

Dějiny českého divadla

2. pol. 20. století

Studijní text pro kombinované studium

TATJANA LAZORČÁKOVÁ

OLOMOUC 2013

Oponenti: Mgr. Libor Vodička, Ph.D.
Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.
PhDr. Eva Klimentová, Ph.D.



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Zkvalitnění systému kombinované výuky na FF UP a inovace vybraných oborů v kombinované formě,
reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0069

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní,
správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Tatjana Lazorčáková, 2013

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2013

ISBN 978-80-244-3609-8

Obsah

Úvodem.....	7
1 Orientace v kontextu druhé poloviny 20. století – periodizace a historiografický přístup k tématu	9
1.1 Periodizace	9
1.2 Historiografický přístup k tématu.....	14
2 Linie satirického divadla (Divadlo satiry, Divadlo Větrník, Divadlo V+W U Nováků, Divadlo ABC).....	16
2.1 Divadlo Větrník.....	16
2.2 Divadlo satiry	17
2.3 Divadlo V+W U Nováků	18
2.4 Divadlo ABC	19
3 Proměna dramaturgie a dramatické tvorby – nástup nové dramatiky ve spojení s divadelními koncepcemi	21
3.1 Dramaturgie a dramatika.....	21
3.2 Divadelní koncepce a profilace divadel.....	23
3.3 Změna postavení a funkce divadla ve společnosti	23
4 Alfréd Radok v Národním divadle – proměna inscenačního a hereckého stylu ...	25
4.1 Alfréd Radok (1914–1976)	25
5 Polarita inscenačních koncepcí – „čechovovská“ a „brechtovská“ linie v českém divadle	29
5.1 Otomar Krejča a jeho dramaturgická tvůrčí dílna v Národním divadle v Praze.....	29
5.2 Program epického divadla v Mahenově činohře Státního divadla v Brně	31
6 Hnutí malých jevištních forem 60. let – vznik malých divadel a jejich profilace ..	34
6.1 Inspirativní divadelní kontext	34
6.2 Prehistorie v Redutě – zrod text-appealu	35
6.3 Hnutí malých jevištních forem	36
6.4 Profesionální soubory	36
7 Malé činoherní scény 60. let – Divadlo za branou a Činoherní klub	40
7.1 Divadlo za branou (1965–1972)	40
7.2 Činoherní klub (1965–dosud).....	42
8 Osobnosti české divadelní režie 60. let	45
8.1 Miroslav Macháček (1922–1991)	45
8.2 Jan Grossman (1925–1993)	46
8.3 Evald Schorm (1931–1988)	47
9 Autorská a studiová divadla 70. a 80. let	49
9.1 Studio Y (Ypsilonka).....	50

9.2 Divadlo Husa na provázku	52
9.3 HaDivadlo.....	54
9.4 Divadlo na okraji	55
10 Studiová a klubová činnost v oblastních divadlech v 70. a 80. letech	57
10.1 Studio Forum (Olomouc).....	58
10.2 Divadélko v klubu (Šumperk).....	59
10.3 Malá scéna (Uherské Hradiště).....	60
11 Divadelní koncepce 90. let	61
11.1 Nová dramatická vlna 90. let.....	62
11.2 Nástup nové generace tvůrců – prosazení postmoderního stylu	62
12 Alternativní a nezávislá scéna konce 20. století.....	66
Závěr	70
Literatura.....	71

Ve studijní opoře jsou pro vaši lepší orientaci v textu použity následující ikony

Požadované znalosti a dovednosti



Rozšiřující text



Shrnutí



Průvodce studiem



Otázky



Korespondenční úkoly



Příklad



Literatura, odkazy



Slovníček pojmů, klíčová slova



Audiovizuální ukázka



Úvodem

Milí studenti,

cílem studijního textu Dějiny českého divadla 2. pol. 20. století je představit v několika vybraných kapitolách zásadní tendence a vývoj české divadelní kultury druhé poloviny 20. století. Stejně jako jsou 20. a 30. léta tohoto století významná svým nástupem divadelní avantgardy, která svou tvorbou změnila iluzivní charakter českého divadla a iniciovala divadelní experimenty srovnatelné s evropským vývojem, tak i v druhé polovině 20. století dosáhlo české divadlo světového věhlasu. Často se mluví o „zlatých šedesátých“, o českém „divadelním zázraku“, tedy o etapě, kdy se česká divadelní kultura vymanila z oficiálního a pro všechny profesionální scény závazného modelu socialistického realismu a vyvíjela se v relativně svobodné tvůrčí atmosféře v rozmanitých a svébytných liniích. Nejčastěji jsou v této souvislosti připomínána divadla malých jevištních forem (Divadlo Na zábradlí, Semafor, Večerní Brno), jejichž inspirativním východiskem byly text-appealy v pražské Redutě, světový ohlas pak měly malé činoherní scény 60. let – Divadlo za branou a činoherní klub. Jednotlivé aspekty této proměny se však rodily v divadelním kontextu 50. let – zdroje musíme hledat v obnovené satirické linii divadla, v odlišnosti poetiky Alfréda Radoka, který započal se zásadní proměnou inscenačního stylu v Národním divadle v Praze, aby posléze tento vývoj na neoficiálnější české scéně převzal Otomar Krejča a vytvořil ze „zlaté kapličky“ na několik sezon originální tvůrčí dílnu. V tomto období má české divadlo řadu výrazných režijních osobností, které zásadně ovlivnily další generace tvůrců. V období po roce 1968, v němž došlo k mocenskému přerušení perspektivního vývoje a posléze dokonce k likvidaci některých divadel, se progresivní trendy vyvíjely především mimo tradiční repertoárové scény – v linii autorských a studiových divadel, v nichž se rodí nová generace herců, dramaturgů a režisérů. V této linii vzniká nová poetika založená na odmítnutí klasických dramatických textů i tradičního divadelního prostoru, na režijních a hereckých experimentech, na mísení žánrových forem, postupně se stírají hranice mezi profesionální a amatérskou divadelní sférou. To jsou podněty, které po roce 1989 vedou plynule ke vzniku alternativního proudu nezávislých divadel, který zcela mění tvář českého divadla, ale také k okamžitému přesunu generace tvůrců, kteří začínali v amatérském divadle 80. let, na prestižní profesionální scény (Petr Lébl, Jan Antonín Pitínský, Vladimír Morávek).

Vývoj v druhé polovině 20. století je tedy nesmírně intenzivní a jeho jednotlivé inspirativní tendence jsou vysledovatelné až do současného divadelního kontextu druhé dekady 21. století.

Text není souvislým chronologickým výkladem, ale zaměřuje se na zásadní kapitoly, v nichž si všímá proměny dramaturgie a v této souvislosti také dramatických textů, představí tvorbu vybraných scén a významných režijních osobností, a to jak v linii tradičního (repertoárového) divadla, tak v linii netradičních aktivit (malé, autorské a studiové scény), v neposlední řadě v něm najdete i nástin soudobého historiografického přístupu k danému tématu. Důraz bude kladen na sledování kontinuity stylových proměn, které ovlivnily současnou divadelní kulturu a její diferenciaci.

Text je koncipován s ohledem na nutnost získat faktografický přehled ve sledovaném období, ale současně chce také poskytnout prostor pro vlastní interpretaci odborných textů a doporučených záznamů. Výklad v rámci tutoriálu se bude zaměřovat na zdůraznění podstatných vývojových procesů, ale také na doplnění a vysvětlení teoretických pojmů či interpretačních aspektů jednotlivých divadelních tendencí. Doprovázející ikony vám



osvětlí důležitost faktů, budou vás orientovat v procesu samostudia a v neposlední řadě by vás měly také inspirovat k vlastní studijní aktivitě.

U každé kapitoly je uvedena studijní literatura vztahující se k danému tématu, další odborné tituly jsou uvedeny v soupisu literatury. Ve studijním textu najdete také odkazy na audiovizuální ukázky, záznamy inscenací či dokumentární filmy o jednotlivých osobnostech a odkazy na obrazovou přílohu. Doufám, že vám studijní text srozumitelně a přitažlivou formou přiblíží jedno z nejzajímavějších a také nejproblematictějších období novodobých dějin českého divadla a že vám poskytne oporu pro vnímání současné podoby české divadelní kultury v historických souvislostech.

Tatjana Lazorčáková

1 Orientace v kontextu druhé poloviny 20. století

– periodizace a historiografický přístup k tématu

Studijní cíl:

Po prostudování této kapitoly se budete orientovat v jednotlivých dekadách druhé poloviny 20. století a v jejich společenském, politickém i divadelním kontextu.

Požadované znalosti:

Ke zvládnutí následující kapitoly je nezbytná obecná znalost:

- společenských a politických vývojových mezníků v české historii,
- vývoje českého divadla v první polovině 20. století.



Průvodce kapitolou:

- představíme si **periodizaci vývoje českého divadla v období 1945–2000**,
- budeme charakterizovat **jednotlivá období v souvislosti s politickým a společenským kontextem**,
- představíme si **divadelní kontext jednotlivých období**,
- seznámíme se s některými ze **současných trendů v divadelní historiografii a přístupy k novodobým dějinám**.



Pro studium dějin českého divadla po roce 1945 máme k dispozici publikace s charakterem syntetických studií:

ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce*. Divadlo a společnost 1945–1955. Praha: Academia.

JUST, Vladimír. 1995. *Česká divadelní kultura v datech a souvislostech 1945–1989*. Praha: Divadelní ústav.

JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia.



1.1 Periodizace

Při sledování poměrně dlouhého časového úseku a vývoje konkrétního jevu nám pomáhá rozdělení na kratší úseky, které jsou charakterizovány určitými společnými aspekty: *periodizace*. Pro periodizaci jsou vždy důležitá kritéria, která mohou být u různých autorů rozdílná.

Vyjděme ze skutečnosti, že divadlo je jevem společenským a jako takové velmi citlivě reaguje na společenské a politické dění. Jedním z možných kritérií jsou tedy klíčové okamžiky obecných dějin, vztahující se k převratným politickým datům a mezníkům.

Takovou periodizaci nabídli i autoři publikace *Česká divadelní kultura v datech a souvislostech 1945–1989*, která byla prvním pokusem o historiografické zmapování a zhodnocení celé éry poválečného českého divadla.





Vydání publikace vyprovokovalo širokou diskusi divadelních teoretiků a historiků, která probíhala na stránkách Divadelní revue.

Do diskuse přispěli Sergej Machonin, Josef Herman, Eva Stehlíková, Jan Císař, Petr Pavlovský, Ivo Osolobě, Zdeněk Hedbávný a další.



Diskuse probíhala v letech 1996 a 1997 na stránkách Divadelní revue (Dějiny v diskusi. *Divadelní revue* 7, 1996, č. 3, s. 55–75; č. 4, s. 61–69; *Divadelní revue* 8, 1997, č. 1, s. 45–80; č. 2, s. 62–67).

Periodizace

V roce 2010 Vladimír Just publikaci *Česká divadelní kultura v datech a souvislostech 1945–1989* zásadně přepracoval a rozšířil a vydal pod názvem *Divadlo v totalitním systému*. Vývoj českého divadla v ní člení do několika etap:

1945–1948

1948–1956

1956–1970

1970–1989

Pro naše sledování vývoje až do konce století se pak nabízí poslední etapa: 1989–2000.

Kritéria pro periodizaci Politické mezníky

Přístup k periodizaci vychází z vnímání divadla v jeho těsném vztahu se společností, která se ve sledovaném období podřizovala vládnoucí komunistické ideologii. Kritériem dělení jsou tedy zásadní politické a společenské události, na něž divadlo reagovalo. V řadě případů autoři volili spíše politické mezníky – únorový převrat 1948, uvolnění politického tlaku po XX. sjezdu KSSS v roce 1956, listopadová revoluce 1989.



Ve skutečnosti jsou mezní hranice divadelního vývoje vždy neostré a překrývají se – nové tendence se objevují už v závěru předchozího období a zároveň s jejich prosazením se objevuje další opoziční proud, který chystá opět změny, které jsou v daném období chápány jako experimenty, vybočení, provokace. V dalším období se však prosazují jako nové tendence, zatímco staré setrvačností dobíhají a působí souběžně.

V jednotlivých etapách tak najdeme ještě vnitřní mezníky, které se vztahují bezprostředně k divadelnímu dění. Zkusme si přiblížit jednotlivé časové etapy z hlediska společensko-politického s dopadem na divadelní vývoj.



Některým se budeme věnovat podrobněji, protože jsou důležitým východiskem pro další vývoj, u některých jen obecně naznačíme hlavní události a konkrétními divadelními jevy se budeme zabývat v jednotlivých kapitolách.

1945–1948:

Rok 1945 je spojen s koncem druhé světové války, s vítěznou euforií a prosovětskou orientací. Je rokem odsunu německého obyvatelstva, čímž nenávratně zaniká německá divadelní kultura, z níž české divadlo vyrůstalo a čerpalo, ale také počátkem prosazování administrativně řízené a státem ideologicky ovlivňované divadelní sítě prostřednictvím zákonů prosazených komunisty.

Důsledky pro divadlo:

Důsledky pro divadlo

V roce 1945 se začaly vytvářet zákonné podmínky pro zásadní proměnu českého divadla v tzv. **Košickém vládním programu** (z dubna 1945). Těsně před koncem války byla

z popudu KSČ ustavena **Revoluční odborová rada divadelníků**. Rada řízená Miroslavem Kouřilem měla za úkol sestavit dokument, který by obsahoval instrukce pro převzetí divadel zpět do českých rukou.

Dekretem o znárodnění československých divadel (8. 6. 1945) byla znárodněna divadla a zrušena platnost soukromých koncesí – tím byl vytvořen předpoklad pro centrální řízení divadel jako institucí.

V roce 1945 byla jmenována **Divadelní a dramaturgická rada**, v níž převažovali komunisté. Rada se stala garantem zestátnění divadel, podílela se na vnitřním očištění divadel od kolaborantů (obviněných ze spolupráce s fašistickým režimem).

Už v roce 1945 vystoupil tehdejší ministr Zdeněk Nejedlý s **programem lidového divadla**, jehož linie byla zaměřena na redukovanou národní tradici představovanou jmény Alois Jirásek, Josef Kajetán Tyl, Jan Neruda, Božena Němcová, Bedřich Smetana.

Vydáním **Dekretu o divadelní síti** (27. 6. 1945) se pak otevřel prostor pro vytváření profesionální sítě divadel. Na jeho základě začala být obnovována divadla mimo centrum, ale také zakládána divadla v místech bez tradice, zejména v pohraničí: např. 1945 divadla v Karlových Varech, Liberci, Mostě, Mladé Boleslavi, Opavě, Teplicích, Uherském Hradišti ad.

I když některá z divadel zanikla, takto vytvořená síť byla po roce 1948 na dlouhá desetiletí zakonzervována a nedovolovala přirozený vznik nových divadelních souborů a generační výměnu tvůrců (výjimku tvoří divadla vzniklá v 60. letech a na počátku 70. let).

Důsledky pro divadlo:

Zmíněný Dekret o divadelní síti dovolil také legalizaci divadel vzniklých během války a nových scén: např. v Praze Divadlo 5. května, DISK, Divadlo Větrník a Divadlo satiry.

V této etapě můžeme sledovat návaznost na předválečný vývoj: představovala ji tvorba avantgardních osobností Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky nebo Emila Františka Buriana, kteří se po válce dostali do oficiálních divadel, či Jiřího Voskovce a Jana Wericha, kteří v roce 1946 obnovili svoje divadlo pod názvem Divadlo V+W U Nováků.

Dramaturgie divadel mezi květnem 1945 a únorem 1948 je sice ve znamení protiválečných témat, titulů české klasiky, sovětských her reflektujících válečnou zkušenost, ale inscenovala se ještě bez ideologického omezení také západní dramatika (např. hry Arthura Millera, Johna Steinbecka, Jean Paula Sartra) a také nové české hry (Alfréd Radok *Vesnice žen*, Ferdinand Peroutka *Oblak a valčík*). Pro další vývoj bylo důležité, že první zkušenosti získávala nová generace tvůrců, kteří ovlivnili české divadlo v 50. letech (Otomar Krejča, Alfréd Radok, Jan Grossman).

1948–1956

Bezprostředně po únoru 1948 komunistická vláda schválila **Divadelní zákon** (20. 3. 1948), který definoval postavení a funkci divadla ve společnosti a umožnil komunistickému režimu mocenské ovládnutí divadla prostřednictvím Ministerstva školství, věd a umění (MŠVU) a ideologický dozor Ministerstva informací a osvěty (MIO) nad programovou i uměleckou stránkou divadelní kultury. Vrcholnými orgány se staly **Divadelní a dramaturgická rada** a **Divadelně propagační komise**. Obě instituce začaly s tzv. „očistou divadel“, nezbytnou podmínkou pro vedení souborů a divadel se stalo členství v KSČ.

Dekret o znárodnění

Divadelní a dramaturgická rada

Program lidového divadla

Dekret o divadelní síti



Dramaturgie

Nová generace tvůrců

Divadelní zákon

Ideová „očista divadel“

Důsledky
pro divadlo

Důsledky pro divadlo:

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 podříditi všechna divadla (původní hry se současnou tematikou, s přehodnocenými historickými náměty, ruské a sovětské hry, hry autorů ze zemí východního bloku, přehodnocené hry světové klasiky a hry pokrokových západních autorů). Dochází k tzv. *unifikaci* českých divadel.

Dramaturgie

V tomto ideologicky podmíněném kontextu během dvou let zanikla divadla spojená s divadelní satirou či experimentem (Divadlo satiry, Divadlo V+W, Větrník, Činohra 5. května, Studio Národního divadla).

Dramaturgie
a dramatika

Dramaturgie a dramatika:

Tímto zásahem se zúžil výběr autorů, ale 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).

Výrobní/
budovatelské
drama

Nově vznikající dramatické texty mířily k realistickému zobrazování aktuálních budovatelských problémů či zobrazení třídních antagonismů, a tak na repertoáru převažovala tzv. *výrobní (budovatelská) dramata* (typickou ukázkou byla hra Vaška Káni *Parta brusiče Karhana*), jejichž hrdinou byl socialisticky uvědomělý dělník či zemědělec a hlavní zápletkou se týkala splnění plánu, údernických závazků a překonávání pracovních překážek.

Oficiální styl
– „sorela“

V divadelní tvorbě došlo k prosazení jediného oficiálního stylu – socialistického realismu, tzv. *sorely*, který ovlivnil nejen dramatickou tvorbu, ale i režii, scénografii a herectví.



Socialistický
realismus

Socialistický realismus vycházel z metody prosazené Andrejem Alexandrovičem Ždanovem ve 30. letech v Sovětském svazu (SSSR). Jeho požadavkem bylo pravdivé a konkrétní zobrazení spojené „s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících v duchu socialismu“. Tento styl znamenal návrat divadla založeného na jevištním a hereckém realismu – *iluzivního divadla*, jehož základem byla nápodoba jednání a schematicismus zobrazovaných postav.

Vnitřní
mezník

Vnitřní mezník tohoto období představuje **rok 1953**, spojený nejen se Stalinovou a Gottvaldovou smrtí (a návazným obdobím tzv. *destalinizace*), ale také s postupným odklonem od *sorely* a s nástupem nové dramatiky s odlišnými tématy (Milan Jariš *Inteligenti*, Josef Topol *Půlnoční vítr*), s návratem satiry (v Armádním uměleckém divadle bylo inscenováno kabaretní pásmo Václava Jelínka *Skandál v obrazárně*, které satiricky reflektovalo kádrování nebo funkcionářské fráze) a obnovením některých inspirací avantgardy (Emil František Burian obnovil své předválečné avantgardní inscenace – *Vojna*).

1956–1968

Jde o poměrně dlouhé období charakteristické převratnými změnami v politickém i společenském životě, které se odrazily v naprosté proměně divadelního kontextu.

Destalinizace

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 spojena v kulturní sféře s obnovením vědomí evropského kontextu, s postupným pronikáním zahraničních (západních) tendencí a autorů, hudby a literatury.

Důsledky pro divadlo:

V oficiální linii tradičního divadla (tedy v síti profesionálních divadel) byly obnoveny kontakty s evropským divadlem (v polovině 50. let zájezdy Brechtova Berliner Ensemble, francouzského Théâtre National Populaire, italského Piccolo Teatro). Do dramaturgie českých divadel se znovu prosadili západní autoři (hry Arthura Millera, Johna Osborna, Lilian Hellmanové). Divadla se vrátila k textům Bertolta Brechta a Antona Pavloviče Čechova, jejichž inscenování výrazně ovlivnilo divadelní kontext v druhé polovině 50. let.

Došlo k postupné *diferenciaci divadel*, která si vytvářela specifický program a osobitý styl spojený s jasnou programovou koncepcí, s konkrétními autory a tvůrčími osobnostmi. Můžeme mluvit o zásadním rozvoji české dramatiky a o změně vnímání funkce divadla ve společnosti.

V divadelním kontextu můžeme sledovat dvě opoziční linie vůči předchozímu období dogmatického schematismu.

- 1) V Národním divadle se svými režijními výboji zasloužili Alfréd Radok a Otomar Krejča o změnu dramaturgie i inscenačního stylu.
- 2) Vznik tzv. *netradiční linie*, jejímž impulzem bylo odmítnutí dosavadní divadelní poetiky a zakládání divadel malých jevištních forem.

Z divadelního hlediska je možno považovat za dílčí mezník **rok 1965**, kdy se linie malých jevištních forem vyčerpala a kdy vznikly dvě zásadní činoherní scény – Divadlo za branou a Činoherní klub.

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.

1970–1989

Rok 1970 je počátkem tzv. *normalizační éry* (proběhly prověrky stranických legitimací následované odstraňováním tvůrčích osobností), režim postupně promyšleně likvidoval svobodné myšlení a budoval systém cenzorských zásahů. Jedná se o etapu s vnitřním dělením na **70. léta** a **80. léta** (vnitřním mezníkem z hlediska společenského a politického je **Charta 77**). Klíčové pro vývoj českého divadla byly autorské a studiové scény 70. a let 80. let a také amatérská sféra, v níž vzniká nová generace divadelních tvůrců.

