
 - b) nepravda



SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme se seznámili se základními rysy proměny českého divadla a dramatu po roce 1989 a objasnili jsme si hlavní tendence, které určovaly jeho vývoj. Také jsme získali přehled o tvorbě nejprogresivnějších režisérů 90. let: Petra Lébla, Jana Antonína Pitínského a Vladimíra Morávka, ale i tvůrců následujících generací.



ODPOVĚDI

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 b, 3 a, 4 a, 5 b**



DALŠÍ ZDROJE

- CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006.
- CÍSAŘ, Jan (ed.). *Herectví v alternativních divadelních formách*. Praha: DAMU, 2011.
- DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla*. Brno: Host, 2008.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989*. Vydání první. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014.
- KERBR, Jan. *Krajina s akvabelami a černým domem: pokus o vymezení české polistopadové dramatiky*. Praha: Pulchra, 2013.
- LJUBKOVÁ, Marta a kol. *Šťastná generace: režiséři z alterny*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013.
- MACHALA, Lubomír et al. *Panorama české literatury*. Vydání první. Praha: Knižní klub, 2015.

- NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadlo a společnost kolem roku 1989*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020.
- NĚMEČKOVÁ, Lucie, a kol. *Vladimír Morávek*. Praha: Pražská scéna, 2004.
- RESLOVÁ, Marie (ed.). *Česká divadelní hra 90. let*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- RESLOVÁ, Marie. *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. Praha: Pražská scéna, 2001.
- SMOLÁKOVÁ, Vlasta (ed.). *Fenomén Lébl 2*. Praha: Pražská scéna, 2005.
- SMOLÁKOVÁ, Vlasta, TOBIÁŠ, Egon. *Fenomén Lébl*. Praha: Pražská scéna, 1996.
- TICHÝ, Zdeněk A. a kol. *Ivan Rajmont*. Praha: Pražská scéna, 2005.
- VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš, a kol. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2011.

LITERATURA

AUGUSTOVÁ, Zuzana, ed., JIŘÍK, Jan, ed. a JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Vydání první. V Praze: NAMU, 2017.

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha: Divadelní ústav, 1993.

BURIAN, Jan. *Nežádoucí návraty E.F. Buriana*. 1. vyd. Praha: Galén, 2012.

DOLEŽAL, Adam. *Cesty divadelní tvorby Petera Brooka*. Vydání první. V Brně: Janáčková akademie múzických umění, 2018.

HONZL, Jindřich. *Divadélko pro 99*. 1. vyd. Praha, 1984.

HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989*. Vydání první. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014.

KŁOSSOWICZ, Jan. *Divadlo Tadeusze Kantora*. 1. vydání. V Praze: Institut umění – Divadelní ústav, 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

OBST, Milan. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Vyd. 1. Praha, 1962.

SRBA, Bořivoj. *Emil František Burian a jeho program poetického divadla: [Sborník]*. Praha, 1981.

SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo: Nástup nových vývojových tendencí v čes. divadelnictví v letech 1939-1945*. 1. vyd. Praha, 1988.

STRASBERG, Lee. *Vysněná vášeň: výklad metody herecké práce*. Vydání první. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2022.

STÝBLO, Zbyšek a SOUKENKA, Vladimír. *Divadlo: prostor & akce*. Praha: České vysoké učení technické v Praze, 2022.

ŽILKA, Tibor, ed. *Literárny text v postmoderne: dráma a próza*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, Fakulta humanitných vied, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 1995.

SHRnutí STUDIjNÍ OPORY

Studijní opora, již jste právě dočetli, se vás pokusila uvést do dějin českého a světového divadla a dramatu v období od počátku 20. století až do současnosti. Autorka těchto řádků si je velmi dobře vědoma, že těch několik desítek stránek mohlo pojmout jen základní obrysy prvotních informací vztahujících se ke sledovanému tématu. Proto je nesmírně důležité, abyste informace nabyté v rámci samostudia opor také samostatně rozvíjeli a rozšiřovali v dalších krocích. K probírané látce lze doporučit celou řadu prací historiografických, které – pokud vás neodradí svou odborností – poskytnou hlubší porozumění tomu, co je to divadlo a drama a jak se vyvíjelo a vyvíjí. Tyto práce najdete v seznamu literatury. Nemusíte ale jen sedět nad knihami! Je dobré vydat se rovnou do divadla a své znalosti nechat obohatit živým kontaktem s představením, které třeba právě nastudoval některý z režisérů, kterého opora zmiňuje. Věříme, že tak se pro vás studium toho předmětu příjemně završí!

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON



Čas potřebný ke studiu



Klíčová slova



Průvodce studiem



Rychlý náhled



Tutoriály



K zapamatování



Řešená úloha



Kontrolní otázka



Odpovědi



Samostatný úkol



Pro zájemce



Cíle kapitoly



Nezapomeňte na odpočinek



Průvodce textem



Shrnutí



Definice



Případová studie



Věta



Korespondenční úkol



Otázky



Další zdroje



Úkol k zamyšlení

Název: **Současné divadlo**

Autor: **Pavla Bergmannová**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 19997

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.