1989–2000

Po roce 1989 došlo k proměně sítě profesionálních divadel, setření rozdílů mezi oficiální a studiovou tvorbou, nástupu režisérů z amatérské a studiové sféry do oficiálních repertoárových divadel. Od poloviny 90. let se prosazuje vlna nové dramatiky, dochází k postupnému prosazování do té doby spíše okrajových druhů a žánrů, ke vzniku tzv. nezávislé sféry a rozvoji alternativního divadla.

- **Jaká kritéria volíme při periodizaci vývoje českého divadla v druhé polovině 20. století?**
- **U kterých etap rozlišujeme vnitřní mezníky?**
- **Jaká jsou témata a hrdinové tzv. budovatelských dramát?**
- **Na základě prostudovaného textu stanovte dobové dokumenty, které zásadně ovlivnily dramaturgii profesionálních divadel.**



Diferenciace divadel

Vnitřní mezník

Tzv. normalizace

Charta 77



1.2 Historiografický přístup k tématu



Pozitivismus

Tradičním přístupem vědeckého, tedy i historického výzkumu v oblasti humanitních věd byla po desetiletí prověřovaná pozitivistická koncepce, zaměřená na shromažďování dat a faktů, jejich třídění a chronologické uspořádání, a víra v jejich objektivnost i možnost jednoznačného výkladu. Z pozitivistického východiska čerpala divadelní historiografie 19. i 20. století.

V průběhu 20. století se však objevilo mnoho myšlenkových proudů, které daly historiografickému myšlení nové podněty.

Pod vlivem těchto tendencí se i v české obecné historiografii začaly prosazovat nové filozofické a metodologické koncepce (*dějiny mentalit, kulturní a historická antropologie* a další).

Škola
Annales

Pro obecnou historiografii se důležitým impulzem změny stala francouzská *Škola Annales*, která hledala východisko v syntéze a analýze hlubších příčin historických vzta-
hů a došla až k interdisciplinárnímu přístupu k výzkumu dějin.



Teoretické
a metodolo-
gické koncepty

Změny v české divadelní historiografii

Od roku 1989 můžeme v české divadelní teatrologii (jejíž součástí je divadelní historiografie) sledovat nové metodologické a teoretické koncepty, které se týkají jak předmětu zkoumání (pojmy divadlo a divadelní artefakt ztrácejí hranice tradičně vnímané inscenace), tak metodologického přístupu k historickému zkoumání divadelních událostí. Vedle návratu ke strukturalismu v linii *poststrukturalistické teorie* dějin divadla se důležitým momentem stalo *interdisciplinární zkoumání, hermeneutický přístup* (zdůrazňující moment porozumění) a *teorie interpretace*, zahrnující divadelní jev do širšího kontextu minulosti. Jako další disciplíny využívá divadelní historiografie např. *etnologii, antropologii, teorii intertextuality* nebo *narativismu*.

Vedle *makrohistorie* (ve smyslu syntetických dějin) se objevil koncept *mikrohistorie*, jejíž podstatou je důraz na zkoumání detailů a jejich postupné vřazování do širších souvislostí.



Současné
přístupy

Současný přístup české divadelní historiografie

Zejména po roce 1989 došlo k přehodnocování přístupu k historii divadla. Současná česká divadelní historiografie:

- se odklonila od národně buditelské koncepce divadelních dějin,
- odmítla jazykové omezení českého divadla a otevřela problematiku zařazení jinojazyčných produkcí na území České republiky (někdejší německá divadla, židovské nebo polské divadlo),
- zdůraznila potřebu základního výzkumu divadla mimo centrum,
- zdůraznila zpracování dějin jednotlivých divadel a regionů.



Shrnutí současných přístupů:

Koncepce dějin se mění – od *syntetických k dílčím sondám*, od *zobecnujících dějin k mikrohistorii*, od *věcně faktografické k interpretaci dějin* (tedy k hledání odpovědi na otázku proč, v jakých souvislostech, z jakého inspiračního podnětu se určitý divadelní jev objevil).



RATAJCZAKOWA, Dobrochna. 2000. Staré a nové. *Divadelní revue* 11, 2000, č. 1, s. 34–41.

ŚWIONTEK, Sławomir. 2001. Perspektivy a meze teatrologie. *Divadelní revue* 12, 2001, č. 4, s. 1–11.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 2009. *Studio Forum – příběh divadla*. Olomouc: Univerzita Palackého.

- Jaké jsou základní aspekty současného přístupu divadelní historiografie k dějinám divadla?
- Jaké máme nové teoretické a metodologické koncepty?
- Které další disciplíny využívá současná divadelní historiografie?

- Na základě prostudovaných textů charakterizujte změny v přístupech současné divadelní historiografie k dějinám českého divadla.



2 Linie satirického divadla (Divadlo satiry, Divadlo Větrník, Divadlo V+W U Nováků, Divadlo ABC)

Studijní cíl:

Po prostudování této kapitoly budete mít přehled o důležité linii českého satirického divadla, o návaznosti tohoto proudu na předválečné avantgardní scény a ujasníte si význam, který tyto scény měly v době svého vzniku a existence, ale i v dalších etapách českého divadla po roce 1945.



Požadované znalosti:

Pro orientaci v kapitole je nezbytná znalost avantgardní linie ve 20. a 30. letech 20. století (souborů, osobností i poetiky).



Průvodce kapitolou:

- představíme si **Divadlo Větrník a Divadlo satiry**,
- budeme charakterizovat **tvorbu těchto scén v návaznosti na předválečné období**,
- představíme si **Divadlo V+W U Nováků**,
- seznámíme se s tvorbou **Divadla ABC**.

2.1 Divadlo Větrník

*Divadlo
Větrník*

Repertoár

Soubor se konstitoval na jaře 1941 a začal působit v sále U Topičů, kde nahradil Honzlovo Divadélko pro 99. Jeho vůdčí osobností se stal Josef Šmída. Svou poetikou zpočátku soubor navazoval na Burianovu avantgardní linii pásem, lidových her a adaptací s postupy montáže a divadla poezie (pásmo *Portrét Antonína Dvořáka*, parodie na lidové divadlo *Lancelot a Alexandrina* – 1941; 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.

*Jevištní
povídka*

Profilovým žánrem s prvky autorské adaptace se stala pro Větrník **jevištní povídka**, jejímiž základními znaky byly hravost, grotesknost, jazyková komika. Prvním pokusem o tento žánr byla montáž povídek Josefa Štefana Kubína *Pojďte pobejt!*, po níž následovala inscenace *Sentimentální romance I.*, otevírající nejúspěšnější éru Divadla Větrník – 1943. Základem se staly soudničky Františka Němce a výchozím impulzem zobrazení komediálních archetypů aplikované na soudobé pražské figurky kovbojíčků, 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 dramatizace časopisecké povídky Jiřího Brdečky *Limonádový Joe*, zobrazující v satirické nadsázce módní vlnu trampingu. Inscenace měla nekonvenční podobu

*Limonádový
Joe*

montáže obrazů, vyznačovala se žánrovou různorodostí (pantomima, parodie přednášky, operní árie, němá groteska), dynamičností, hravostí, ale i jinotajným vyzněním satirického obrazu agresivity, které obecenstvo spojovalo s karikaturním obrazem fašistů. Herecky se prosadili např. Vlastimil Brodský, Zdeněk Dítě, Václav Lohnický.

Premiéra *Nesentimentální romance* (červen 1945) zahájila poslední etapu souboru, který navazoval na tvorbu Emila Františka Buriana a Osvobozeného divadla.

Svémi odvážnými a jevištně nekonvenčními inscenacemi na sebe soubor upozornil a díky Divadelnímu zákonu už vstupuje do sezony 1945/46 jako profesionální divadlo (provozovatelem se stala Ústřední rada odborů) s vlastním prostorem sálu Mozartea v Praze.

V této poslední etapě soubor pokračoval v groteskní satirě, která však v poválečné euforii a atmosféře vlastenectví nenašla odezvu – *Smrt Tarelkina*. I přes divácký ohlas další inscenace *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1945), v níž hráli Stella Zázvorková, Miloš Kopecký, Miroslav Horníček, Jaroslava Adamová, Václav Lohnický, Vlastimil Brodský, dochází postupně v souboru ke krizi, snižuje se návštěvnost. Na podzim 1946 bylo divadlo úředním rozhodnutím zrušeno.

Divadlo Větrník, je 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.

2.2 Divadlo satiry

Soubor vznikl v roce 1943 v Pelhřimově pod názvem Dramatické studio mladých při Jednotě ochotníků Rieger (zakládajícími členy byli Oldřich Lipský, Lubomír Lipský a Zbyněk Vavřín) a zahájil lyrickým pásmem *Kamarád Jiří* (z tvorby Jiřího Wolkra – 1944), koncipovaným pod vlivem Burianova poetického divadla jako spojení recitace a voicebandu.

Následovaly dvě aktovky – *Dobrá žínka není špatná*, *Mordy v černém lese* (1944), inscenované v masopustním duchu, s postupy parodie a recese. Důležitá byla inscenace, kterou soubor, i přes zákaz divadelních představení (1. 9. 1944), připravil 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 Jiřího Voskovce a Jana Wericha v Osvobozeném divadle, vzbudil velký úspěch a vyžádal si opakování.

Regulérní premiéra se pak konala 18. 5. 1945 a šlo zřejmě o první divadelní premiéru na území republiky po osvobození.

Na základě tohoto úspěchu se soubor pod názvem Divadlo satiry profesionalizoval a až do svého předčasného zániku představoval výraznou pražskou scénu orientovanou na politickou satiru.

Divadlo satiry zahájilo *Rozbitou trilogií*, na jejíž režii se v obnovené premiéře podílel Otomar Krejča. Na podzim 1945 nastudoval soubor kabaretní revue *Cirkus plechový* (na scénáři spolupracoval Josef Kainar), která kriticky reflektovala současnost (formou skečů a scének doplněných hudbou a písničkami). Po satirě z novinářského prostředí *Zvláštní vydání* následovala v roce 1946 inscenace *Akce Aibiš* (první celovečerní dramatický text

Profesionalizace

Herci Větrníku Zánik divadla



Divadlo satiry Repertoár

Rozbitá trilogie



Akce Aibiš

Josefa Kainara), v režii Alfréda Radoka. Inscenace zachovala podobu revue, byla sledem satirických skečů a písniček s aktuálními tématy a politickým obsahem, řada dialogů evokovala satirické dialogy Jiřího Voskovce a Jana Wericha v Osvobozeném divadle. Stejnou inspiraci prokazovala i kabaretní revue *Ferda–sírky–zeměkoule*. Nejúspěšnější inscenací se stala protiválečná a protiměšťácká satira Vratislava Blažka *Král nerad hovězí*, která satiricky reflektovala pivní politikaření, současnou politiku ČSR nebo problém byrokracie.

*Král nerad
hovězí
Poetika*

Typickými znaky inscenací Divadla satiry byly publicistická rychlost a pohotovost, aktuálnost a kritičnost. Právě tyto rysy byly pozitivně přijímány v první etapě po profesionalizaci, v atmosféře po únoru 1948 se však naopak staly pro nový režim nežádoucími.

Nejproblematictější 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 návrhu na likvidaci divadla.

*Kde je
Kuťák?*

Ubu se vrací

Soubor ještě uvedl premiéru absurdního textu Josefa Kainara *Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou* (1949 v režii Oldřicha Lipského) a úpravu hry Václava Štecha Třetí zvonění uvedenou pod názvem *Svatba pod deštníky* (v režii Miroslava Horníčka), v sezoně 1949/50 však na základě úředního rozhodnutí zaniká.

*Zrušení
divadla*

*Význam
Divadla satiry*

Význam Divadla satiry není jen v návaznosti na linii předválečné politické satiry, ale také v ovlivnění generace diváků poetikou autorského satirického divadla, která se potom 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 Effa, Alfréd Radok, Otomar Krejča a další.



Pro historiky zůstává Divadlo satiry poválečným kabaretním divadlem ryze autorského typu, které navazovalo na tradice avantgardy a které bylo po nástupu komunistické vlády mocensky zlikvidováno. Stejně jako Divadlo Větrník považujeme i Divadlo satiry za jeden z inspirativních kořenů satirických kabaretních malých scén 60. let.

2.3 Divadlo V+W U Nováků

*Divadlo V+W
U Nováků*

Po roce 1945 můžeme zaznamenat ještě krátkou etapu znovuoživení poetiky předválečného Osvobozeného divadla prostřednictvím založení Divadla V+W U Nováků (Vodičkova ulice), které otevřela legendární dvojice herců v sezoně 1945/46. 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 do nového divadla a jednu z rolí převzal Jiří Voskovec. Na jevišti se tak znovu po válečné pauze objevila dvojice glosujících klaunů.

Pěst na oko

*Obnovení
forbín*

V roce 1947 Voskovec s Werichem obnovili poslední titul předválečného Osvobozeného divadla – revue *Pěst na oko aneb Caesarova finále* (v režii Jiřího Voskovce), jejíž vyznění aktualizovali např. Písní o Čehonovi (přízvušivém čecháčkovi). Vedle kritické reflexe společenského dění bylo nejdůležitějším faktem obnovení *forbín* (satirických dialogů s písněmi).

*Divotvorný
hrnec*

V poměrně napjaté politické atmosféře uvedli Voskovec s Werichem na česká jeviště formu amerického muzikálu – *Divotvorný hrnec* (v režii Jiřího Voskovce). 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

po vzoru forbín komentovala děj a aktuálně glosovala realitu, měla velký význam jako zdroj inspirace pro pozdější hnutí malých jevištních forem.

Po emigraci Jiřího Voskovce (několik dní po premiéře) a následném zrušení Divadla V+W U Nováků (červenec 1948) byla divácky úspěšná inscenace přenesena do Karlínského divadla.

Zrušení
divadla

Satira má tu vlastnost, že se nedá umlčet, zvláště ne tehdy, když se proklamované ideály ostře rozcházejí s realitou – což se ukázalo už v roce 1953, kdy v Armádním uměleckém divadle mělo premiéru (na konci října 1953) pásmo Václava Jelínka Skandál v obrazárně – stalo se událostí sezony 1953/54. Text měl kabaretní kompozici a formou krátkých skečů byl kriticky zaměřen na tehdejší společenské problémy – byrokratismus, kariérismus, funkcionářské fráze. Jeho obrovský význam byl v otevřeném vyjádření názoru (odlišného od oficiálně proklamovaného) a ve veřejném vyslovení pravdivého hodnocení.



2.4 Divadlo ABC

V prostoru zrušeného Divadla V+W U Nováků začalo na podzim 1951 působit divadlo Pražská estráda. Měla to být, podle sovětského vzoru, scéna pro divadelní a cirkusové umění. V tomto divadle se jako nejúspěšnější titul hrála komedie Vratislava Blažka *Pan Barnum přijímá* (v režii Oldřicha Lipského). V roce 1952 se do názvu divadla vrátilo slůvko satira – Divadlo estrády a satiry. Vedení se ujal Vladimír Dvořák, který přijal do angažmá herce bývalého Divadla satiry – Jaroslava Adamovou, Stellu Zázvorkovou, Jana Mašku, Miloše Kopeckého, Josefa Hlinomaze. Pro kabaretní pásmo *Začínáme s maškardou*, jehož součástí byla Čechovova aktovka Medvěd, angažoval Jana Wericha. V roce 1955 se divadlo vrátilo k názvu Divadlo satiry a Jan Werich se dostal do vedení divadla. 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 divadla. Společnými hereckými výstupy Jana Wericha a Miroslava 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.

Divadlo
ABC

Vznik herecké
dvojice Werich
a Horníček

Politická satira



Jan Werich

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/show-Content.jsp?docId=1196>



Miroslav Horníček

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/show-Content.jsp?docId=31>



Odkaz na audiovizuální ukázkou:

Televizní záznamy inscenací *Balada z hadrů* a *Těžká Barbora* (uloženy v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).



Na základě ideologické kritiky vedení divadla opustilo od slova satira v názvu a přejmenovalo scénu na Divadlo ABC. Programová linie politické satiry však byla stále dominantní.

Repertoár

Vedle jmenovaných titulů soubor uvedl např. satirickou hru Nazima Hikmeta *Byl Filip Filípek, nebo nebyl?* (1956), Labichovu frašku *Slaměný klobouk* pod názvem *Helenka je ráda* (1957), dramaturgickým objevem se stalo uvedení Dürrenmattova dramatu *Návštěva staré dámy* v režii Miroslava Horníčka (1959).

Odchod Jana Wericha

V roce 1959 se Jan Werich vzdal vedení divadla, po roce odešel i Miroslav Horníček. Divadlo přišlo o vůdčí osobnosti a stalo se pouhou veseloherní scénou. V té době již v Praze existují Divadlo Na zábradlí nebo Semafor, tedy scény, které přebírají „štafetu“ divadelní satiry v podobě divadel malých jevištních forem.



Význam Divadla ABC je především v návratu divadelní satiry a poetiky improvizovaného, komunikativního divadla. Podle Vladimíra Justa se Werichovy a Horníčkovy forbíny staly ukázkou bezprostředního osobnostního herectvím a svým otevřeně vyjadřovaným postojem také důležitou inspirací pro nástup *malých jevištních forem* spojených s následujícím vývojem v českém divadle.



ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia.

HEDBÁVNÝ, Zdeněk. 1988. *Divadlo Větrník*. Praha: Panorama.

JUST, Vladimír. 1990. *Divadlo plné paradoxů*. Praha: Panorama.

JUST, Vladimír. 2000. *Werichovo Divadlo ABC*. Praha: Brána.



- Jaký význam měla tvorba Divadla Větrník a Divadla satiry?
- Jaký význam mělo obnovení forbín v Divadle ABC?



- Na základě doporučené ukázky a na základě ukázek forbín se pokuste charakterizovat autorské herectví dvojice Jan Werich a Miroslav Horníček.

3 Proměna dramaturgie a dramatické tvorby – nástup nové dramatiky ve spojení s divadelními koncepcemi

Studijní cíl:

Po prostudování této kapitoly budete znát zásadní proměny divadelní dramaturgie a české dramatiky po roce 1956, které jsou spojené s proměnou divadelních koncepcí.

Požadované znalosti:

Kapitola předpokládá seznámení s konkrétními texty české dramatické tvorby po roce 1945 – viz předmět České drama druhé poloviny 20. století v programu kombinovaného studia.



Průvodce kapitolou:

- budeme charakterizovat **proměnu dramaturgie**,
- seznámíme se s **nástupem nové dramatiky**,
- představíme si **změny v divadelní struktuře**,
- nastíníme **změnu funkce a postavení divadla ve společnosti**.



Zásadní společenské a politické změny po roce 1956 se projevují i v divadelní struktuře, kde postupně zasahují všechny složky:

- dramaturgiu,
- dramaturgii,
- inscenační postupy – zejména režii a scénografii,
- herecký styl,
- odrážejí se ve změně funkce a postavení divadla ve společnosti.

V následujícím výkladu se budeme věnovat oblasti dramaturgie a dramatiky a stručně zmíníme změnu funkce a postavení divadla ve společnosti. Zbývajícím složkám budou věnovány další kapitoly.

3.1 Dramaturgie a dramatika

Uvolňování direktivního dramaturgického modelu se v divadlech začalo projevovat ještě před rokem 1956, kdy se na repertoár vracely hry Antona Pavloviče Čechova, Lope de Vegy, Henrika Ibsena, Fráni Šrámka, Karla Čapka, Vladimíra Majakovského, Jean Paula Sartra.

Proměna dramaturgického přístupu se odrážela i v hledání nových původních her – a to jak u zahraničních autorů, tak u autorů domácích. Uvědomíme-li si, že dramaturgie je především o tom, jaké téma divadlo vyslovuje směrem k divákům, pak je zřejmé, že v této době měla dramaturgie klíčovou roli. Jejím prostorem byla dramatika, která

*Dramaturgie
a dramatika*

Dramaturgie

Dramatika

reagovala na společenskou atmosféru a distancovala se od předchozí etapy výrobního (budovatelského) dramatu. Některé hry domácích autorů se staly otevřenou polemikou s dosavadním politickým systémem, jiné otvíraly dobové problémy společnosti s orientací na mladou a střední generaci – přehodnocování předchozího vývoje, pocit viny, zklamání z neuskutečněného ideálu.

Signály změny

Mění se i žánrová skladba – místo někdejších optimistických veseloher vznikala dramata, která zpočátku vyrůstala ze stejných námětů, ale názorová východiska a témata byla odlišná. Prvním signálem změny byly hry spojené námětově ještě s předchozí etapou:

1955 Oldřich Daněk: *Umění odejít* (problém kariérismu, konfliktů na pracovišti); Milan Jariš: *Inteligenti* (hra bývá označována za konec sorely); Pavel Kohout: *Zářijové noci* (provokativní text, otevírající problém kádrování).

Nová témata

Současně vznikaly první hry, které se vyjadřovaly k problematice současnosti celosvětového politického kontextu: Josef Topol: *Půlnoční vítr* (historické téma s analogií soudobých vztahů), Vítězslav Nezval: *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (alegorie s námětem atomové hrozby, uvedena 1956).

Objevila se i dramatika s doposud tabuizovanými tématy nebo s analýzou vnitřního světa postav, s alegorickým vyzněním historických či pohádkových námětů:

1956 František Pavlíček: *Chtěl bych se vrátit domů* (o životě emigrantů v Německu).

Analýza života

Na sklonku padesátých let se prosadila vlna dramatické tvorby, pro niž byla příznačná otevřená analýza současného života skrze osudy jednotlivců:

1957 Pavel Kohout: *Taková láska, Sbohem smutku*.

Pavel Kohout Vratislav Blažek František Hrubín

1958 Vratislav Blažek: *Třetí přání* (pohádkově laděná analýza kariérismu a pokrytectví), Jan Drda: *Dalskabáty, hříšná ves*, František Hrubín: *Srpnová neděle* (přelomové drama zahajující novodobou linii básnického „čechovovského“ dramatu).

Josef Topol

1959 Josef Topol: *Jejich den*, František Pavlíček: *Labyrint srdce*.

1960 František Hrubín: *Křišťálová noc*.

Ludvík Kundera

1961 František Pavlíček: *Zápas s andělem*, Pavel Kohout: *Říkali mi soudruhu*, Ludvík Kundera: *Totální kuropění*.

1962 Milan Kundera: *Majitelé klíčů*, Peter Karvaš: *Půlnoční mše*.

Vyvrcholením tohoto vývoje se stalo v roce **1963** Topolovo drama *Konec masopustu*.



Nový hrdina Konflikty

Autorům šlo v těchto hrách spíše o snahu pojmenovat chyby ve společnosti a jejich příčiny, kladli otázky a nedávali odpovědi, neřešili problémy. Na rozdíl od předchozího období se nový typ dramatiky zabýval vnitřním světem svých hrdinů, jejich nedokonalostí, jejich pochybnostmi. Vzorem z domácí dramatiky se stal Fráňa Šrámek, ze světové pak především Anton Pavlovič Čechov. V centru pozornosti stál hrdina, který se dostal do konfliktu se společností a jejími normami. Častým tématem byly spory generační, které většinou odrážely konflikty názorové (viz obě Hrubínovy hry). Mladá generace kritizovala budovatelské nadšení svých otců, usvědčovala je z pokrytectví a z deformace ideálů. Protihráči této nově se rodící lepší generace bývali často zástupci inteligence.

Dramatická struktura

Změna témat s sebou přinesla proměnu dramatické struktury:

- jazyk textů směřuje k hovorové podobě, k aktualizaci řeči a současně k destrukci klasické syntaktické skladby, převažuje tendence k monologičnosti a k významové mnohovrstevnatosti dialogů,
- drama vstřebává nedramatické útvary a žánry, dochází ke kombinaci žánrových forem a záměrnému narušování konvenčních žánrových norem.

3.2 Divadelní koncepce a profilace divadel

Dramaturgická proměna a nástup nové dramatiky se odrazily i ve změně inscenačních koncepcí. Vedle postupné profilace jednotlivých divadel spojujeme tuto změnu zejména s nástupem Alfréda Radoka do Národního divadla v Praze (viz kapitola 4.)

Důsledky změn:

Můžeme mluvit o tom, že české divadlo se znovu spojilo s evropským i celosvětovým kontextem, a o tom, že vyslovováním aktuálních společenských témat se významně změnilo jeho postavení. Uvolněním unifikovaného stylu i dramaturgie došlo postupně k profilaci jednotlivých divadel, která prostřednictvím tematické i žánrové orientace své dramaturgie dávala najevo jasný názor a programovost.

Jednotlivá divadla začala spolupracovat s kmenovými autory a s výraznými režijními osobnostmi: např. Milan Pásek v Divadle Vítězného února v Hradci Králové (program epického divadla), Luboš Pistorius v Divadle čsl. armády v Praze (divadlo publicistické pohotovosti, kmenový autor Pavel Kohout), Václav Lohniský v Divadle S. K. Neumanna (moderní lidové divadlo, kmenový autor Jaroslav Dietl), Karel Novák v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (emociální divadlo), Jan Kačer a Zdeněk Hedbávný v Divadle Petra Bezruče v Ostravě (koncepte politicko-poetického divadla). Nejvýraznějšími tendencemi se stala polarita „čechovovské“ linie v Národním divadle v Praze a „brechtovská“ linie ve Státním divadle v Brně (viz kapitola 5).



Profilace
divadel

3.3 Změna postavení a funkce divadla ve společnosti

S touto diferenciací se měnila i funkce divadla – divadlo přestalo být institucí výchovnou, ideologickou, kolektivní, stává se uměleckou institucí reflektující svou dobu specifickými uměleckými prostředky, stává se potřebou člověka, který hledá své místo ve společnosti. Divadlo vyslovuje jasný názor, reflektuje každodenní problémy, dobovou atmosféru. Se změnou funkce divadla se proměňuje i jeho pozice ve společnosti.

Funkce
divadla

O získané prestiži svědčí i vznik významných divadelních institucí:

- 1956 Vznikl Kabinet pro studium českého divadla.
- 1957 Byl založen Svaz českých dramatických umělců (SČDU).
Vycházet začaly Divadelní noviny (šéfredaktor Jan Kopecký), v nichž se uplatnila nová generace kritiků Jan Císař, Jindřich Černý, Pavel Grym, Jaroslav Vostrý, Eva Uhlířová aj.
Byl založen Scénografický ústav.
Byl vydán nový Divadelní zákon.
- 1959 Byl založen Divadelní ústav.

Postavení
divadla
ve společnosti

Divadelní
instituce

Odkaz na audiovizuální ukázkou:

Televizní dokument *Paradoxy českého divadla I.* (uloženo v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).





ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia.

JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia.

MACHALA, Lubomír – PETRŮ, Eduard (eds.). 1994. *Panorama české literatury*. Olomouc: Rubico.



- Jaké jsou zásadní důsledky proměny dramaturgie divadel v druhé polovině 50. let?
- Jaká jsou hlavní témata sledovaná v české dramatice po roce 1955?
- K zamyšlení: Jaký je vztah společnosti k divadlu na konci 50. let? Pokuste se uvést nejméně tři oblasti, v nichž se tento vztah odlišuje od vztahu bezprostředně po roce 1948.



- Na základě prostudování profilových dramatických textů Srpnová neděle a Konec masopustu se pokuste vysledovat základní proměnu ve struktuře dramatu a stavbě dialogů.

4 Alfréd Radok v Národním divadle – proměna inscenačního a hereckého stylu

Studijní cíl:

Prostudování této kapitoly vám objasní význam tvorby Alfréda Radoka. Budete se orientovat v souvislostech proměn inscenačního a hereckého stylu, které se staly východiskem pro další vývoj českého divadla.

Průvodce kapitolou:

- představíme si **divadelní tvorbu režiséra Alfréda Radoka**,
- budeme charakterizovat **jeho režijní postupy a jejich vliv na herecký a inscenační sloh**,
- stručně zmíníme **teoretickou reflexi Radokovy tvorby**.



Proměny inscenačního stylu a hereckého stylu spolu úzce souvisejí a byly logickým vyústěním změn v myšlení o funkci divadla, dramatique a dramaturgii.

Je nutno si uvědomit, že po řadu desetiletí byla východiskem pro zhodnocení inscenačního i hereckého stylu tvorba činohry pražského Národního divadla. V období zmiňovaných změn se pozornost také zaměřila na tuto neoficiálnější scénu. V Národním divadle v Praze bylo překonávání předchozího realismu spojeno především s tvorbou režiséra Alfréda Radoka a jeho příklonem k expresionismu ve smyslu dynamičnosti, citu pro kontrast, výrazovou zkratku, expresivitu metafor a symboličnost.

4.1 Alfréd Radok (1914–1976)



Alfréd Radok
<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=959>

Alfréd Radok bývá považován za pokračovatele Burianovy koncepce autorské režie.

Jeho první tvůrčí pokusy byly ovlivněny Burianovými inscenacemi, jejich autorskou režii, syntetičností tvaru a rytmizací. Radok v roce 1941 působil v Burianově D41 jako asistent a tato zkušenost ho silně inspirovala. Po uzavření divadla D41 odešel do Plzně, kde si vyzkoušel svou první profesionální režii (inscenace hry Fráni Šrámka *Ostrov veliké lásky*, 1942). Od sezony 1945/46 spolupracoval Alfréd Radok s Divadlem 5. května v Praze, kde nastudoval vlastní dramatický text *Vesnice žen* (1945) a operní titul *Veselá vdova?*, v němž zcela potlačil iluzivnost a operní klišé. Klíčovou inscenací se stalo Radokovo pohostinské nastudování hry americké dramatičky Lillian Hellmanové *Lištičky* v Národním divadle v Praze (1948). Inscenace, uvedená ještě před únorovým převrácením, zaznamenala úspěch u diváků

Alfréd Radok

První režie

Dramaturgický debut

První angažmá v ND

i kritiky, oceněna byla Radokova detailní interpretace a důraz na mizanscénu (vztahy vyjadřované rozmístěním postav v prostoru). Poslední inscenací před vynuceným odchodem z Národního divadla bylo nastudování hry Dalibora C. Faltyse *Chodská nevěsta* (1949). Radok vytvořil scénický obraz, v němž vedle sebe postavil lidové scény z venkova a panoptikálně stylizované obrazy zámeckého života, ale nezdůraznil ideologicky vyžadovanou oslavu boje „prostého lidu proti pánům“, což se nesetkalo s příznivou odezvou u vedení divadla a Alfréd Radok musel z Národního divadla odejít.

Odchod z ND
Druhé
angažmá v ND

Na první scénu se znovu vrátil v roce 1954, na pozvání Zdeňka Štěpánka, inscenací Čapkovy hry *Loupežník*, v níž akcentoval témata pokrytectví, falešné morálky a egoismu. Průlomem jeho druhé éry v ND se stala inscenace hry německé dramatičky Heddy Zinnerové *Ďábelský kruh* (1955), při níž se Radok podílel i na dramaturgických úpravách a spolupracoval se scénografem Josefem Svobodou. Odvážné bylo jak interpretační pojetí (zobrazení diktatury v Německu a zdůraznění lživých procesů, které bylo chápáno jako analogie nedávných komunistických procesů), tak řešení prostoru (zrcadlové stěny, drátěné sítě), akcent na dynamičnost, rytmizaci a obraznost.

Režijní postupy

Radokovy práce si všímala kritika, která reflektovala jednotlivé aspekty jeho režijních postupů: neustálé napětí, emotivnost výpovědi, dynamický princip kontrastů, poetičnost, obraznost, významová zkratka a metafora, schopnost syntézy divadelních a filmových postupů.



GROSSMAN, Jan. 1991. Drama a režisérův sloh. In GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 112–136.

Změna
hereckého stylu

Změna hereckého stylu v ND: Společně s prosazením autorských režijních postupů Radok mění v souboru ND i herectví, které oprostil od návyků a manýr. Od herců vyžadoval intenzivní zkratku, jistou symboličnost projevu, potlačení vnější popisnosti.

Profilové
inscenace

Profilovými inscenacemi se staly *Zlatý kočár* (drama Leonida Leonova, 1957), *Podzimní zahrada* (hra Lillian Hellmannové, 1957), *Komik* (drama Johna Osborna, 1958). Právě v nich Radok přivedl soubor k „modernímu hereckému výrazu“. Nejvýznamnější inscenací byl *Komik*, hra s tématem osobního krachu, kterou Radok inscenoval jako kontrastní obraz divadelně iluzivního světa showbyznysu a sondy do tragédie jednotlivce. Scéna Josefa Svobody pracovala s členitostí prostoru, se symbolickými rekvizitami, se znakem, který byl významově zdůrazněn. Radok vedl herce proti psychologizujícímu herectví, situace byly postaveny na herecké akci, expresivitě, na rytmických kontrastech. O vrcholném umění mluvila kritika především v souvislosti s výkonem Ladislava Peška v hlavní roli, Jan Grossman v uvedené studii nazval Radokův přístup „celostním chápáním divadelní inscenace“ a mluví o novém hereckém slohu, který směřoval k *niternosti a věcnosti*.

Nový sloh



Laterna
magika

V roce 1958 byl Alfréd Radok přizván, aby vytvořil propagační program pro Světovou výstavu v Bruselu. Radok vytvořil kombinaci živé produkce s filmem (postupy, které využíval dlouhodobě ve svých inscenacích) tvar, který se proslavil pod názvem *Laterna magika*. Navazuje tak na Emila Františka Buriana a jeho koncept *theatergraphu*, jenž fungoval na principu prolnutí reálného děje na scéně a filmových projekcí. U zrodu programu stojí režisér Alfréd Radok a scénograf Josef Svoboda, kteří integrovali filmový obraz s výstupy živého herce nebo tanečníka, a Emil Radok (koncipoval princip polyekranu).

Od roku 1961 do 1965 byl Alfréd Radok v angažmá Městských divadel pražských, kde nastudoval např. jednu z povídek Antona Pavloviče Čechova *Švédská zápalka* (1961), hru Georgese Neveuxe *Zlodějka z města Londýna* (1962), Gogolovu *Ženitbu* nebo hru Tennessee Williamse *Sestup Orfeův* (1963).

Za vrcholné dílo je pak považována inscenace *Hra o lásce a smrti* (1964), sestavená z textu Romaina Rollanda, dalších literárních a filozofických textů a Radokových dopsaných pasáží. Radokův komplexní přístup zahrnoval jasnou představu o textu, prostoru, hudbě i herectví. Výsledkem byla sugestivní autorská kompozice, jejímž hlavním tématem se stal člověk v revoluci.

Po vpádu vojsk v srpnu 1968 inscenaci divadlo obnovilo. Reakce publika byla natolik bouřlivá, že vzápětí byla zakázána.

Odkaz na audiovizuální ukázkou:

Filmový záznam *Hry o lásce a smrti* (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).

Do Národního divadla se Radok vrátil ještě několika inscenacemi – Gorkého hrou *Poslední* (1966), v jejímž nastudování uplatnil princip laterny magiky a propojil jevištní akci s filmovými obrazy v symbolické a metaforické rovině, nebo básnickým dramatem Federica Garcii Lorcy *Dům doni Bernardy* (1967).

Po srpnové invazi Alfréd Radok opustil republiku a věnoval se režii ve Švédsku.

Alfréd Radok byl experimentátorem, který se nebál porušit formální konvence, byl režisérem, který nesloužil dramatickému textu ani hereckým veličinám, ale sloužil především tématu, vyjádření myšlenky působivými divadelními prostředky. Základem jeho tvorby se stala režijní interpretace, které byly podřízeny všechny inscenační složky. Radokova éra v Národním divadle zásadně uvolnila inscenační i herecký styl, otevřela prostor autorsky prosazovanému režijnímu přístupu, vytvořila předpoklady pro vnímání obrazného, významově mnohovrstevnatého divadla. Ve vrcholné etapě tvorby jsou Radokovy inscenace ukázkou jevištně působivé interpretace témat prostřednictvím syntetického propojení všech inscenačních složek, především scénografie a herectví.

Nový sloh je charakterizován i v hereckém projevu stále zřetelnějším příklonem k civilnosti. Nejde jen o povrchní, vnější přiblížování např. k hovorovému jazyku, ale o celkový odklon od patetizace a umělosti. Grossman onu tendenci k *věcnosti* spojuje s celkovými proměnami a s propojením divadla se životem a zejména stále silícím požadavkem autentičnosti, přirozenosti, pravdivosti.

GROSSMAN, Jan. 1991. *Analýzy*. Praha: Lidové noviny.

HEDBÁVNÝ, Zdeněk. 1994. *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo.

HYVNAR, Jan. 2008. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU a KANT.

- Jaké jsou hlavní výrazové postupy, které charakterizují režijní poetiku Alfréda Radoka?
- Které Radokovy inscenace považujeme za profilové?
- Jakými pojmy označil Jan Grossman poetiku Radokových inscenací?

Angažmá
v Městských
divadlech
pražských

Hra o lásce
a smrti



Návrat
do ND

Odchod do
emigrace



Teoretická
reflexe





- **Zamyslete se nad kontinuitou české divadelní režie a zkuste Alfréda Radoka zařadit v kontextu historického vývoje. Můžeme Alfréda Radoka považovat za pokračovatele jiné významné režijní osobnosti českého divadla? Jaké a proč?**

5 Polarita inscenačních koncepcí – „čechovovská“ a „brechtovská“ linie v českém divadle

Studijní cíl:

Po zvládnutí této kapitoly budete znát dvě odlišné divadelní koncepce – „čechovovskou“, spojenou s Národním divadlem v Praze, a „brechtovskou“, spojenou se Státním divadlem v Brně, které jsou vnímány jako nejdůležitější polarizace inscenační poetiky a stylu v druhé polovině 50. let 20. století.

Požadované znalosti:

Pro pochopení výkladu je nezbytná znalost principů tvorby A. P. Čechova, K. S. Stanislavského, B. Brechta a jeho tzv. epického divadla.



Průvodce kapitolou:

- představíme si **éru Otomara Krejči v Národním divadle**,
- budeme charakterizovat **význam jeho dramaturgické tvůrčí dílny**,
- představíme si **tvorbu Státního divadla v Brně a jeho program epického divadla**.



5.1 Otomar Krejča a jeho dramaturgická tvůrčí dílna v Národním divadle v Praze



Otomar Krejča
<http://www.csfd.cz/tvurce/7828-otomar-krejca-st/>

Otomar Krejča začínal jako herec (krátké angažmá v Jihlavě, Kladně, v Divadle na Vinohradech, od roku 1951 působil jako herec v Národním divadle).

Jeho přístup k divadlu velmi ovlivnilo setkání s Burianovými inscenacemi v období studia na gymnáziu (konec 30. let). V roce 1945 se stal členem Burianova D46, současně navštěvoval semináře strukturalistické estetiky Jana Mukařovského na FF UK. Pod vlivem semináře píše také první úvahy o divadelní režii, které vyšly v roce 1945 v Divadelním zápisníku (článek *Co je režisérismus?*), v nichž obhajoval model režiséřského autorského divadla. Dramatický text chápal jako podklad pro scénickou vizi, v níž se stává režisér novým „autorem“ a zároveň jednotící silou, která se vyslovuje skrze prostřednictví hereckého výkonu.

Do funkce šéfa činohry Národního divadla nastoupil v roce 1956 a v dalších sezonách programově reformoval dramaturgii i inscenační a herecký styl činoherního souboru ND. V dramaturgii se soustředil na prosazení současných českých her, zejména básnických a modelových dramatických textů, a na moderní adaptace klasických dramát. O atmosféře „dramaturgické tvůrčí dílny“ mluvíme proto, že Krejča se obklopil týmem spolupracovníků se stejným myšlením o divadle – výraznou

Otomar Krejča

Co je režisérismus?

Dramaturgická dílna

osobností byl překladatel a dramaturg Karel Kraus, který společně s Krejčou inicioval spolupráci s dramatickými autory (např. s Františkem Hrubínem). K tomuto týmu patřil i dramatik Josef Topol, který se stal pro Krejču kmenovým autorem a překladatelem, scénograf Josef Svoboda a hudební skladatel Jan Klusák. V zásadě dramaturgický byl i Krejčův režijní přístup k inscenovaným textům – přípravě inscenace předcházela vždy důsledná analýza a odkrývání dramatických a významových hodnot díla, s čímž byly často spojeny další autorské úpravy textu.



Josef Topol
<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1186>

Přístup
k textům

Dramaturgie
ND v Krejčově
éře

Čechovovská
linie

Srpnová neděle

Programová koncepce divadla se odráží i v titulech, které Krejča v období 1957–1964 v ND nastudoval. Označení Krejčovy éry jako „čechovovské“ je spojeno s inscenací hry Nazima Hikmeta *Podivín* (1957), v níž Krejča zdůraznil téma současného nespokojeného a nerozhodného intelektuála. Inscenace zaujala zvukovou a světelnou kompozicí, do níž zapojil Krejča stínohru a filmovou projekci, na úspěchu se podílel také výkon Karla Högera v hlavní roli. Stejně téma podtrhl i v inscenaci hry Františka Hrubína *Srpnová neděle* (1958). Šlo o text, který byl výsledkem týmové spolupráce Otomara Krejči a Karla Krause s básníkem Františkem Hrubínem.



Drama patří k průlomovým textům (včetně strukturou, nedělovostí, čechovovskými pasivními postavami), ale také aktuálně pocíťovanými tématy (novodobé maloměšťáctví, egoismus, pokrytectví).

Moderní
výklad
Čechova

Novátorské
pojetí klasiky

Krejča, s přispěním scény Josefa Svobody a hereckých výkonů (Karel Höger, Vlasta Fabiánová a další), 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, nebo inscenace Čechovovy hry *Racek* (1960), v níž Krejča prostřednictvím mizanscény vyjádřil vnitřní motivace jednání a vzájemné vztahy. Kritika označila jeho interpretaci za moderní a současný výklad Čechova, který Krejča oprostil od tradičně inscenované atmosféry nudy a pasivity. Stejně novátorským přístupem nastudoval i Tylovu hru *Drahomíra a její synové* (1960), která v jeho režijním výkladu vyzněla jako drama silné individuality s tématem boje o moc. Po inscenaci další Hrubínovy hry *Křišťálová noc* (1961) se vrátil Krejča k tématu maloměšťáctví a revoltujícího mládí v inscenaci hry Milana Kundery *Majitelé klíčů* (1962) a své působení v Národním divadle uzavřel inscenacemi Shakespearovy tragédie *Romeo a Julie* (1963) a Topolovy hry *Konec masopustu* (1964).



Romeo a Julie

Inscenaci Romeo a Julie řadíme v historii českého divadla 20. století k přelomové interpretaci shakespearovského titulu – nekonvenčností a důslednou aktualizací. Krejča slavný příběh inscenoval jako komorní drama současných mladých lidí, kteří stáli proti okolnímu světu, plnému netolerance, lhostejnosti a neporozumění. V inscenaci vyvrcholilo herectví Jana Třísky a Marie Tomášové, kteří si nesli své osobní téma, parta Romeových přátel byla obrazem „chuligánské“ generace 60. let. K aktuálnímu vyznění přispěl nový překlad Josefa Topola, architektonicky členitá Svobodova scéna i civilní kostýmy. V Topolově metaforické hře zdůraznil Krejča opět svá témata – maloměšťáctví, konflikt pokryteckého světa se světem mládí.

Podíváme-li se na souhrn inscenací, vydávají svědectví o třech liniích, které Krejča ve své dramaturgii sledoval:

- básnické hry, spojené s novou původní dramatikou, jejíž čechovovské ladění bylo zdůrazněno režijním a hereckým stylem,
- nová adaptace klasických textů,
- modelová hra.

Krejčův styl mířil k intimním tématům, která vyžadovala nové herectví – v českém divadle je Krejčova linie označena jako „čechovovská“, byla založena na principu hluboké analýzy společnosti a na akcentování nových témat, styl herectví byl označován jako analytický. Činohra Národního divadla za Krejčovy éry představovala moderní tvorbu s prvky experimentu a stala se inspirativním vzorem pro další repertoárové scény.



Krejčův režijní styl

Odkaz na audiovizuální ukázkou:

Filmový dokument *Radúze Činčery Romeo a Julie 63* o přípravě inscenace Otomara v Národním divadle v Praze Krejči (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).



CÍSAŘ, Jan. 1966. *Divadla, která našla svou dobu*. Praha: Orbis.

ČERNÝ, Jindřich. 1964. *Otomar Krejča. Proměny*. Praha: Orbis.

HYVNAR, Jan. 2012. Otomar Krejča a tradice uměleckého divadla 20. století. *DISK* 2012, č. 39, s. 44–47.

GLANCOVÁ, Helena – KRAUS, Karel (eds.). 2011. *Divadlo jsou herci*. Praha: Nakladatelství AMU.

KRAUS, Karel. 2001. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav.



- **Jaké dramaturgické linie prosazoval Otomar Krejča se svým týmem v ND?**
- **Jak se podílel scénograf Josef Svoboda na podobě Krejčových inscenací?**
- **Které z postupů charakterizují Krejčův režijní přístup k inscenování výchozích textů?**
- **Zhlédněte film *Romeo a Julie 63* a zkuste své odpovědi podpořit konkrétními příklady ze zhlédnutého dokumentu o inscenaci a její genezi.**



5.2 Program epického divadla v Mahenově činohře Státního divadla v Brně

Tendence, kterou Jan Grossman nazývá *věcnost*, je příznačná v druhé polovině padesátých let nejen pro „čechovovskou“ linii v ND, ale i pro linii, která je stavěna do opozice s Krejčovou tvorbou – pro „brechtovskou“ linii, prosazovanou především v Mahenově činohře Státního divadla v Brně, ale i v Divadle bratří Mrštíků a od konce 50. let také v Divadle Večerní Brno (viz kapitola 6).

Obecně se jednalo o prosazení antiiluzivního, antipsychologického divadla, v němž tvůrci programově navazovali na Brechtovy požadavky tzv. epického divadla. Tento program, inzerovaný jako program politického divadla, byl naplňován zejména dramaturgickým a režijním týmem Státního divadla v Brně, který nastoupil do uměleckého vedení v roce 1959: dramaturg Bořivoj Srba, režiséři Evžen Sokolovský a Miloš Hynšt



Brechtovská linie



(od poloviny šedesátých let pokračovali v této linii i režiséři Alois Hajda a Zdeněk Kaloč).

Dramaturgie

Dramaturgie vytvářela repertoár, v němž převažovaly Brechtovy hry, ale i texty Vladimíra Majakovského a dalších autorů ruské avantgardy, a současně cíleně vyhledávala soudobé dramatické texty, umožňující aplikaci principů Brechtova epického divadla – kmenovým autorem se stal Ludvík Kundera.

Z výrazných inscenací je třeba připomenout Brechtovy hry *Zadržitelný vzestup Artura Uie* (1959) a *Kavkazský křídový kruh* (1960), obě v režii Evžena Sokolovského, nebo inscenování textů, které se vyznačovaly uvolněnou revuální kompozicí či měly charakter filozofických disputací, morality s tematickou vrstevnatostí: Vladimír Majakovskij *Mysterie–buffa* (1960), Emil František Burian *Vojna* (1960), Romain Rolland *Robespierre* (1960), Vsevolod Višněvskij *Jízdní hlídka* (1961), inscenace v režii Miloše Hynšta. Vyvrcholením této linie se stala hra Ludvíka Kundery *Totální kuropění* (1961) v režii Evžena Sokolovského.

Profilová inscenace



Totální kuropění

Kunderova hra Totální kuropění byla reflexí osudů jedné generace, která dospívala v podmínkách deformovaných druhou světovou válkou. Hra neměla ústředního hrdinu, byla mozaikou dílčích osudů, kterou autor zpracoval formou montáže žánrově různorodých obrazů a metodou filmového střihu (volně řazené epizody, snové vize, retrospektivní vzpomínky, autorské monology, vnitřní monology postav, písně a šansony, komentování stejného děje z různých úhlů pohledu, zapojení veršů, dobových dokumentů atd.). I inscenační tvar byl nekonvenční a velmi progresivní: byla využita filmová projekce, hrálo se na holém jevišti s odkrytým provazištěm, využita byla točna, která dynamizovala rytmus inscenace, důležité byly světelné proměny členící inscenaci do jednotlivých „záběrů“.



Profilová inscenace

K dalším inscenačním úspěchům brněnského týmu patřily tituly: Vladimír Majakovskij *Horká lázeň* (1961, režie Evžen Němec), Jaroslav Hašek *Švejk* (1962, Grossmanova dramtizace v režii Evžena Sokolovského), Bertolt Brecht *Kulatolebí a špičatolebí* (1963, v režii Miloše Hynšta). V dalších sezonách dramaturgie vyhledávala cíleně dramatické texty domácích i zahraničních autorů, které splňovaly tematické zaměření na aktuální společenské souvislosti: Josef Kainar *Nebožtík Nasredin* (1963, v režii Aloise Hajdy), Friedrich Dürrenmatt *Herkules a Augiášův chlév* (1964, v režii Miloše Hynšta), Peter Weiss *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata* (1965, v režii Evžena Sokolovského). Vyvrcholením této druhé etapy, kdy se dramaturgie odklonila od Brechtových her, byla inscenace *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* (podle lidových barokních textů scénář napsal Jan Kopecký, 1965, v režii Evžena Sokolovského). Inscenace se stala divadelní událostí – zúročila postupy epického divadla, připomněla kořeny antiiluzivnosti lidového divadla, náboženským tématem (do té doby tabuizovaným) byla proklamací svobody názoru a přinášela propojení jeviště s hledištěm ve společném zážitku a atmosféře spolunáležitosti. Inscenace se tak stala politickou záležitostí!

Herecký styl

S příklonem k epickému divadlu se v Brně vytvořil i zcela odlišný herecký styl – bylo to herectví stylizované, pracující s reportážní věcností, zkratkou, odstupem od postavy, herectví komentující. Jeho cílem bylo také analyzovat společnost, ale zatímco „čechovovská“ linie hledala ve vnitřním světě jedince odraz světa, „brechtovský“ program manifestoval osobní podíl jedince na běhu světa a skrze zkratku a metaforu předváděl člověka jako součást dějinných událostí. K předním hercům této éry patřili např. Josef Karlík, Vlasta Fialová, Rudolf Jurda a další.

Herci

Režijní styl v Mahenově činohře určovali kmenoví režiséři:

Evžen Sokolovský (1928–1998) prosazoval divadlo expresivní, plné napětí a dynamičnosti. Vyhovovala mu volná revoluční kompozice, směřoval ke zmnožování významů, ke kontrastu, k nadsázce. Měl cit pro ostrou zkratku, pracoval metodou filmového střihu a vršení kontrastů.

Miloš Hynšt (1921–2010) jako režisér tíhl k vyváženějším scénickým tvarům, zdůrazňoval především aktuálnost tématu a významovou mnohohrstevnatost.

Alois Hajda (1928) jako režisér vycházel z brechtovské poetiky, s citem pro grotesknost, klauniádu a jevištní poetičnost. Byl také ovlivněn divadlem krutosti Antonina Artauda, což se v některých inscenacích projevilo v důrazu na výrazné gesto a mimiku s odkazem na jejich smyslovou bezprostřednost a rituálnost.

V Mahenově činohře v Brně se na přelomu 50. a 60. let prosadilo divadlo politické, které v historickém odstupu označujeme za „brechtovskou“ linii. Ve srovnání s Krejčovým programem v ND v Praze se dramaturgie v Brně zaměřovala na velká společenská témata a inscenace se nezabývaly vnitřním světem jedince, ale přinášely obraz člověka v soukolí dějin. Šlo o divadlo, jehož základními prvky byly apelativnost, aktuálnost a kritičnost. Svým významem to byla linie nejen srovnatelná s Krejčovou „dramaturgickou tvůrčí dílnou“, ale zásadně se její význam projevil v ovlivnění nastupující generace brněnských divadelníků a jejich myšlení o divadle jako prostoru k neiluzivnímu a kritickému reflektování skutečnosti (Peter Scherhauser a skupina zakládající pod patronací Bořivoje Srby na sklonku 60. let Divadlo Husa na provázku navazují právě na tuto tradici brněnského epického divadla).

KOPECKÝ, Jan. 1967. *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*. Praha: Československý spisovatel.

KOVÁŘOVÁ, Klára. 2008. *Posedlost divadlem: Evžen Sokolovský: inscenační tvorba v Mahenově činohře v šedesátých letech 20. století*. Brno: JAMU.

HYNŠT, Miloš. 1996. *Brněnské divadelní bojování 1959–1971*. Brno: JAMU.

- Které inscenace považujeme v brněnské činohře za profilové? Uveďte důvody.
- Jak byste charakterizovali hlavní tematické okruhy v dramaturgii Mahenovy činohry ve sledované etapě „brechtovského“ divadla?
- Proč byla tato linie tak významná pro brněnský divadelní kontext následujících let?
- Srovnajte hlavní výrazové postupy a principy v Krejčovských inscenacích a v inscenacích režisérů „brechtovské linie“ v Mahenově činohře.

Kmenoví
režiséři



Apelativnost,
kritičnost,
aktuálnost



6 Hnutí malých jevištních forem 60. let – vznik malých divadel a jejich profilace

Studijní cíl:

Po prostudování kapitoly budete znát pojmy *text-appeal* a *hnutí malých jevištních forem* a jejich hlavní znaky a principy. Budete schopni zhodnotit význam tohoto divadelního proudu, budete znát hlavní představitele a soubory i impulzy, které k tomuto vývoji vedly.



Průvodce kapitolou:

- představíme si **inspirativní východiska a prehistorii scén malých jevištních forem 60. let**,
- budeme charakterizovat **obecné znaky malých kabaretních divadel 60. let**,
- představíme formou hesel **vybraná divadla a jejich vývoj v 60. letech**.

6.1 Inspirativní divadelní kontext



Divadla malých jevištních forem
Východzí divadelní kontext

Divadla malých jevištních forem, pro něž se také vžilo obecné označení *malá divadla 60. let*, byla dlouho chápána jako opoziční proud v českém divadle 20. století, jako vzpoura a revolta nastupující generace. Pokud ale vezmeme v úvahu, jaké proměny se udály v druhé polovině 50. let, byl tento vývoj jen logickým pokračováním demokratizace divadelní sítě. Vzpomeňme na pohyb v síti oficiálních repertoárových divadel, spojený s návratem divadelní satiry (Divadlo ABC, Jan Werich a Miroslav Horníček a jejich forbíny), na programovou profilaci divadel se silnými tvůrčími osobnostmi (Alfréd Radok, Otomar Krejča, Evžen Sokolovský, „čechovovská“ a „brechtovská“ linie), na zásadní proměnu dramatiky a jejích témat, ale i inscenačního i hereckého stylu (viz předchozí kapitoly).

Zmíněný vývoj způsobil rozbití modelu univerzálního divadla a vytvořil prostor pro odmítnutí konformity a platných estetických norem.



Inspirativní impulzy

Shrňme inspirativní impulzy tohoto vývoje:

- odmítnutí příběhu a kontinuálního děje (nová dramatika),
- kabaretní montáž a rezignace na lineárnost děje („brechtovská linie“),
- monologičnost ve struktuře dialogů („čechovovská“ linie),
- jazyk všedního dne (civilnost a přirozenost jazyka původní dramatiky),
- antihrdina a kritické reflektování skutečnosti (nová dramatika),
- autorská forma výpovědi (forbíny v Divadle ABC),
- apelativnost a aktuálnost (Radok a styl věcnosti, Krejčova dramaturgická dílna, „brechtovská linie“),
- žánrová různorodost a mnohvrstevnatost.



Nastupující generace na sklonku 50. let nechtěla navazovat na žádné vzory a jejím východiskem je odmítnutí dosavadních estetických norem. První impulzy vzniku jsou antidivadelní, vyrůstají z celkového kulturního a společenského kontextu: ze zájmu o individualitu, z pohybu v literární, výtvarné a hudební sféře (např. z poezie všedního dne,

znovuobjevení jazzu, z něhož vyrůstá proud soudobého big-beatu). Objevují se první kluby, které jsou fenoménem doby – prioritou je v nich hudba, poezie, atmosféra setkávání a komunikace.

6.2 Prehistorie v Redutě – zrod text-appealu

Zásadní význam měly aktivity v pražské Redutě (Národní třída), v níž od roku 1956 hrála skupina Acord club s basistou Jiřím Suchým repertoár převzatý z rádiové stanice Luxemburg, doplněný Ježkovými skladbami, swingem, blues, rock and rollem. Publikum tvořili herci Divadla ABC, filmaři, výtvarníci. Miroslav Horníček byl tak zaujat nekonvenční poezií a písničkami Jiřího Suchého, že ho vyzval ke spolupráci ve svých pořadech *Pondělky s tetou* (realizovaly se v kavárně Vltava a měly charakter dialogu s publikem doplněného hudebními vstupy). Po ukončení této spolupráce si Jiří Suchý přizval Ivana Vyskočila a společně se pokusili o literárně-divadelní útvar, inspirovaný forbínami, který nazvali *text-appeal*.

Pojem *text-appeal* představuje model pásma složeného z textů s myšlenkovým apelem a z naivně hravých písniček. Hlavními rysy jsou:

- autorská výpověď,
- všední jazyk a každodenní témata,
- demonstrace antividitelnosti,
- forma dialogu,
- atmosféra setkání „teď a tady“ (zveřejnění procesu vzniku).

Podle Ivana Vyskočila vznikl text-appeal z potřeby volné tribuny, přímého styku z divákem, z potřeby vyslovit za sebe svůj názor a ověřit si autorské schopnosti.

První neoficiální text-appeal proběhl v Redutě už na konci roku 1957, další od ledna 1958 pod názvy: *O lidském trableu, O snech a bláznivínách, Muž s pivem, Přivezte je živé čili Lovy, Ahoj smutku* (poslední se uskutečnil v prosinci 1958).

Nezvyklým prvkem byl vstupní referát s uvedením do tématu, typickými postupy byly: vtahování diváka do dialogu, jeho atakování, otevřená názorová konfrontace. Text-appealy byly postaveny na principu hry a divadelní komunikace, využívaly *malých forem* (povídky, aforismy, skeče, dialogy, písničky).

HERCÍKOVÁ, Iva (ed.). 1964. *Začalo to Redutou*. Praha: Orbis.

Z text-appealových iniciativ v Redutě se zrodila v Praze tři divadla:

- Divadlo Na zábradlí – 1958,**
- Semafor – 1959,**
- Paravan – 1959.**

Ve stejném období se k pražským scénám přidalo v Brně divadlo **Večerní Brno** (později pod rozšířeným názvem Satirické divadlo Večerní Brno).

Svým programem se přiřadilo k tomuto proudu i **Rokoko** (vzniklo 1958, ve stejnojmenném sále s kabaretní tradicí, původně jako estrádní scéna).

*Text-appealy
v Redutě*

Text-appeal



*Rysy
text-appealu*



*Prostředky
text-appealu*



*Vznik divadel
malých
jevištních
forem*

6.3 Hnutí malých jevištních forem



Hnutí malých
jevištních
forem (MJF)

Principy text-appealu v sobě obsahovaly základní rysy příznačné pro divadelní pohyb 60. let (autorství, komunikativnost, prezentace osobního názoru) a staly se východiskem poetiky pro počáteční vlnu malých kabaretních scén a divadel poezie, zakládajících na přelomu 50. a 60. let v takové míře, že mluvíme o *hnutí malých jevištních forem*. Na přelomu těchto dekád vznikaly desítky amatérských souborů po celé republice: Kladivadlo, Broumov (1958), Kapsa, Karlovy Vary (1959), Docela malé divadlo, Litvínov (1959), Skumafka, Olomouc (1961), Divadélko pod okapem, Ostrava (1961), Divadélko v podloubí, Chomutov (1961), Hej rup, Olomouc (1962), Zápalka, Olomouc (1963), Intarsie, Přerov (1964) a řada dalších. Jen malá část z této vlny malých scén se profesionalizovala, ostatní po několika letech zanikly, některé byly mocensky zrušeny (Skumafka, Olomouc). Soubory vznikaly živelně, podníceny touhou vyjádřit pocity jedné generace. Vycházely ze zárodečné formy *text-appealů*, která reprezentovala originální způsob autorské prezentace vlastních textů prolínáním čteného, vyprávěného, domyšleného a rozehrávaného slova s fragmenty improvizovaného hereckého jednání a písničkami.



Amatérské
soubory

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 1996. *Čas malých divadel*. Olomouc: Univerzita Palackého. LÁZŇOVSKÁ, Lenka, ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, ZBORNÍK, František (eds.). 2005. *Pódia z krabičky: Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. století*. Praha: NIPOS.

Poetika divadel malých jevištních forem

Poetika divadel
MJF

- Ve svém počátku se malá divadla hlásila k jednomu ze dvou proudů divadelní poetiky:
- ke kabaretnímu typu divadla (vyrůstá z text-appealů, spojuje literární a hudební prvky jako rovnocenné složky vyjádření, postupně přerůstá k satirickému kabaretu, k revuální montáži nebo muzikálu),
 - k divadlům poezie (inspirativně také vycházejí z text-appealů, rozvíjejí tradice meziválečné avantgardy a dospívají od pouhého recitačního pásma k poetickým montážím, k inscenované poezii).

Znaky divadel malých jevištních forem:

Znaky divadel
MJF

- Nevznikají jako instituce.
- Nemají umělecké ambice.
- Nechtějí vytvářet nové estetické normy.

Jejich poetika vychází: z potřeby vyjádřit názor, z formy divadla jako dialogu a setkávání, z prezentace divadla ve stavu zrodu „teď a tady“, z důrazu na slovo, z programového rozbíjení divadelních konvencí, z amatérismu, z autorského principu a improvizace, z propojení s hudební scénou.

6.4 Profesionální soubory

Divadlo Na zábradlí (1958–dosud)

Divadlo
Na zábradlí
Repertoár

U vzniku stály osobnosti spojené s text-appealovými aktivitami v Redutě Jiří Suchý, Ivan Vyskočil, dále Helena Philippová, Vladimír Vodička, Miloš Macourek. Po počáteční návaznosti na text-appealovou poetiku (*Kdyby tisíc klarinetů* – 1958, *Faust, služka, Markéta a já* – 1959) se soubor rozdělil. Jiří Suchý odešel do Semaforu, Ivan Vyskočil v Divadle Na zábradlí dál prosazoval malé formy, divadlo filozofující a apelativní (*Smutné vánoce*

–1960, *Autostop* – 1961). V roce 1962 se stal šéfem DNZ Jan Grossman, který dovedl divadlo k profesionalizaci a prosadil program orientovaný na díla světového a českého absurdního dramatu (Eugène Ionesco *Plešatá zpěvačka*, *Lekce* – 1963; Alfréd Jarry *Král Ubu* – 1964; Samuel Beckett *Čekání na Godota* – 1965; Franz Kafka *Proces* – 1966). Kmenovým autorem se stal v této éře Václav Havel (*Zahradní slavnost* – 1963; *Vyrozumění* – 1965; *Ztížená možnost soustředění* – 1968). Základními tématy, kterými divadlo reflektovalo dobu, byly: odcizenost, zmechanizování a vyprázdňování života, ztráta identity, neschopnost komunikace, manipulace, deformace lidských hodnot, mechanismus systému moci.

Profilové
inscenace

Semafor (SEdm MALých FORem, 1959–dosud)



Jiří Suchý

<http://www.slovníkceske-literatury.cz/showContent.jsp?docId=1272>

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) se soubor přihlásil k linii autorského hudebního divadla (autoři Jiří Suchý a Jiří Šlitř). V prvních sezonách hledal vlastní poetiku – dramaturgie kombinovala činoherní, loutkové, taneční, černé divadlo a divadlo masek (*Škrobené hlavy*; *Divadlo zázraků*; *Ukradený měsíc*, 1960; *Papírové blues*; *Johanes doktor Faust*, 1961). Největšímu zájmu se těšily hudební tituly (*Zuzana je sama doma*, 1960) spojené s písňovou tvorbou Jiřího Suchého a Jiřího Šlitřa. 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.

Semafor

Člověk
z půdy

Na konci druhé sezony došlo k pokusu divadlo zlikvidovat (po uvedení titulu *Taková ztráta krve*, 1961). Soubor hrál v sálech na předměstích (*Zuzana je zase sama doma*, 1961; *Šest žen Jindřicha VIII.*, 1962). Krizi překonal soubor uvedením autorského titulu Suchého a Šlitřa *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 navázalo svými protagonisty Jiřím Suchým a Jiřím Šlitřem na tradici autorského herectví dvojice V+W. Následovaly další tituly na principu novodobého kabaretu či hudební komedie (*Sekta*; *Dobře placená procházka*, 1965; *Benefice*, 1966; *Dábel z Vinohrad*, 1967; *Poslední štace*, 1968; *Jonáš a dr. Matrace*, 1969. První éra Semaforu končí úmrtím Jiřího Šlitřa v roce 1969.

Vznik
novodobého
kabaretu

Paravan (1959–1965)

Divadlo, které od počátku vyrůstalo na literárním základě. Paravan se řadí spíše do linie inspirované divadly poezie a jevištním inscenováním poetických textů Emila Františka Buriana. Vůdčí osobností byl Jiří Robert Pick – publicista, básník a satirik. Paravan měl domovskou scénu Ve Smečkách. Stal se zástupcem literárního kabaretu, základem jeho tvorby byly literární parodie Jiřího Roberta Picka a Milana Schulze, typickým znakem poetiky byla úderná pointa a aforistické glosování skutečnosti. Soubor navazoval na tradici předválečných kabaretních scén (*Paravan se židlemi*, 1960; *Komedie dell-karte*, 1961), v inscenaci *Všichni moji dědové* (1962) oživil písničky a výstupy Červené sedmy s texty Edeuarda Basse. Uváděl také tzv. *Kunst-appealy* (např. pod názvem *Těpick Shakespeare*, 1964). Soubor neměl ve svém středu výrazné herce, nevytvořil si zázemí autorsko-interpretačního týmu a svou činnost ukončil v polovině 60. let.

Paravan

Rokoko (1958–dosud)*Rokoko*

Soubor založil v roce 1958 Darek Vostřel jako kabaretní skupinu s předchozí zkušeností z estrádní tvorby. Stálé působiště našla v sále stejnojmenného předválečného kabaretu na Václavském náměstí. V souboru působil Jiří Šašek, který vytvořil s Vostřelem autor-skou i hereckou dvojici, v roce 1962 přešli do Rokoka semaforští zpěváci Eva Pilarová, Waldemar Matuška a Karel Štědrý a Rokoko se stalo výraznou kabaretní scénou, vyznačující se interpretační profesionalitou, pěveckou a taneční zkušeností. Repertoár měl spíše 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; *Balada z hadrů*, 1965). Mimořádné bylo uvedení textu *Poslední cyklista* (1961), který vznikl v terezínském ghettu, nebo současných absurdních textů (Sławomir Mrożek *Trosečníci*, 1963). K linii malých forem se hlásily *Rokokokoktejly* a recitály kmenových zpěváků (Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Václav Neckář, Pavlína Filipovská ad.), původní tvorbu zastupovala například Dietlova adaptace *Filozofské historie* (1968).

Večerní Brno (1959–1990)*Večerní Brno*

Divadlo vzniklo jako kabaretní skupina členů mládežnického Divadla Julia Fučíka, k níž se připojili redaktoři a autoři seskupení kolem brněnského rozhlasu. Stejně jako v pražské Redutě byly prehistorií improvizované estrádní večery v kině Jalta, na nichž se sešli protagonisté budoucího divadla – Lubomír Černík, Ladislav Suchánek, skladatel Ladislav Štancl. Zahajující premiérou byl pořad *Večerní Brno* (1959), koncipovaný jako mozaika písniček a humorných výstupů, inspirovaných forbínami Osvobozeného divadla. Uplatnily se zde především nevidadelní postupy (rozhlasové principy – důraz kladen na slovo a slovní humor). První premiéra dala název celému souboru, který pokračoval kaleidoskopickým pásmem *Anděl na střeše* (1960) a satirickou revue *Pozor, zlý pes* (1960). Se souborem spolupracoval režisér Evžen Sokolovský a soubor, posílen profesionálními herci, získal na počátku 60. let zázemí v Juranově domě.

Repertoár

V letech 1961–1966, s příchodem Evženem Sokolovského do vedení divadla, budoval soubor svébytnou poetiku především satirickými hrami (Vladimír Majakovskij *Štěnice*, 1962; Vladimír Fux *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor*, 1962; Miroslav Skála – Vladimír Fux – Vlastimil Pantůček *Drak je drak*, 1963). S divadlem spolupracovali zpěváci Eva Pilarová, Ljuba Hermanová, dramatici Ludvík Kundera, Milan Uhde. Nejvýraznější inscenací bylo uvedení hry Milana Uhdeho *Král Vávra* (1964).

Profilová inscenace

*Uhdeho parafráze na Havlíčkovu skladbu Král Vávra, v režii Evžena Sokolovského, se stala jedním z vrcholů poválečné divadelní satiry. Rozvíjela téma kultu osobnosti, zaměřovala se na kritiku pokrytectví, pracovala s prvky absurdity, nonsensu. Sokolovský se odklonil od kabaretní poetiky a vytvořil sevřený divadelní tvar, absurdní analogii tehdejší reality s prvky apelativnosti. V roce 1965 se soubor přesunul do bývalého Divadla bratří Mrštíků. Po odchodu Evžena Sokolovského (1966) se změnila dramaturgie, která se soustředila na uvádění společenskokritických titulů a absurdní dramatiky (Vratislav Blažek *Kde je Kuťák*, 1966); Václav Havel *Vyrozumění*, 1968). V této linii pokračoval i Peter Scherhauser, který přišel do vedení souboru v sezoně 1968/69. Některé z titulů se staly generační výpovědí a reflexí posrpnové atmosféry (Kat a blázen, 1968; Těžká Barbora, 1969). Po roce 1970 byla satirická linie oslabena a divadlo se zařadilo mezi běžné repertoárové scény.*

Tvorba divadel, která vzešla z text-appealové inspirace na konci 50. let a postupně se profesionalizovala a profilovala jako autorské scény (Semafor) nebo jako scény s jasným divadelním programem a poetikou (Divadlo Na zábradlí, Satirické divadlo Večerní Brno), iniciovala na sklonku 60. let druhou vlnu malých scén, zajišťující kontinuitu vývoje v následujícím dvacetiletí jako divadla autorského a studiového typu (Divadlo Husa na provázku, Divadlo na okraji – viz kapitola 9).



CÍSAŘ, Jan. 1966. *Divadla, která našla svou dobu*. Praha: Orbis.

HERCÍKOVÁ, Iva (ed.). 1964. *Začalo to Redutou*. Praha: Orbis.

JUST, Vladimír. 1984. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta.

JUST, Vladimír. 2005. Malá divadla jako hnutí. (Pokus o ontologický pohled na jeden z fenoménů šedesátých let). *Divadelní revue* 16, 2005, č. 3, s. 3–15.

KOLÁŘ, Jan. 1991. *Jak to bylo v Semaforu*. Praha: Scéna.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, ROUBAL, Jan. 2003. *K netradičnímu divadlu*. Praha: Pražská scéna.

SMEJKAL, Zdeněk. 1999. *Bylo nebylo satirické divadlo Večerní Brno 1959–1992*. Brno: I.D.E.A.

SUCHÝ, Jiří. 2011. *Vzpomínání*. Praha: Galén.



- Proč považujeme zpětně linii divadel malých jevištních forem za počátek dnešního alternativního divadla?
- Jaká jsou inspirativní východiska malých divadel 60. let?
- Jaké jsou znaky, prostředky text-appealu?
- Které osobnosti byly pro vývoj divadel malých jevištních forem klíčové a proč?
- V publikaci Vladimíra Justa *Proměny malých scén* pročtete ukázky dialogů Wericha a Horníčka v Divadle ABC a porovnejte je s dialogy Suchého a Šlitra v Divadle Semafor. Zkuste určit společné znaky.



7 Malé činoherní scény 60. let – Divadlo za branou a Činoherní klub

Studijní cíl:

Po prostudování kapitoly budete znát dvě nejvýraznější české divadelní scény, které dosáhly v 60. letech největšího uznání v zahraničí. Budete schopni určit rozdíl mezi divadly malých jevištních forem a tzv. malými činoherními scénami, které vzešly z atmosféry první poloviny 60. let a prosadily se svébytnou dramaturgií i inscenačním stylem.



Průvodce kapitolou:

- představíme si **zakládající osobnosti Divadla za branou**,
- budeme charakterizovat **na základě dramaturgie a inscenačního stylu program Divadla za branou**,
- představíme si **genezi Činoherního klubu**,
- zaměříme se na **osobnosti a dramaturgický program Činoherního klubu** v prvních sezonách.

7.1 Divadlo za branou (1965–1972)

Založení Divadla za branou

Koncept samostatného divadla jako tvůrčí dílny vznikl už za působení Otomara Krejčí v Národním divadle. Krejčovo prosazování tvůrčí svobody v ND bylo příliš výjimečné a vedlo k tomu, že na začátku 60. let jej vedení divadla odvolalo z funkce šéfa činohry a omezilo jeho režie. *Konec masopustu* měl premiéru až po odkladech (1964) a představoval nejen uzavření Krejčovy působnosti v ND, ale i prolog ke vzniku vlastního divadla. Krejča založil Divadlo za branou v roce 1965 společně s Janem Třískou, Marií Tomášovou, Karlem Krausem a Josefem Topolem a začal v něm realizovat ideu svobodného umění. Všechny požadavky na dramaturgii, herectví či režii, které teoreticky formuloval v průběhu svého působení v ND, uplatnil v novém divadle. Zejména svou představu o herectví, které má být spojeno s jasným uměleckým a etickým názorem a těsně propojeno s dramaturgií a režii.

Charakteristika

Charakteristika Divadla za branou

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 (text jako východisko, scénář jako montáž a mozaika původních textů) a autorskou režii (důraz na motivaci postav, vztahové vazby, mnohovýznamovost). Detailní herectví se soustředilo na proniknutí do vnitřního světa postav.

Repertoár

Zahajovací premiérou byl v roce 1965 dvojprogram složený z her *Maškary z Ostende* (belgický dramatik Michel de Ghelderode) a *Kočka na kolejích* (Josef Topol), který spojoval němohru a výsostně básnické komorní drama. Následovala inscenace Čechovovy hry *Tři sestry* – 1966, pro niž vznikl nový překlad Josefa Topola. Krejča společně s dramaturgem

Tři sestry



Kočka na kolejích, Divadlo za branou, 1965



Jan Tříska a Marie Tomášová

<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=1327&mode=0>
 Autor Vilém Sochůrek – z databáze fotografií Divadelního ústavu

Karlem Krausem interpretovali Čechovovo drama jako dramatický střet představ a reality, zbavili hru tradiční melancholické atmosféry a soustředili se na konflikty uvnitř postav. Detailní byla především práce s herci, vystavěná na detailních gestech, na promyšlených mizanscénách, které vyjadřovaly vnitřní motivace postav, na stylizovaném projevu a jeho autentičnosti (výkony Marie Tomášové, Jana Třísky, Radovana Lukavského a dalších herců).

Často byla v souvislosti s Krejčovou režii připomínána návaznost na Stanislavského metodu práce s hercem – ve smyslu těsného propojení interpreta s postavou – a herectví v Divadle za branou bylo označováno za *moderní analytické herectví*.

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 (který rozehrál Krejča už v *Konci masopustu*) se vrátilo v dvojprogramu *Zelený papoušek* a *Hodina lásky* (Artur Schnitzler a Josef Topol) – 1968. Inscenace *Lorenzaccio* (Alfréd de Muset) – 1969 – byla označena za divadelní událost moderního českého divadla. Představovala syntézu Krejčových představ o divadle a jeho estetické a mravní funkci.

S důrazem na téma mechanismu moci působila inscenace Lorenzaccio po srpnových událostech 1968 jako výsostně politické divadlo. Na působivosti se podílela i scénografie, v níž Josef Svoboda použil zrcadla nastavená do publika, které se tak stalo součástí obrazu politického vzestupu i pádu hlavní postavy. Se stejnou intenzitou působily i masky, které se od karnevalových měnily na groteskně rozšklebené a zvířecí, v závěru potom na masky smrti. Kritik Sergej Machonin nazval pocit z představení „totálním vyjádřením doby“. (Divadelní noviny, 5. 11. 1969, s. 5.) Výrazem „totální divadlo“ označil Krejčův režijní styl, podřizující všechny inscenační složky a detaily myšlenkovému vyznění inscenace.

Také následující inscenace, *Ivanov* (Čechov) – 1970, montáž *Oidipus-Antigona*, 1971, a *Racek*, 1972, se staly metaforickou reflexí doby a vyznívaly jako politické divadlo.

V Divadle za branou musíme jmenovat ještě inscenace bez Krejčovy režie: *Slavík k večeri* (autorská režie Josefa Topola, 1967), *Marná lásky snaha* (v režii Heleny Glancové,

Analytické herectví



Lorenzaccio

Ostatní inscenace

1970), *Dvě noci s dívkou* (opět autorská režie Josefa Topola, 1972, tato hra se však dočkala jen mimopražské předpremiéry, v Praze byla zakázána).

Herci 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.

Zrušení divadla Krejča, který nesouhlasil s politickým vývojem po srpnu 1968, byl vedení divadla zbaven v roce 1971. Tlak režimu vyústil v roce 1972 ke zrušení divadla. Záminkou se staly nevyhovující bezpečnostní podmínky sálu. Proti zákazu tohoto divadla protestovala řada slavných umělců, například Ingmar Bergman, Arthur Miller nebo Friedrich Dürrenmatt.



Dramaturgie Divadla za branou prošla od psychologických Čechovových textů přes frašku, komedii, básnické drama až k antice a romantické tragédii. Důležitý byl týmový přístup, ve většině případů nový překlad Josefa Topola, úpravy Karla Krause, které předcházely detailně propracované režijní koncepci. V inscenačním přístupu sledovaly tituly mravní, existenciální problematiku člověka a spojovaly je stejné principy: východiskem byl text, jeho významová interpretace a jevištní realizace významů skrze herce.

Poetika V inscenacích se opakovala příznačná témata: masky jako návrat k divadelnosti, ale také jako proniknutí k podstatě jevu nebo postavy, princip divadla na divadle, zviditelnění struktury vztahů prostřednictvím herecké akce v prostoru – *mizanscény*. Divadlo za branou představuje v pravém slova smyslu dílnu s autorskou režii směřující k totálnímu divadlu s osobitým stylem herectví.



HYVNAR, Jan 2012. Otomar Krejča a tradice uměleckého divadla 20. století. *DISK* 2012, č. 39, s. 44–47.

HYVNAR, Jan. 2008. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU a KANT. GLANCOVÁ, Helena, KRAUS, Karel (eds.). 2011. *Divadlo jsou herci*. Praha: Nakladatelství AMU.

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

KRAUS, Karel. 2001. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav.



- **Jaká jsou klíčová témata v inscenacích Divadla za branou?**
- **Jaké dramaturgické linie rozvíjelo Divadlo za branou?**
- **Jak rozumíte pojmu mizanscéna a jak s ním Krejča pracuje ve svých inscenacích? (Využijte doporučené studijní literatury.)**

7.2 Činoherní klub (1965–dosud)

Vznik Činoherního klubu

Pražský Činoherní klub je jedním ze synonym československého divadelního „zázraku“ 60. let 20. století (vedle Divadla za branou, Semaforu, Divadla Na zábradlí). Vznikl jako tvůrčí dílna zaměřená na herecké divadlo. V prvních sezonách (1965–1968) na sebe divadlo upozornilo nejen svébytnou dramaturgií, ale také nebývale vyhraněným hereckým stylem vyznačujícím se autenticitou a pravdivostí rozehrávaných situací a témat.

Divadlo-klub

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 impulzu 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 = v této souvislosti označujeme Činoherní klub za *divadlo jednání a herecké akce*.

Soubor začal působit v komorním prostoru divadla Paravan (ulice Ve Smečkách) a hned v první sezoně se rozrostl o početnou skupinu ze souboru ostravského Divadla Petra Bezruče, kterou přivedl herec a režisér Jan Kačer (mezi nimi byli Nina Divišková, František Husák, Jiřina Třebická, Jiří Hrzán, Petr Čepek, Jana Břežková), z ostravského divadla přišel i scénograf Luboš Hružza. V souboru dále působili v prvních třech sezonách Miroslav Macháček, Jiří Kodet, Vladimír Pucholt, Josef Somr, Josef Abrahám, Jiří Hálek, Pavel Landovský, Václav Kotva a další. První tři sezony formovaly styl a poetiku nového divadla. 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* (režie 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 charaktery postav. Upozornila na sebe civilností a fyzickou dynamičností projevu.



Jan Kačer a Jiří Kodet – *Zločin a trest*, Činoherní klub, 1966
<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=2103&mode=2>
 Autor fotografie Vilém Sochůrek – z databáze fotografií Divadelního ústavu

V sezoně 1965/66 uvedlo divadlo ještě komedii Seana O'Caseyho *Pension pro svobodné pány* – crazy komedii postavenou na detailně rozehrávaných situacích s hereckými gagy a pointami (režie Jiří Krejčík), absurdní hru Edwarda Albeeho *Stalo se v ZOO* (režie Jan Kačer), text Alberta Camuse *Spravedliví* (režie Jan Kačer), renesanční komedii *Mandragora*, která představovala artistně aktivní divadlo založené na herecké pohybové akci (režie Jiří Menzel), psychologickou crazy grotesku Ladislava Smočka *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (režie Ladislav Smoček), adaptaci Dostojevského románu *Zločin a trest* (v dramatinizaci Jaroslava a Aleny Vostrých, režie Evald Schorm).

Mezi nejvýraznější inscenace dalších sezon se zařadila Gogolova hra *Revizor* (režie Jan Kačer, 1967) nebo aktovka Pavla Landovského *Hodinový hoteliér* (režie Evalda Schorm, 1969), Gorkého hra *Na dně* (režie Jan Kačer, 1971) či absurdní hra Herolda Pintera *Návrat domů* (režie Jan Kačer, 1972).

Důležitou významovou funkci měla v inscenacích Činoherního klubu scénografie Luboše Hružzy, která směřovala k vytváření dramatického prostoru. Neilustrovala dějový prostor, ale odkazovala k symbolickému či metaforickému vyjádření situací. Po Hružově odchodu do emigrace (1969) spolupracoval s Činoherním klubem další významný český scénograf Libor Fára.

Odkaz na audiovizuální ukázky:

Záznam divadelní inscenace *Mandragora* (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).

Záznam divadelní inscenace *Revizor* (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).

*Charakteristika
ČK
Divadlo
herecké akce*

*Herecký
soubor*

Režiséři

*Profilová
inscenace*



*Incenace
prvních sezon*

Scénografie



Na utváření osobitého stylu souboru ČK se podíleli kmenoví režiséři:

*Kmenoví
režiséři*

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, v ohrožení, a současně režisér s groteskně absurdním viděním světa,

Jaroslav Vostrý, dramaturg, dramatik a režisér s analytickým přístupem k dramatickým situacím a s důrazem na detail.



Na konci 60. let uváděl Činoherní klub ještě linii večerů Petra Skoumala a Jana Vodňanského – S úsměvem idiota, Hurá na Bastilu, S úsměvem donkichota, v nichž se uplatnil text-appealový princip malých divadel.

*Odchod
osobností z ČK*

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.



Poetika ČK

Činoherní klub svým vznikem představoval, podobně jako divadla malých forem i Divadlo za branou, 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, princip montáže a ostrého střihu. Jednotlivým prvkem bylo herectví, pro které byla dramaturgie prostorem pro sebevyjádření. Bylo charakteristické fyzickou dynamikou, přirozenou hravostí a autentičností, osobními tématy herců a jejich kolektivní souhrou, která se odehrávala v bezprostřední blízkosti diváka. Civilností výrazu se toto herectví blížilo estetice nové filmové vlny 60. let a řada herců Činoherního klubu se také ve filmech této linie uplatnila.

Srovnání stylu malých činoherních scén:

*Srovnání
Divadla
za branou
a Činoherního
klubu*

S divadly malých jevištních forem měl Činoherní klub společné aspekty nekonvenčnosti, komorního prostoru, atmosféry bezprostředního setkání. S Krejčovým Divadlem za branou ho spojoval analytický pohled na člověka. Rozdíl byl ovšem ve výrazových prostředcích a výsledném stylu. Zatímco Divadlo za branou analyzovalo lidskou duši a detailním herectvím směřovalo k postižení vnitřních motivací jednání, v Činoherním klubu dominovala herecká akce a naturalismus v pohybovém vyjádření, princip hry a komediálnost, motivace zveřejněná spontánním gestem. V konečném důsledku to však byl stejně analytický a neúprosný způsob reflexe reality.



HYVNAR, Jan. 2008. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU a KANT.
KOLEKTIV. 2006. *Činoherní klub 1965–2005*. Praha: Činoherní klub a Nakladatelství Brána.

VOSTRÝ, Jaroslav. 1996. *Činoherní klub 1965–1972. Dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav.



- **Kterými výrazovými prostředky byl formován herecký styl v Činoherním klubu v prvních sezonách?**
- **Kteří významní režiséři se prosadili v inscenacích Činoherního klubu?**
- **K zamyšlení: Najdete na základě poznatků z přednášek o českém filmu propojení Činoherního klubu s novou filmovou vlnou šedesátých let? Jaké?**

8 Osobnosti české divadelní reže 60. let

Studijní cíl:

Na základě následujícího textu si budete znát tvorbu dalších výrazných českých režisérů druhé poloviny 20. století a budete umět charakterizovat jejich režijní postupy v různých divadlech. Doplníte si tak galerii osobností, kterým jsme už pozornost věnovali v předchozích kapitolách.

Požadované znalosti:

Kapitola předpokládá znalost předchozího výkladu a samostatné vřazení dalších osobností režisérů do dobového divadelního kontextu.



Průvodce kapitolou:

- přiblížíme režijní tvorbu **Miroslava Macháčka**,
- podrobněji se seznámíme s osobností **Jana Grossmana**,
- charakterizujeme režijní tvorbu **Evalda Schorma**.



8.1 Miroslav Macháček (1922–1991)

Herec a režisér, který jen zdánlivě stál mimo hlavní tendence 60. let. V obou profesích se spojovala jeho tvůrčí invence s výraznou individualitou. Jako herec domýšlel každou postavu do detailů (společný rys s O. Krejčou), jako režisér dokázal akceptovat i přesně odhadnout herecké možnosti. Vystudoval konzervatoř v Praze (1948), nastoupil do Pardubic a v roce 1950 do Realistického divadla v Praze, odkud odchází v roce 1952. V tomto roce začal režirovat v Českých Budějovicích, od roku 1959 působil jako herec a režisér v Národním divadle v Praze. Pro své nekompromisní postoje po roce 1968 nemohl řadu let režirovat, a tak herecky hostoval v jiných divadlech (Činoherní klub, Viola). Ve svých inscenacích usiloval o jednoznačnou výpověď o kvalitách člověka, o smyslu a mravní hodnotě jeho konání. Základem jeho režii je soustředění na dějové akcenty a hereckou akci.

Miroslav Macháček

K významným inscenacím v Národním divadle se řadí:

Karel a Josef Čapkové: *Ze života hmyzu* (1965), Luigi Pirandello: *Šest postav hledá autora* (1966), Ladislav Stroupežnický: *Naši furianti* (1979), Karel Čapek: *Bílá nemoc* (1980), Oldřich Daněk: *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (1980), William Shakespeare: *Hamlet* (s Františkem Němcem v hlavní roli, 1981).

Významné inscenace

Inszenace Naši furianti je prvním pokusem o netradiční inscenační výklad Stroupežnického realistického dramatu. Inszenace vznikla v normalizačním ovzduší po Chartě 77, kdy v řadě oficiálních divadel převládala dramaturgická neobjevnost, interpretační neurčitost a v hereckém výrazu „televizní“ průměrnost. V tomto kontextu bylo nové „přečtení“ (výklad) klasického textu nejen objevené, ale svým jevištním zpracováním i esteticky a mravně výjimečné a bylo převratným impulzem k narušení zaběhnuté inscenační tradice.





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, jako typické české národní vlastnosti, se inscenace zaměřila na odkrývání skutečné podstaty tohoto povahového rysu – hrálo se o současném sobectví, závisti, ješitnosti, hospodské politice, zbabělosti, nadřazenosti, pokrytectví, falešné loajalitě, protekcionářství, lidské malosti.



KONEČNÁ, Hana (KOPECKÝ, Jan). 1983. *Čtení o Národním divadle*. Praha: Odeon.



Odkaz na audiovizuální ukázky:

Televizní záznam představení *Naši furianti* v režii Miroslava Macháčka z roku 1983 (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).

Miroslav Macháček. Televizní dokument v cyklu *Česká divadelní režie*. Scénář Z. Hedbávný, režie V. Polesný. Česká televize 2002, 57 minut (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).

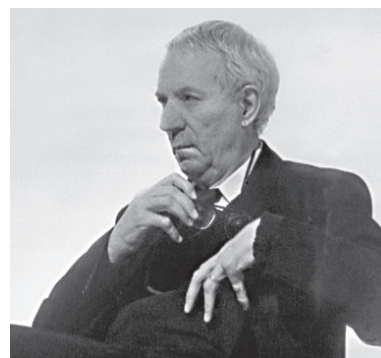


Macháček je solitérem, ve své tvorbě nepodléhal žádným programům, jeho inscenace měly osobitý, nezaměnitelný rukopis, byly vždy provokativní svým nekonvenčním a aktuálním výkladem, často s ironickým nadhledem glosovaly současnost. Vyznačovaly se jistou civilností a realismem, typickými rysy byly princip hry, cit pro emotivní napětí a přirozenost rozehrávaných situací. Macháček dokázal zaplnit jeviště dynamickou akcí, humorem, ale i skepsí a výrazným dramatickým konfliktem.

8.2 Jan Grossman (1925–1993)

Jan Grossman

Režisér, teoretik, dramaturg, literární autor, literární a divadelní kritik. Ve 40. letech začal působit literárně (v revue *Řád*), po válce se stal lektorem činohry Národního divadla v Praze, v 50. letech působil v Armádním uměleckém divadle u E. F. Buriana a začíná se věnovat divadelní režii. V roce 1961 přichází do Divadla Na zábradlí, kde začal prosazovat program apelativního divadla, který koncipoval společně s dramaturgem Václavem Havlem a naplňoval ho důsledně svou dramaturgií a inscenační praxí. Pro Grossmana je apelativní divadlo formou dialogu s divákem, je aktuální, společensky angažované a kritické. Ve svých postupech byl ovlivněn divadlem B. Brechta.



Jan Grossman

http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Grossman

Profilové inscenace

Za klíčové jsou považovány inscenace, jejichž nastudováním Jan Grossman prosadil v DNZ linii absurdního divadla: Alfréd Jarry: *Král Ubu* (1964), Václav Havel: *Vyrozumění* (1965), Franz Kafka: *Proces* (1966).

Král Ubu – Jan Grossman vytvořil na principu montáže autorský scénář založený na několika Jarryho textech s postavou otce Ubu (na výsledném textu se podílel i Miloš Macourek), součástí se staly eseje o patafyzice a dopsané pasáže. Hlavními tématy inscenace byly: zneužití moci, diktátorství, totalita, nemorálnost, byrokracie, korupce a demagogie. Inscenace vyznívala jako groteskní hyperbola (nadsazený absurdní příběh o vzestupu a pádu malého člověka). K oceňovaným patřily herecké výkony Jana Libíčka (Otec Ubu) a Marie Málkové (Matka Ubu).



Na inscenaci se podílel scénograf Libor Fára, který zaplnil scénu starými, odloženými předměty (stará železná postel, popelnice), které v rámci herecké akce nabývaly metaforických významů. V souvislosti s jeho scénografickým pojetím v inscenaci Král Ubu se objevuje pojem – „estetika ošklivosti“, historička Věra Ptáčková řadí Fárovu tvorbu do linie tzv. „akční scénografie“.



MIHOLOVÁ, Kateřina. 2007. *Král Ubu*. Praha: AMU.

PTÁČKOVÁ, Věra. 2008. *Divadlo na konci světa*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna.

GROSSMAN, Jan. 1999. *Texty o divadle. Část 1*. Praha: Pražská scéna.

GROSSMAN, Jan. 2000. *Texty o divadle. Část 2*. Praha: Pražská scéna.



Odkaz na audiovizuální ukázkou:

Záznam představení *Král Ubu* (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).

Krátkometrážní film *Radúze Činčery Mlha*, 1966 (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).



Po srpnové okupaci Československa (1968) musel Jan Grossman odejít z Divadla Na zábradlí, působil jednak 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 (režie v Divadle S. K. Neumanna), od roku 1989 působil v Divadle Na zábradlí, kde např. nastudoval Molièrova *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, případně autorská adaptace (v případě Kafkova Procesu).

Podstatou jeho teoretického uvažování byla koncepce divadelního artefaktu jako týmového díla, kde režisér přichází s vizí, myšlenkou a realizuje ji ve všech složkách inscenace.



8.3 Evald Schorm (1931–1988)

Filmový a divadelní režisér, který zůstává v povědomí veřejnosti více spjat s filmovou tvorbou, přestože významně ovlivnil 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: dramatinizace Dostojevského románu

Evald Schorm



Zločin a trest (1966) a aktovka Pavla Landovského *Hodinový hoteliér* (1969). (Viz kapitola 7.)

Po zákazu filmové tvorby se v 70. a 80. letech pro Schorma stalo divadlo azylem a světem, v němž se pohyboval napříč žánry a druhy: pracoval s malými divadly (v Divadle Na zábradlí, Semaforu), v Laterně magice, v oblastních divadlech (Cheb, Zlín), studiových divadlech (Ypsilonka, Činoherní studio v Ústí nad Labem), ve Viole, spolupracoval s brněnskou Minioperou, s pražským Národním divadlem, režíroval opery v Olomouci. Zvláště studiová divadla pro něj představovala – svým způsobem kolektivní studiové tvorby, neuzavřenosti inscenací, experimentováním a nepravidelnou dramaturgií – prostor tvůrčí svobody. K významným patřily inscenace v Činoherním studiu Ústí nad Labem (J. A. Komenský: *Diogenes cynik*, 1974, Vladimír Páral: *Profesionální žena*, 1975) či ve Studiu Ypsilon (Jan Schmid: *Třináct vůní*, 1975, *Outsider*, 1981).

Významné inscenace

Spolupráce s Laternou magikou

Režie v Divadle Na zábradlí



V druhé polovině 70. let se postupně Schorm stále častěji vrací do Prahy. Spolupracuje se Semaforem (*Má hlava je včelín*, 1976, *Člověk z půdy*, 1977), s Laternou magikou, kde nastudoval *Kouzelný cirkus*, inscenaci spojující filmové a divadelní postupy v nový významový celek. Jejím podkladem byl Schormův scénář a patří k nejčastěji reprízovaným inscenacím Laterny magiky dodnes. V Laterně magice vytvořil i inscenace *Noční zkouška* (1981), drama o divadelním režisérovi, *Černý mnich* (1983) a projekt *Odysseus*, na motivy Homérova eposu (1987). Od roku 1976 už Schorm pravidelně režíroval v Divadle Na zábradlí, kde uvedl Gozziho *Král jelenem* (1976), Hrabalovo *Bambini di Praga* (1978) a tzv. malou verzi Shakespearova *Hamleta* (1978) nebo v roce 1979 vlastní dramatizaci Dostojevského *Bratrů Karamazových*.

V 80. letech vznikají v DNZ vrcholné inscenace odrážející jeho režijní rukopis (G. Della Porta: *Astrolog*, 1983; B. Hrabal: *Hlučná samota*, 1984, R. Harwood: *Garderobiér*, 1987).

Schorm patřil k velmi přemýšlivým režisérům, vedl herce k autenticitě postavy a k vlastnímu objevování interpretačního přístupu.

Režijní postupy



V kontextu českého divadla představuje Evald Schorm „věčného poutníka“, není spojen s jedním divadlem, nevytváří program, ale jeho inscenace napříč divadly spojuje aspekt existenciální reflexe reality a vnitřního světa postav. Stejně jako do svých filmů, tak i do divadelních režii přenášel schopnost neúprosně analytického pohledu a výpovědi o člověku v krajní situaci.

Základními rysy jeho režie jsou metoda stříhu, práce s hercem ve smyslu obnažit jeho emotivní svět, znepokojující, zneklidňující kontrasty, důraz na dílčí akce a situace.

DENEMARKOVÁ, Radka. 1998. *Evald Schorm: sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla na zábradlí.



- Jak budete charakterizovat dominantní principy režisérů 60. let?
- Lze najít společné aspekty dramaturgické nebo scénografické?



Evald Schorm

http://en.wikipedia.org/wiki/Evald_Schorm

9 Autorská a studiová divadla 70. a 80. let

Studijní cíl:

Po prostudování kapitoly budete schopni charakterizovat jednotlivé soubory, které svou genezí navázaly na hnutí malých jevištních forem 60. let, a jejich tvorbu. Budete se také orientovat v kontinuitě progresivních tendencí a budete schopni zhodnotit progresivitu těchto scén v období normalizace a jejich význam pro další vývoj českého divadla.

Požadované znalosti:

Pro orientaci v této kapitole je předpokladem znalost politických a společenských změn po roce 1968 v období tzv. normalizace – tedy znalost faktografie novodobých dějin.



Průvodce kapitolou:

- budeme stručně charakterizovat **změnu společenského kontextu a její dopad na divadelní tvorbu**,
- představíme na konkrétních příkladech divadelních souborů určující prvky **poetiky autorských divadel 70. let**,
- seznámíme se stručně s tvorbou **Studia Y, Divadla Husa na provázku, HaDivadla a Divadla na okraji a s aspekty studiovosti souborů v 80. letech**,
- zaměříme se analogické tendence v **amatérské sféře 70. a 80. let** a představíme si **nejvýraznější amatérského soubory a osobnosti**,
- objasníme **pojmy nepravidelná dramaturgie a nepravidelný prostor**.



Společenský a divadelní kontext

Vpád okupačních vojsk v srpnu 1968 do Československa měl velmi negativní dopad na další vývoj divadla.

- 1) Prvním aspektem byl odchod vůdčích divadelních osobností (Alfréd Radok odchází bezprostředně po srpnových událostech do emigrace, další osobnosti jsou donuceny odejít z oficiální sféry po zahájení procesu tzv. *normalizace* stranickými prověrkami – Jaroslav Vostrý, Jan Kačer, Evald Schorm, Otomar Krejča a další).
- 2) Druhým aspektem byl fakt, že ve vedoucích pozicích divadel mohli působit pouze prověřeni straníci a tvůrci loajální k novému režimu.

V důsledku těchto změn dochází k pohybu „z centra na okraj“ – jednak ve smyslu teritoriálním (působení tvůrčích osobností v oblastních divadlech – Jan Kačer v Ostravě, Evald Schorm v Ústí nad Labem, Jan Grossman v Chebu), jednak v smyslu provozním (zakládání generačních seskupení, studiová a klubová tvorba, bytové neoficiální divadlo, obrovský nárůst souborů v amatérské sféře).

Progresivní divadelní tendence 70. let jsou spojeny s okruhem scén, které na přelomu 60. a 70. let začali teoretici označovat za *mladé, generační, netradiční divadlo*. V průběhu 70. let se pro tyto scény ustálilo označení *autorské divadlo*. Vymezování pojmu autorské divadlo a definování základních principů poetiky se věnovali zejména sami členové těchto souborů – dramaturgové, režiséři, herci (Jan Schmid, Peter Scherhauser, Josef Kovalčuk, Zdeněk Hořínek a další).

Společenský a divadelní kontext

Normalizace

Pohyb z „centra na okraj“



Autorské divadlo 70. let

Studiové
scény
80. let

Stejná skupina souborů proměňuje svou poetiku v průběhu 80. let – preferuje především studiovost tvorby, experimentátorské hledání, důraz na existenciální témata a mravní hodnoty, na překračování žánrové i druhové omezenosti a na prosazení modelu „otevřeného divadla“. Z tohoto důvodu mluvíme o zmíněných souborech v 80. letech jako o *scénách studiového typu*.

Poetika autorských divadel

Poetika
souborů

Východiska poetiky souborů, které většinou vznikají na přelomu 60. a 70. let, mají mnohé společné rysy se scénami malých jevištních forem 60. let princip autorství, divadlo jako forma dialogu, antiiluzivnost. Soubory se však vyvíjejí v jiných společenských podmínkách a jejich tvorba dostává specifické rysy: „autorský prvek je zde chápán především v rovině autorského principu, uplatňovaného ve všech složkách inscenace“.



Rysy
autorského
divadla
Nepravidelný
text

Vedle *hravosti, výrazové nekonvenčnosti, artikulaci názoru* se tak prosazuje *autorský přístup k textu* – tvůrci se zaměřují na tzv. *nepravidelný text* (rozuměj primárně nedivadelní – adaptace prozaických textů, filmových scénářů, poezie), který přetvářejí režisér i herci do podoby neustáleného scénáře. Důležitým faktorem je *nedůvěra ke slovu* (na rozdíl od předcházející praxe divadel malých jevištních forem, kde slovo mělo dominantní význam), *osobnostní herectví, asociační princip, významová mnohovrstevnatost, scénická metafora, obraznost*. Nedůvěra ke slovu nevedla jen k odmítnutí textu jako základu inscenačního tvaru, ale také k postupnému překračování prostorového omezení divadelních sálů, což se odrazilo v chudé scénografii, v umocnění aktivní spoluúčasti a spoluautorství publika.



KOVALČUK, Josef. 1982. *Autorské divadlo 70. let*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost.

KOVALČUK, Josef. 1991. Znak autorského divadla. In *Divadelní studie 1*. Brno: JAMU.

KOVALČUK, Josef. 2009. *Téma: autorské divadlo*. Brno: JAMU.

9.1 Studio Y (Ypsilonka)

Studio Y

Divadlo vzniklo v roce 1963 jako amatérská skupina bez názvu kolem vůdčí osobnosti Jana Schmida, který profiloval soubor hned prvními inscenacemi v duchu text-appealové kompozice: *Encyklopedické heslo XX. století* (dva díly, 1964, 1965). Inscenace měla formu svébytné koláže, pro niž se podkladovým materiálem stala historická fakta, články z novin, autorské písničky i dobové kuplety, doplněné autentickými citáty, dobovými inzeráty. Výrazovými principy bylo náhodné řazení faktů, využití asociačního principu a improvizace za pomoci jednoduchých rekvizit.

Poetika

Inscenace nesla základní rysy nové poetiky: kabaretní prvky, poetický výraz, muzikálnost všech aktérů, důraz na výtvarný symbol, sebeironický nadhled a princip kolektivní improvizace (herci se podíleli na konečné podobě scénáře).



Od 1969 se soubor stal součástí loutkového divadla Naivní divadlo Liberec, velmi brzy jeho osobitá poetika vytvořila samostatnou dramaturgickou i inscenační linii. 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 dramaturgických linií:

- Dramatické texty (soubor vytváří adaptace nebo travestie, vybírá si často tzv. knižní dramata – 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 – princip spojení historických faktů a různorodých informací představuje výraznou či kontroverzní osobnost (*Michelangelo Buonarroti*, 1974; *Život a smrt K. H. Máchy*, 1978; *Voni sou hodnej chlapec*, 1983 – o J. Haškovi).
- Kompozice na téma – *Outsider*, 1981 autorský scénář, který v jinotajné rovině vypovídá o tématu národní povahy.
- Vlastní texty – Jan Schmidt: *Třináct vůní* (1975).
- Improvizované večery – *Večery pod lampou*, *Večery na přidanou* – text-apelový základ, muzicírování členů souboru, hosté.

Dramaturgické
linie

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

Výrazové
postupy**Odkaz na audiovizuální ukázkou:**

Carmen nejen podle Bizeta – středometrážní film v režii Evalda Schorma (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).



Se souborem spolupracovali režiséři Evald Schorm, Jan Grossman, Jan Kačer, dominantní byly režie Jana Schmidta.

Režiséři

K čelným hercům patřili Karel Novák, Jan Schmid, Zuzana Schmidová, Jitka Nováková, Jana Synková, Miroslav Kořínek, později přicházejí Luděk Sobota, Jiří Wimmer, Jiří Lábus, Ondřej Pavelka a další.

Herci

Studio Ypsilon se roku 1978 přestěhovalo do Prahy (dodnes sídlí v suterénu budovy České pojišťovny – v paláci Olympic ve Spálené ulici) a stalo se jedním z divácky nejpopulárnějších divadel v Československu, které do značné míry určovalo další vývojový trend divadelní poetiky a prosadilo se umělecky i v zahraničí (Francie, Itálie, Německo, Španělsko, Anglie, SSSR).



DVOŘÁK, Jan, ETLÍK, Jaroslav, a kol. 2006. *Jan Schmid, režisér, principál a tvůrce slohu*. Praha: Pražská scéna.

Kolektiv autorů. 2004. *Legenda jménem Ypsilon*. Praha: Formát.

SCHMID, Jan, KOLÁŘ, Jan (eds.). 1992. *Třináct vůní – Hry a texty z Ypsilonky*. Praha: Československý spisovatel.

SCHMID, JAN. 2006. *Můj divadelní svět (možná nejen divadelní)*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.



9.2 Divadlo Husa na provázku

Vznik Divadla
Husa
na provázku



Brněnské Divadlo Husa na provázku vzniklo původně jako amatérský soubor v tzv. druhé vlně hnutí malých divadel v roce 1967. Při svém vzniku mělo charakter komunity složené ze studentů JAMU, literátů, hudebníků, filozofů a od počátku reprezentovalo formu otevřeného divadla.

Zakladatelé

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, 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 jeho poetistických libret Husa na provázku vychází název), začíná působit v Domě umění v prostoru Procházkovy síně (výstavní, nedivadelní prostor). Pod názvem Husa na provázku aneb Mahenovo nedivadlo: záhájilo inscenacemi *Panta rei aneb Dějiny národa v kostce* (1968) v režii Z. Pospíšila, *Šibeniční písně* v režii Evy Tálské (1968) a *Tři sestry* v režii P. Scherhausera.

Profesionalizace

Od roku 1972 má divadlo 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.

Happeniny
a para-
divadelní akce

V etapě 70. a 80. let představuje Divadlo (Husa) na provázku jednu z umělecky nejsobitějších scén autorského a studiového typu. Naplňuje syntetickou divadelní formu, hledá nové výrazové postupy, experimentuje s prostorem, vytváří interaktivní vztah s divákem. Ve svých programových východiscích směřuje mimo jiné: k pouličním a plenérovým inscenacím-akcím, k paradivadelním akcím (hraniční charakter propojující divadelní, sociální, obecně kulturní aspekty), k otevřeným projektům (spolupráce s dalšími soubory ze zahraničí z amatérské sféry, z jiných uměleckých druhů).



Obecné
rasy

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).

Obecné rysy: vyhraněná poetika, ale i myšlení o divadle, ve smyslu tvorby a její funkce. Autorský princip už nevystihoval základní aspekt tvorby, 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.

Režiséři
Eva Tálská

Poetika souboru byla generována hned čtyřmi režiséřskými rukopisy:

- Poetickou linii identifikujeme u **Evy Tálské**. Její inscenace jsou inspirované lidovou poezií, adaptuje rozsáhlé básně (Dante, Mácha, Morgenstern, Cvetajeva, Seifert, Skácel); typický je vesnický ráz, baladičnost, hravost (např. inscenace textů L. 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) jsou metaforické a hudební, východiskem jsou adaptace moderní české prózy (Mrštík, Vančura, Olbracht – autorem byl anonymně Milan Uhde) a autorské muzikály (*Balada pro banditu*, 1975, hudba Miloš Štědroň). Významné jsou i jeho inscenace v Dětském studiu DNP (*Kytice*, 1979, muzikál *Bramborový den*, 1979).
- Jistým protipólem se staly inscenace **Petera Scherhausera**. Vytvářel inscenace expresivně groteskní, apelativní, žánrově synkretické – ve stylu komedie dell'arte

Zdeněk
Pospíšil

Peter
Scherhauser

a filmových gagů, s prvky opery a baletu, tematicky mnohohvrstevnaté (*11 dní křižníku kníže Potěmkin Tauričevský*, 1972); *Commedia dell'arte*, 1974; *Mystero buffo*, 1977; *Labyrint světa a lusthauz srdce*, 1983).

- Čtvrtý „proud“ tvořily inscenace **Bolka Polívky**, které představovaly svébytné autorské klauniády vyrůstající z moderní pantomimy (*Am a Ea*, 1973; *Pépe*, 1974; *Pezza versus Čorba*, 1975).

Se souborem je spojena paradiadelní multižánrová a multidruhá akce – *Divadlo v pohybu* (1973, 1982, 1987, 1993, 1998, 2004, 2007, 2009). Od pátého ročníku je koncipována akce jako Mezinárodní divadelní a kulturní festival podle konceptu P. Oslzlého, P. Scherhaufera, E. Tálské. Představovala tendence nepravidelného a alternativního divadla, multižánrové zaměření – koncerty, výstavy, módní přehlídky, happeningy, dílny, paradiadelní akce, performance, čtení, diskuse. Stejně tak je soubor od konce 70. let spojen s mezinárodními společnými 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 *Mír Caravane* (1989).

Boleslav
Polívka

Divadlo
v pohybu

Mezinárodní
projekty

Významným se stal projekt *Cesty* (název *Cesta – podtitul křižovatky – jízdní řády – setkání*), na němž se podílely studiové scény v roce 1984. U počátku stála vize společné divadelní výpovědi na téma *jízdní řády – téma provokativní, otevřené, inspirující ke generační výpovědi*. Vedle *Divadla (Husa) na provázku* se ho zúčastnily soubory *HaDivadlo*, *Divadlo na okraji* a *Studio Y*. Premiéra v Brně se konala v říjnu 1984 pro schvalovací komisi, reprízy proběhly v lednu 1985 v pražském Junior klubu, v dubnu 1985 tři představení v Bratislavě, další reprízy byly zakázány.



Cesty

Celý projekt je popsán v několika publikovaných materiálech:

DVOŘÁK, Jan. 1988. *Divadlo v akci*, Praha: Panorama.

NEKOLNÝ, Bohumil. 1991. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. Praha: Scéna.

KOVALČUK, Josef, OSZLÝ, Petr. 2011. *Společný projekt Cesty (křižovatky – jízdní řády – setkání)*. Brno: JAMU.



Podstatu proměny autorských divadel ve studiové scény se snažili definovat Bohumil Nekolný, Jan Dvořák, Zdeněk Hořínek a prostřednictvím teoreticko-kritické reflexe sami tvůrci: Josef Kovalčuk, Jan Schmid, Petr Oslzlý, Peter Scherhauser, Zdeněk Potužil, Arnošt Goldflam, Vlasta Gallerová, Miloslav Klíma. Vedle aspektu generačního spříznění a experimentátorského hledání nacházeli hlavní znaky ve filozofickém chápání světa a jeho divadelním zobrazení, v prioritě procesu tvorby, v propojení na amatérskou scénu, v dominanci tématu nad pevným textem a v žánrovém synkretismu, v posílení prvků sociologických (prvořadé je setkávání a spoluprožívání), antropologických a multikulturních (divadlo jako součást širšího kulturního hnutí v evropském a světovém kontextu).



Teoretická
reflexe

DROZD, David. 2011. *Příběhy dlouhého nosu*. Brno: JAMU.

HANÁKOVÁ, Klára. 2010. *Na Pohádku máje: Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku*. Brno: JAMU.

OSZLÝ, Petr. 1999. *Divadlo Husa na provázku 1968(7)–1998: kniha v pohybu...* Brno: Centrum experimentálního divadla.

OSZLÝ, Petr. 2010. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974–1985)*. Brno: JAMU.

SRBA, Bořivoj. 2010. *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd!* Brno: JAMU.



9.3 HaDivadlo



Vznik
HaDivadla
Zakladatelé

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 měl zpočátku ve své první etapě do roku 1978 pouze profesionálního režiséra (Svatopluk Vála), dramaturga (Josef Kovalčuk) a malé herecké jádro z absolventů brněnské konzervatoře (Miloš Černoušek, Jan Zvoník, Jaroslav Kohut) a bývalých amatérů (např. Irena Hýsková a Miloslav Maršálek). Roku 1978 přichází jako druhý režisér Arnošt Goldflam. Od roku 1980 se soubor stal v souvislosti s centralizací divadelní sítě společně s Divadlem na provázku součástí Státního divadla Brno.

Charakteristika

Poetika

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.

Profilové
inscenace

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).

Inscenace
Svatopluka
Vály



Svatopluk Vála

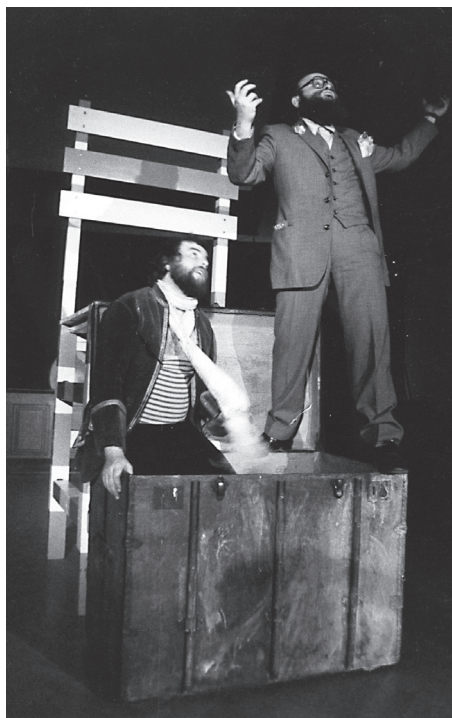
<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=1981>

Druhou linií byly dramaturgické i autorské hry Josefa Kovalčuka, zejména v tandemu s režisérem Arnoštem Goldflamem: *Komedie o strašlivém mordě 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 režisérský 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 ½* z roku 1982.

Inscenace
Arnošta
Goldflama



Arnošt Goldflam



Depeše na kolečkách, HaDivadlo, 1978
Miloslav Maršálek a Arnošt Goldflam

<http://www.slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=313>

Inscenace Bylo jich 5 a ½ se stala profilovým titulem. Představovala ve výsledném tvaru sled situací, fragmentů, pohybových akcí, syntézu jevištních obrazů typickou otevřeným kontaktem s diváky. Scénář vznikl formou asociací, společných zážitků členů souboru, tedy jako totální autorský koncept, a ponechával prostor pro herecké vyjadřování, k němuž herci – Miloš Maršálek, Miloš Černoušek a Ján Sedal – využili hru s figurínami (manekýni jako alter ego). Důležitá byla práce se světlem, atmosféra, princip kontrapunktu a střihu.



Goldflam se v 80. letech prosazuje i jako autor v řadě autorských inscenací: monodramata *Biletářka* (1983), *Jeden den* (1983) a autobiograficky laděný *Návrat ztraceného syna* (1983), *Útržky z nedokončeného románu* (1985).



Na sklonku 80. let zaujaly naléhavostí etických témat inscenace *Záhadné povahy* (1987), *Písek* (1988), *Proces* (1989).

Soubor spolupracoval s Jiřím Bulisem a scénografem Janem Konečným, s herci Jánem Sedalem, Břetislavem Rychlíkem, Barborou Plichtovou, Hanou Müllerovou.

Herci

HaDivadlo reprezentuje svou tvorbou nové pojetí divadelnosti s důrazem na metaforičnost, symboličnost, obrazový a pohybový ekvivalent významového sdělení. Platí pro něj i rysy otevřenosti prostorového výrazu, scénické překračování konvenčního rámce tradičního divadelního prostoru, scénografie vycházející z principů chudého divadla (holá scéna, jednouchý mobiliář).



KOVALČUK, Josef, ČERNOUŠEK, Miloš (eds.). 1996. *HaDivadlo (hry, studie, scénáře, dokumenty)*. Praha: Nakladatelství ALE.

KOVALČUK, Josef (ed.). 2005. *Bylo jich pět a ½. 30 let HaDivadla / I [1974–1989]*. Brno: Větrné mlýny.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 2011. *Depeše na kolečkách. HaDivadlo 1978*. Brno: JAMU.

ROUBAL, Jan. 2011. *Divadlo jako pocitový deník*. Brno: JAMU.



9.4 Divadlo na okraji

Soubor začíná jako amatérské seskupení v roce 1969 a profiluje se v první etapě (do roku 1975) jako divadlo poezie. Zakladatelskými osobnostmi byli Zdenek Potužil a hudebník Miki Jelínek.

Založení Divadla na okraji

Zahajuje premiérou *Zpěvy Maldororovy* (1970), do širšího povědomí vstoupilo druhým titulem – adaptací básnické symbolické skladby Alexandra Bloka *Dvanáct*, spojující ruskou revoluci s křesťanskou legendou (1971), v níž byly využity zejména hudební a rytmické prvky. Další inscenací byla adaptace Tuwimovy satirické prózy *Bál v opeře*, v níž režisér Z. Potužil pracoval s temporytmem, zvukem jako významotvorným prvkem, frázováním a emotivním expresivním přednesem. Typickým znakem Potužilových inscenací byla stylizace – hlasová, rytmická i pohybová. V souboru působili herci Lenka Machoninová, Eva Salzmánová, Ondřej Pavelka, Zdena Hadrboľcová ad. a pohostinsky režiséři Evald Schorm nebo Svatopluk Vála.

Repertoár

Herci

V roce 1972 se soubor zprofesionalizoval, působil na agenturní bázi (bez přímých dotací) v prostoru klubové pražské scény Rubín.

Profesionalizace

Od poloviny 70. let divadlo mění poetiku – od divadla poezie k divadlu poetické emoce (v tomto směru má blízko k Válově počáteční etapě v HaDivadle) a uvádí především adaptační tituly: *Knedlíkové radosti* (podle Páralovy knihy *Mladý muž a bílá velryba*), 1976; *Postřižiny* a *Post postřižiny* (podle Hrabalovy prózy), 1977; *Maestro!*



(adaptace Bulgakovova románu Mistr a Markétka), 1978. Autorem adaptací byl Z. Potužil.

V poslední etapě uvádělo divadlo cyklus autorských adaptací klasiky: *Romeo a Julie*, 1981; *Revizor*, 1983; *Faust*, 1984. Experimenty byly např. muzikálový recitál *Sladce a moudře* (spojující scénické obrazy se šansony Mikiho Jelínka, 1981) nebo rockové oratorium *Důvěřivé smlouvání s osudem*, 1984.

Ukončení činnosti

V roce 1987 soubor na základě několik zákazů premiér a existenční nejistoty ukončil činnost. V době své existence se důsledně autorskými inscenacemi, nepravidelnou dramaturgií i svébytnou poetikou přiřadil ke studiovým scénám, s nimiž se účastnil i na scénickém projektu *Cesty*.



POTUŽIL, Zdenek. 1973. Poznámky k hledání scénického ekvivalentu básně. In POTUŽIL, Zdenek, KOVÁŘÍK, Miroslav. *O inscenování poezie*. Praha: ÚKVČ.
ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. 1998. Divadlo poezie v letech 1945–1989. In *Cesty českého amatérského divadla. Vývojové tendence*. Praha: IPOS-ARTAMA.



V období normalizace se začíná provazovat linie autorských a studiových divadel. Některé ze souborů, které jsme v předchozím textu zmínili, vznikly z původně amatérských seskupení a i po profesionalizaci jejich tvůrci udržovali kontakty s amatérskou sférou prostřednictvím přehlídek (profesionální soubory hrály tzv. inspirativní představení na Šrámkově Písku, Wolkerově Prostějovu), vzdělávacích seminářů (probíhaly na Národní přehlídce amatérského divadla v Šumperku, na Jiráskově Hronově a dalších a své zkušenosti na nich předávali amatérům herci i režiséři ze studiových scén). Právě poetika čerpající z nepravidelné dramaturgie, nepravidelného prostoru a z hledání svébytného jazyka se takto přirozeně předávala další generaci tvůrců, která nastoupila do divadelního kontextu na sklonku 80. let nebo po roce 1989.

Amatérské soubory

Lze zmínit i amatérské soubory, které od konce 60. let dále rozvíjely autorské prvky, experimentovaly, věnovaly se linii happeningů či fyzického divadla. Příklady: Dominik (Plzeň), Divadlo na dlani (Prostějov), Divadlo X (Brno), Quidam (Brno), Bílé divadlo (Ostrava), Orfeus (Praha), C Svitavy, Paraple (Praha), Anebdivadlo (Praha), Teatrzyk (Český Těšín), Jak se vám jelo (Praha), Ochotnický kroužek (Brno) a řada dalších.



KOLEKTIV. 2006. *Divadla svítící do tmy I. Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén*. Praha: NIPOS.
KOLEKTIV. 2007. *Divadla svítící do tmy II*. Praha: NIPOS.



- **Jak je definován princip autorství v 70. letech?**
- **Které jsou hlavní znaky studiových scén v 80. letech?**
- **Kterého z režisérů autorských a studiových divadel považujete za nejvýraznější osobnost a proč? Doložte konkrétními argumenty.**



- **Vysvětlete, jak rozumíte pojmu nepravidelná dramaturgie a nepravidelný prostor a demonstруйте na příkladech z tvorby studiových scén.**
- **Prostudujte jednu z doporučených publikací, které dokumentují a rekonstruují profilové inscenace Divadla Husa na provázku a HaDivadla a pokuste se vyhledat některé z principů autorského a studiového divadla.**

10 Studiová a klubová činnost v oblastních divadlech v 70. a 80. letech

Studijní cíl:

Po prostudování kapitoly budete seznámeni s progresivními tendencemi v některých mimopražských oblastních divadlech a budete schopni rozlišit principy ve studiových scénách a studiovost v širším slova smyslu.

Požadované znalosti:

Pro pochopení odlišných znaků studiovosti v oblastních divadlech je nezbytná znalost předchozího výkladu o autorských a studiových scénách 70. a 80. let.



Průvodce kapitolou:

- zmíníme stručně divadelní **kontext v období normalizace**,
- seznámíme se se **studiovými a klubovými aktivitami v oblastních divadlech** na příkladu divadel na Moravě,



Situaci v oblastních divadlech v období normalizace charakterizují změny v oblasti provozní i umělecké. Po roce 1970, kdy do vedoucích funkcí v divadlech byli dosazeni výhradně členové KSČ a došlo k odstranění řady tvůrčích osobností z divadelních souborů, se do divadel vrátil ideologický diktát v oblasti dramaturgie i inscenačního stylu (prostřednictvím ideologického schvalování dramaturgických plánů, předváděcích představení a cenzorských zásahů).

Kontext 70. a 80. let v oblastních divadlech

Už jsme zmínili fakt, že po nástupu normalizace museli někteří z významných režisérů opustit Prahu a realizovali svou tvorbu v oblastních divadlech: příkladem je působení Jana Kačera v Ostravě (1976–1986), Jana Grossmana v Chebu (1973–1980), Aloise Hajdy ve Zlíně (1971–1981) a Miloše Hynšta v Uherském Hradišti (1971–1982). Ve všech případech byla tvorba těchto režisérů přínosem pro dramaturgii i inscenační úroveň souborů.

Nehybnost divadelní sítě jako neměnné struktury profesionálních scén tradičního typu (po vydání Divadelního zákona 1978 nemohla vzniknout žádná nová divadla) vyvolala pokusy profesionálních režisérů i herců v oblastních divadlech o aktivity mimo rámec pevně daného (a ideologicky limitovaného) repertoáru i konvenčního stylu – o *studiovou a klubovou tvorbu*.

Divadelní kontext

Divadelní zákon 1978

Studiová a klubová tvorba

Vedle iniciativy režiséra Karla Kříže ve studiovém prostoru klubu Plastimat v Liberci můžeme uvést příklady z divadel na Moravě – kontinuálně koncipované aktivity Divadélka v klubu při tehdejších Severomoravském divadle Šumperk, tvorba Studia Forum při tehdejším Státním divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (Moravské divadlo), klubová tvorba v divadle ve Zlíně nebo činnost komorní Malé scény divadla v Uherském Hradišti.



V předchozí kapitole jsme shrnuli teoretické pokusy definovat studiové divadlo především v souvislosti se soubory 80. let, jako byly Divadlo Husa na provázku, Studio Ypsilon, HaDivadlo, a zmínili jsme hlavní rysy jejich studiovosti: generační platformu,



model otevřeného divadla ve smyslu propojení na amatérskou scénu, otevřenost ve vztahu k textu a žánrovým přesahům, prioritu tématu, přerůstání do mimodivadelních nebo paradivadelních aktivit, nepravidelnou dramaturgii i prostor.

Obecné rysy studiové a klubové tvorby v oblastních divadlech

Studiovost
v širším smyslu

Na zmíněné studiové a klubové aktivity oblastních divadel musíme vztáhnout aspekt studiovosti v širším slova smyslu: šlo o tvorbu vymykající se obvyklým tvůrčím postupům a provozním mechanismům, zdůrazňující aspekty tvořivosti, týmové práce, zkoušení nových výrazových postupů, scénografických experimentů i dramaturgického hledání v „laboratorní“ atmosféře. V podmínkách oficiálních divadel byly tyto aktivity spíše vybojované, často měly amatérský charakter (herci a režiséři zkoušeli ve volném čase, působili často jako zájmová aktivita pod hlavičkou mládežnické organizace SSM). Impulzem byla potřeba bezprostřednějšího kontaktu s publikem a regenerace uměleckých sil v jiném prostoru a ve spolupráci s nekonvenčními tvůrčími osobnostmi.

Podmínky
tvorby

Inscenace vznikaly na základě dramatických textů, adaptací či autorských scénářů a vyznačovaly se divadelností, hravostí a atmosférou vzájemného setkání a dialogu. Většinou se realizovaly v nedivadelních prostorech – ve zkušebnách, foyeru, klubech, ale i v plenéru či jeskyních. Sama odlišnost od prostorového a stylového standardu kamenné scény byla mnohdy diváky v menších městech přijímána jako alternativní linie s aspektem opoziční tvorby.

10.1 Studio Forum (Olomouc)

Založení
Studia Forum

Studio Forum vzniklo v sezoně 1976/1977 jako zájmová skupina herců, jejichž snahou bylo překonat dramaturgický a inscenační stereotyp velké scény. Šlo o profesionální scénu s výraznými aspekty studiového či klubového divadla, která pracovala v amatérských provozních podmínkách (mimo domovské divadlo, většinou své inscenace uváděla v olomouckém Divadle hudby). Její jedinečnost je dána jak patnáctiletou existencí, tak ambivalentním postavením souboru, který do značné míry kompenzoval absenci profesionální scény studiového typu v Olomouci a představoval v širším slova smyslu tvůrčí i názorovou alternativu oficiální divadelní scény. Skupina spolupracovala s výraznými režiséry, často z oblasti polooficiální či studiové sféry: Ivanem Baladou, Arnoštem Goldflamem, Lídou Engelovou, Přemyslem Rutem a dalšími. K nejúspěšnějším inscenacím, s nimiž soubor zajížděl hostovat i do pražských klubových scén (Rubín), ale které uváděl také v nedivadelním prostoru Zbrašovských aragonitových jeskyní (Teplice na Moravě), patřily: *Kennedyho děti* (1978, režie L. Engelová), *Médea* (1981, režie I. Balada), *Pěnkava s Loutnou* (1983, režie L. Engelová), *Když nad Prahou se Hašler uklání* (1984, režie P. Rut) nebo *Torzo* (1985, režie Fr. Čech). Po listopadu 1989 Studio Forum uvedlo ještě apelativní a politicky vyznívající hru Daniely Fischerové *Báj* (1990, režie V. Merta) a *Betlém* (1990, režie F. Čech). V roce 1991 zaniká.

Režiséři



- ALAN, Josef (ed.). 2001. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Lidové noviny.
- DRLÍK, Vojen (ed.). 2000. *Almanach – Moravské divadlo 1920–2000*. Olomouc: Moravské divadlo.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 2009. *Studio Forum – příběh divadla*. Olomouc: Univerzita Palackého.



*Pěnkava s Loutnou, Studio Forum, představení ve Zbrašovských jeskyních.
Dokumentační centrum dramatických umění FF UP v Olomouci*

10.2 Divadélko v klubu (Šumperk)

Pravidelná činnost Divadélka v klubu je spojena s příchodem skupiny absolventů JAMU v sezoně 1977/78. (Ojedinelé pokusy o večery pozie či komponované pořady probíhaly již dříve.)

První inscenací byla hra Andreje Kutěrnického *Nina*, kterou s mladými herci šumperského divadla nastudoval režisér Pavel Pecháček v roce 1978 v prostoru zkušebny, která sloužila také jako klubovna. Následovala adaptace Hrabalova textu *Bambini di Praga*

*Klubová
činnost*

Repertoár

(1978) v režii Pavla Hradila, hra Claudie Confortése *Maraton* (1981, režie P. Hradil) nebo Grabbeho málo uváděná hra *Žert, satira, ironie a hlubší význam* (1982, režie J. Lédl). Největším úspěchem byla inscenace *Mastičkář* – kompozice ze středověkých světských a liturgických textů a písní, kterou se souborem připravil režisér Václav Martinec, propagátor pohybového divadla a technik Jerzyho Grotowského. V 80. letech byl soubor znovu posílen příchodem skupiny absolventů JAMU, kteří se zapojili do klubové tvorby. K nejúspěšnějším titulům se zařadily inscenace *Balada z hadrů* v režii Vlastmily Pešky a *Tři veteráni* v režii Pavla Hekely. Klubová představení byla v Šumperku součástí repertoáru.



ŠORMOVÁ, Eva (ed.). 2000. *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav.

10.3 Malá scéna (Uherské Hradiště)

Malá scéna

Činnost Malé scény byla iniciativou herců a vyplývala z jejich potřeby uměleckého experimentování. Prostor našli herci ve zkušebně a zahájili v roce 1978 komedií *Choulostivá situace v hotelu Beránek*. Po delší pauze, v níž vzniklo několik pořadů poezie (inicioval je Lubor Tokoš), se oživením stal příchod Přemysla Ruta, který připravil v letech 1980–1984 pro Malou scénu čtyři autorské kabarety (*Dramata v paláci Borgiů aneb Kabaret v Uherském Hradišti*, *Hostinec U příležitosti*, *Testament umírajícího Pierota*, *Reminiscence na Ference Futuristu*). Rut se inspiroval především prvorepublikovými kabarety (Červená sedma), doprovázel produkce vlastními písničkami. V roce 1983 byly kabarety zakázány, činnost souboru však brzy pokračovala a na konci 80. let se na Malé scéně objevily např. inscenace *Osamělost fotbalového brankáře* nebo Kovalčukův scénář (původně napsaný pro HaDivadlo) *Komedie o strašlivém mordu ve sviadnovské hospodě L. P. 1715 aneb Ondráš* v režii Břetislava Rychlíka. Malá scéna si udržela charakter komorní scény Slováckého divadla až dodnes.

Repertoár**Kabarety
Přemysla Ruta**

ŠORMOVÁ, Eva (ed.). 2000. *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav.

JANÍKOVÁ, Miroslava (ed.). 1995. *Almanach Slováckého divadla Uherské Hradiště. 1945–1995*. Uherské Hradiště: Slovácké divadlo Uherské Hradiště.

VOBECKÝ, Jiří (ed.). 1998. *Malá scéna Slováckého divadla v Uherském Hradišti. 20 let*. Uherské Hradiště: Slovácké divadlo Uherské Hradiště.



Klubová a studiová tvorba v oblastních divadlech představovala svými studiovými aspekty a spoluúčastí výrazných režisérů (často z okruhu autorských a studiových scén nebo i neoficiální linie divadla) překračování normalizačních limitů v oblasti dramaturgie i inscenačního stylu. Pro zúčastněné herce byla alternativou a „tvůrčím“ obnovováním sil, pro diváky měly inscenace často opoziční charakter (v uměleckém i názorovém vyznění).



- **Z jakých příčin vznikaly studiové a klubové aktivity v oblastních divadlech?**
- **V jakých prostorech a s jakými režiséry soubory pracovaly? Uveďte konkrétní příklady.**



- **Charakterizujte obecně klubovou dramaturgii v oblastních divadlech.**

11 Divadelní koncepce 90. let

Studijní cíl:

Po prostudování kapitoly budete znát základní rysy proměny českého divadla po roce 1989, budete schopni určit hlavní tendence, které určovaly další vývoj, a budete znát tvorbu nejprogresivnějších režisérů 90. let: Petra Lébla, Jana Antonína Pitínského a Vladimíra Morávka.

Průvodce kapitolou:

- seznámíme se s **proměnou divadelního kontextu**,
- vymežíme **základní trendy po roce 1989** v oblasti dramatické i divadelní tvorby,
- představíme si **novou dramatickou vlnu 90. let**,
- představíme si **linii tzv. postmoderního divadla**, spojenou se jmény výrazných režisérů – **Petra Lébla, Jana Antonína Pitínského a Vladimíra Morávka**.



Změny po roce 1989 se odrazily i v divadelním kontextu a měly aspekty organizační, provozní i umělecké. Nastává období, které označujeme jako současné divadlo, v němž se zcela mění nejen struktura, ale také chápání pojmu divadla, jehož zúžení pouze na umělecký tvar či estetickou funkci tvorby už neodráželo rozmanitost forem i funkcí současného divadelního dění. V 90. letech začíná nástup alternativního a nezávislého divadla, jehož hlavním aspektem je teatralita a performativnost (více v kapitole 12).

Divadelní kontext

Po roce 1989 se zásadně mění struktura českého divadla i jeho tvůrčí tendence. V souvislosti s politickou a společenskou proměnou dochází ke změně ve financování profesionálních divadel (divadla postupně přecházejí pod magistráty či kraje), 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), naopak vznikají divadla nová (Divadlo v Dlouhé, Švandovo divadlo, Divadlo v Řeznické, Ungelt aj.).

Vedle **stálých repertoárových divadel** vznikají **soukromá divadla** (Divadlo bez zábradlí, Divadlo na Fidlovačce, Divadlo Jana Hrušínského) nebo speciální domy pro fenomén muzikálových produkcí 90. let (Divadlo Spirála, Pyramida, TaFantastika). V průběhu 90. let vznikají tzv. **nezávislá divadla** (neziskový sektor), prosazující především alternativní druhy a formy (viz kapitola 12).

*Proměna
struktury
českého
divadla*

*Stálá divadla
Soukromá
divadla
Nezávislá
divadla*

V republikovém kontextu došlo **k proměně teritoriální**: vedle Prahy, která byla před rokem 1989 považována za hlavní divadelní centrum, vznikla přirozeným vývojem nová centra – Hradec Králové (Klicperovo divadlo – 10 let pod vedením Vladimíra Morávka), Ostrava (se spektrem 6 divadelních scén), Brno (v němž vedle kamenných scén tvoří někdejší studiová divadla a řada nově vzniklých alternativních souborů).

*Teritoriální
proměna*

Zásadní byla **proměna umělecká**, která se projevila hned v několika rovinách a týkala se jak proměny inscenačního stylu, tak podstatných změn v dramatičce:

*Umělecká
proměna*

- 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.

Nástup
zahraničních
režisérů

Vlna
alternativních
divadel

- Naopak 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.
- Další změnou byl po roce 1989 vstup zahraničních tvůrců, kteří do českého divadla vnesli novou poetiku, zejména režiséři z ruského či polského divadla: Sergej Fedotov, Oxana Meleschkina (Smilková), André Hübner-Ochodlo, Andrzej Celiński, Janusz Klmsza.
- Od poloviny 90. let mluvíme v české dramatice o nové dramatické vlně.
- V 90. letech se objevuje vlna alternativních divadel, která představují na přelomu tisíciletí nejprogresivněji se rozvíjející linii divadelní tvorby.

11.1 Nová dramatická vlna 90. let

Nová
dramatická
vlna 90. let

Vlna nové dramatiky je důsledkem dramaturgické krize a nedostatku nových dramatických textů. Jejím hlavním impulzem byla v roce 1992 poprvé vyhlášená soutěž o Cenu Alfréda Radoka za původní divadelní hru, do níž se každoročně hlásí desítky autorů s původními texty. Vedle renomovaných dramatiků, jejichž tvorba je spojena s obdobím 70. a 80. let (Arnošt Goldflam, Daniela Fischerová, Karel Steigerwald), se prosadila především generační skupina autorů nezatížených klasickými normami dramatického textu.



Ke klíčovým postupům nové dramatiky 90. let patří:

- princip *destrukce*, který se projevuje v kompoziční a dějové struktuře textu, ale i jako téma v obraze destrukce rodiny a přirozených lidských vztahů,
- *nedějovost* – autoři své příběhy skládají z útržků reality, vizí, snů a vzpomínek,
- *ztráta identity* – postavy jsou často symbolické, nemají jména,
- *princip hry* – v kompozici i tematické struktuře,
- *ironizující odstup* autorů.

Typickým výrazovým prvkem pro autorskou reinterpretaci světa jsou *aluze* nebo *groteskní prvky*. Tuto vlnu reprezentují dramatici: Jiří Pokorný, Lenka Lagronová, David Drábek, Markéta Bláhová, Luboš Balák, Marek Horoščák, Roman Sikora, Iva Volánková, Tomáš Vůjtek. Každým rokem se přidávají další nová jména, některá zůstávají a jedná se dnes už o renomované autory: David Drábek, Tomáš Vůjtek, Lenka Lagronová.



RESLOVÁ, Marie (ed.). 2003. *Česká divadelní hra 90. let*. Praha: Divadelní ústav.

11.2 Nástup nové generace tvůrců – prosazení postmoderního stylu

Režiséři 90. let

Postmoderní
styl

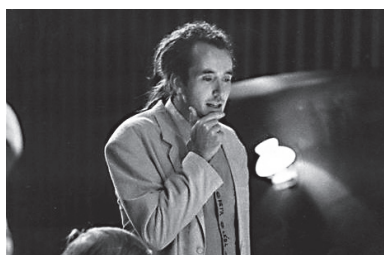
Postmoderní styl se prosadil v českém divadle v 90. letech a jeho představiteli jsou inscenační nastupující generace – **Petr Lébl, Jan Antonín Pitínský, Vladimír Morávek**. Jejich inscenace z těchto let se vyznačovaly nejednotným stylem, žánrovým eklekticismem, nerespektováním původního textu, aluzemi – odkazy a citacemi z jiných literárních děl nebo z oblastí masmédií. Kritika mnohdy poukazovala na režijní schválnosti, zbytečné

vršení nápadů, roztržitost. Často se tito režiséři zaměřili na inscenování „české klasiky“ (zejména z okruhu realistických dramát), kterou adaptují a reinterpretují.

Reinterpretace – režiséři přistupují ke klasickému textu jako *pretextu* (prvotnímu podnětu) a hledají odstup od inscenační tradice posunutím děje, ale i jeho významu do současnosti, snaží se jej přiblížit dnešnímu chápání, často volí metodu provokace, vytržení z očekávaných stereotypů.

Reinterpretace

Petr Lébl (1965–1999)



Petr Lébl

http://en.wikipedia.org/wiki/Petr_Lébl

Petr_Lébl

Patří 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

Petr Lébl

„postmoderní“ – zejména pro zdánlivou chaotičnost, stylovou rozmanitost, *dekonstrukci* původních textů a hravou a provokativní interpretaci s množstvím *intertextuálních* odkazů. Do novodobé historie českého divadla se zapsal především inscenacemi Čechovových dramát, která uvedl v Divadle Na zábradlí a která 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.

Léblův režie v DNZ

K nejzásadnějším Léblovým inscenacím patří např.: Tankred Dorst: *Fernando Krapp mi napsal dopis* (Studio Labyrint, 1992), v Divadle Na zábradlí pak Ladislav Stroupežnický: *Naši Naši furianti* (1994), A. P. Čechov: *Racek* (1994), *Revizor* (1995).

Profilové inscenace

Naši Naši furianti

Inscenace je ukázkou postmoderní poetiky – nedodržení stylové jednoty, mísení žánrových postupů, grotesknost, chaotické vršení nahodilých nápadů a asociací – a v době svého vzniku vyvolala obdiv i pohoršení.

Režisér Petr Lébl přetavil realistický příběh z venkova do ironické karikatury a parodie na národní mýtus. Výměch divadelním konvencím a literárnímu klišé se projevil v doslovném naplňování scénických poznámek, aluzemi na národní pověsti, pohádky a báchorky, v drastické nadsázce a v jednoznačném posunu k tématu nadvlády ženského elementu. Ironie a demytizace jako základní přístup k původnímu textu se projevil nakonec i v názvu jeho inscenace – Naši Naši furianti.



Poznámka: Jestliže Macháčkovo uvedení vzbudilo rozruch překročením dosavadních hranic významové interpretace a inscenační tradice, inscenace Petra Lébla vzbudila šokující pohoršení svým nekonvenčním, postmoderním pojetím.



Odkaz na audiovizuální záznamy:

Záznam představení *Naši Naši furianti* (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).

Záznamy představení *Racek* a *Revizor* (uloženy v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).





SMOLÁKOVÁ, Vlasta (ed.). 1996. *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha: Pražská scéna.

SMOLÁKOVÁ, Vlasta (ed.). 2005. *Fenomén Lébl 2*. Praha: Pražská scéna.

DENEMARKOVÁ, Radka. 2008. *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla*. Brno: Host.

Jan Antonín Pitínský – vl. jménem Zdeněk Petrželka (1955)

J. A. Pitínský

Dramatik a režisér, který před rokem 1989 působil v Ochotnickém kroužku v Brně, spolupracoval s Divadlem Husa na provázku a pořádal pouliční divadelní akce a happeningy. V 90. letech spolupracoval s Divadlem Na zábradlí, s HaDivadlem, byl spoluzakladatelem alternativní scény Skleněná louka v Brně. Vedle své vlastní dramatické tvorby (*Matka, Pokojíček, Park, Buldočina* a další texty) se zaměřuje na inscenování české klasiky, na adaptace prozaických i básnických textů, filmových scénářů a na operní režii. Často spolupracuje s oblastními divadly, zejména s divadly ve Zlíně a v Uherském Hradišti. K jeho výrazným inscenacím patří v 90. letech: Gabriela Preissová: *Její pastorkyňa* – Městské divadlo Zlín, 1996; Alois a Vilém Mrštíkové: *Maryša* – Národní divadlo Praha, 1999; Gabriela Preissová: *Gazdina roba* – Slovácké divadlo v Uherském Hradišti, 2000.

Profilové inscenace



Jan Antonín Pitínský

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=951>

RESLOVÁ, Marie. 2001. *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. Praha: Pražská scéna.



Vladimír Morávek (1965)

Vladimír Morávek

Po studiích režie na JAMU působil v Divadle Husa na provázku, kde spolupracoval s Dětským studiem, v letech 1989–1995 byl kmenovým režisérem Divadla Husa na provázku a spoluzakladatelem alternativního kulturního centra Skleněná louka v Brně. V letech 1995–2005 působil v Klicperově divadle 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: *Betlém*, 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 bestió*, 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



Vladimír Morávek

http://cs.wikipedia.org/wiki/Vladimír_Morávek

divadlo Hradec Králové, 1997). Na přelomu tisíciletí je jméno Vladimíra Morávka spojováno zejména s cyklem *Čechov Čechům* (postmoderní interpretace Čechovových dramát *Racek*, *Tři sestry* a *Strýček Solený*, Klicperovo divadlo) a *Sto roků kobry* (čtyři dramatisace Dostojevského textů: *Raskolnikov – jeho zločin a jeho trest*, *Kníže Myškin je idiot*, *Běsi – Stavrogin je ďábel*, *Bratři Karamazovi: Vzkříšení*; Divadlo Husa na provázku).

Scénické projekty

Maryša, po pravdě však Mařka, 1999

Nastudování v Klicperově divadle bylo třetím Morávkovým inscenováním tohoto dramatu (předtím v Divadle Husa na provázku a v Divadle Na zábradlí). Podkladem k inscenaci v Klicperově divadle se stal Morávkův autorský scénář, jehož základem byly rukopisné poznámky bratří Mrštíků k původnímu textu. Inscenace sama je založena na kontrastu dvou rovin – jednu tvoří „divadlo na divadle“ (nejprve dochází k výběru herečky pro roli Mařky), druhou rovinou je tragická postava Maryši ve světě „bestií“ (hororová atmosféra, lhostejnost lidí kolem, postavy zombíe). Vše se odehrává jako antiiluzivní a šokující interpretace známého příběhu, velkou úlohu hraje výtvarné pojetí scény a hudba Jiřího Bulise.



Odkaz na audiovizuální ukázkou:

Maryša, po pravdě však Mařka – záznam představení z Klicperova divadla, 1999 (uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).



NĚMEČKOVÁ, Lucie, HULEC, Vladimír, TICHÝ, Zdeněk A., a kol. 2004. *Vladimír Morávek: u nás nudou neumřete*. Praha: Pražská scéna.



Tvůrci 90. let, kteří svou poetiku rozvíjeli již v průběhu předcházející dekády 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: např. Janusz Klimsza, Radovan Lipus, Michal Lang, Jiří Pokorný, po roce 2000 také Martin František, David Drábek a další.



- Jakými rysy se vyznačují postmoderní inscenace režisérů 90. let?
- Která z realistických dramát 19. století tvůrci generace 90. let inscenovali nejčastěji?
- Zamyslete se nad otázkou, proč se postmoderní inscenátoři vraceli k tzv. české klasice?
- Na základě zhlédnutých záznamů inscenací Miroslava Macháčka a Petra Lébbla charakterizujte přístup k původnímu textu Ladislava Stroupežnického *Naši furianti*. Vyhledejte dominantní témata a zaměřte se na hereckou interpretaci.



12 Alternativní a nezávislá scéna konce 20. století

Studijní cíl:

Na základě poslední kapitoly se seznámíte s některými z tendencí českého divadla na sklonku 90. let. Budete znát pojem alternativní divadlo a jeho vymezení v 90. letech a získáte orientaci v jednotlivých liniích nových druhů a žánrů divadla, které představuje tvorba alternativních souborů v tzv. *nezávislé scéně*.



Požadované znalosti:

Text má charakter tezí, které již překračují časové vymezení studijní opory, a předpokládá aktivní samostatné sledování současného divadelního dění.



Průvodce kapitolou:

- vymezíme **termín alternativní divadlo**,
- představíme některé **základní druhy, žánry a formy alternativního divadla**,
- uvedeme konkrétní **příklady souborů**.

Vymezení pojmu alternativní divadlo

Alternativní divadlo

V obecném označení se jedná o alternativní, tedy druhou volbu, ale v dějinách českého divadla můžeme pojem chápat v několika rovinách.

Divadelní pojem *alternativní divadlo* lze chápat v širším smyslu – zpětně můžeme totiž do tohoto proudu zařadit studiová a autorská divadla let 70. a 80., která se odlišovala od oficiálního stylu. V historicky užším smyslu se *alternativou* v 70. a 80. letech označovaly aktivity a produkce vzniklé mimo oficiální, státem podporované a povolené scény – tzn. *divadelní samizdat*, *bytové divadlo*. Výraz vyjadřoval jinakost ve smyslu ideologickém, politickém.

Divadelní samizdat, bytové divadlo



Po roce 1989 začal být alternativní proud pojímán jako originální protipól tradičně chápaného i prezentovaného divadla.

Znaky alternativního divadla

Základem a cílem *alternativního divadla* se stalo setkání, komunikace a návrat ke kořenům divadla, tedy ke hře, komediantství, fantazii. Alternativní divadlo začalo bez zábran využívat podnětů z jiných oblastí – filmu, televize, výtvarného umění – a začalo vytvářet obraz multimediálního světa, charakteristickými znaky jsou: *multimediálnost*, *multižánrovost*, *multidruhovost*. Hlavními rysy takového divadla jsou proměnlivost, fantazie, vzrušení, neobvyklost – jinakost zážitku, provokace.



ALAN, Josef. 2001. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

PAVLOVSKÝ, Petr. 2004. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Národní divadlo a Libri.

DVOŘÁK, Jan. 2000. *Alt. divadlo – slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna.

Druhy, žánry a formy v alternativní proudu divadla

V 90. letech a na přelomu tisíciletí můžeme sledovat:

- dominantní proud nonverbálního divadla, kam řadíme: *pohybové, fyzické taneční a výtvarné divadlo*,
- další trendy: *improvizované divadlo, pouliční divadlo, multimediální divadlo, multikulturní divadlo, happeningy, site specific*,
- fenoménem se stal *nový cirkus* (využívá prvky cirkusového umění akrobacie, žonglování, hru s ohněm, hru s loutkou a předměty).



Bližší charakteristika některých proudů a příklady souborů:

- *Improvizované divadlo* – linie spojená se jménem Ivana Vyskočila, zakladatele *alternativního divadla* a průkopníka divadla jako *otevřeného dialogu*. Jeho pokračovatelem se stal Jaroslav Dušek, který rozvádí Vyskočilovu metodu *otevřené hry*, nebo Divadlo Vosto5 založené absolventy AMU. Jejich produkce *Stand'artní kabaret* mají charakter moderního kabaretu s klaunským herectvím. V posledních letech se prosadila linie zápasů v improvizaci – soupeření dvou družstev v improvizaci, tzv. *improliga*.
- *Taneční divadlo* – linie spojená s experimenty v 80. letech (Pražská pětka a její Baletní jednotka Křeč). V 90. letech se rozvíjí výrazový tanec, spojující prvky klasického a moderního tance s akrobacií a prvky sportu, důraz je kladen na pohybové tlumočení významu – pojem *modern dance*. Platformou této linie se stal od roku 1998 Festival Tanec Praha, od roku 1999 je zázemím těchto aktivit Divadlo Ponec, známá jména jsou např. Antonie Svobodová, Věra Ondrašíková, Lenka Ottová, Mirka Eliášová. Projekty jsou založené na jevištních obrazech vytvářených tělem, rytmem, světlem a rytmickými akcemi.
- Spojením *pohybového divadla* a *pantomimy* v jejím moderním chápání mluvené klaunerie vzniká v 90. letech linie *fyzického divadla*. Základy musíme hledat v projektech mima a pedagoga Ctibora Turby, jenž založil v druhé polovině 90. let scénu Alfréd ve dvoře, která se stala útočištěm nejrůznějších produkcí alternativního divadla (Praha-Holešovice). Mezi soubory 90. let se prosadil Teatr Novogo fronta (vznikl v roce 1993 v Petrohradě, ale od poloviny 90. let působí v České republice). Představuje druh *fyzického divadla*, které propojuje pohyb lidského těla, výtvarné symboly, výrazový tanec, improvizaci, pantomimické prvky a cirkusové prvky.
- *Pouliční divadlo, happeningy, site specific* – linie navazující na paradivadelní projekty studiových divadel 80. let a na produkce v *nepravidelném prostoru*.

Improvizované divadlo

Taneční divadlo

Fyzické divadlo

Pouliční divadlo, happeningy, site specific

Od 80. let je rozvíjena kontinuálně souborem Bílého divadla v Ostravě, jehož projekty spojují prvky happeningu, improvizace a pouličního divadla, cílem je setkání a divadlo jako událost (pouliční projekty Červený kohout letí k nebi, 1991; Ty, který lyžuješ, 1997; Poslední večere, 2001).



Odkaz na audiovizuální záznamy:

Filmový dokument o Bílém divadle *Rodinné rituály* (natočený studenty Katedry divadelních, filmových a mediálních studií FF UP, uložen v Dokumentačním centru dramatických umění FF UP v Olomouci).





Divadlo Continuo

Dalším příkladem je Divadlo Continuo (založili ho v roce 1990 studenti scénografie, kteří se usadili na statku v Malovicích). Východiskem inscenací mezinárodního nezávislého souboru se stalo téma, principem tvorby je návrat k obraznosti a schopnost využít beze zbytků možností lidského těla. Využívají spojením vizuálního obrazu a emocí, produkce spojují hru s loutkou, nový cirkus, fyzické divadlo. Obdobnou poetiku má Divadlo Kvelb – vzniklo v roce 1997 jako profesionální nezávislé divadlo, které v sobě slučuje prvky všech divadelních forem: loutkové divadlo, pouliční divadlo, alternativní, kočovné, pohybové i výtvarné divadlo.



Multižánrové divadlo Performance

Taneční a výtvarné divadlo se v průběhu 90. let a po roce 2000 velmi prudce rozvíjelo. Tyto dvě formy alternativního divadla se začaly propojovat a vytvářet divadlo, které se opět vrací zpátky k příběhu. Ovšem vyprávěnému beze slov, prostřednictvím fantazie, představivosti, hry s významy, s hudbou, světlem, výtvarným znakem, jsou zapojeny i pantomimické prvky, akrobacie, barvy. Takové divadlo nazýváme *multižánrové*.

V proudu alternativního divadla se přestal používat termín inscenace, mnohem častěji se produkce označují pojmem *performance*.

Akční umění Crossover

Proměnilo se vnímání divadla – divadlo si přivlastňuje nová teritoria, překračuje všechny vymezené hranice, samo sebe proměňuje po formální i obsahové stránce, prostupuje do hraničních oblastí, mluví se o *akčním umění*. Novým termínem se stal pojem *crossover* – z anglického „přesah“, jde o aktuální vyjádření synkretického charakteru divadla, vyjadřuje překračování, přestupování, fúze, kombinování, mísení prvků, stylů, žánrů, druhů, postupů, přesah do mimodivadelních oblastí.

Festivally

Dominance alternativního divadla se odráží i v charakteristice festivalových projektů – Next wave (od roku 1994), Čtyři dny v pohybu (od roku 1996), na přelomu tisíciletí se objevil projekt Nová síť (uvádí nejnovější autorskou tvorbu v regionálních podmínkách a snaží se cíleně o decentralizaci divadelního dění). Nová síť zaštiťuje i putovní festival Velká inventura, který představuje novinky nezávislé scény.



Tendence alternativního divadla a souborů nezávislé scény představuje po roce 2000 nejdynamičtěji se rozvíjející linii českého divadla. Aktivity, které se začínají prudce rozvíjet v 90. letech, navazují na hnutí malých jevištních forem 60. let (autorské herectví, divadlo jako dialog), zúročují aspekty autorského a studiového divadla následujícího normalizačního dvacetiletí (model otevřeného divadla, paradivadelních akcí, nepravidelné dramaturgie a nepravidelného prostoru), ale především překračují úzce vymezený prostor divadla jako estetické kategorie, zařazují se svými experimenty a tvorbou do prostoru současného evropského a světového divadla a předznamenávají vývoj českého divadla v první dekádě 21. století.



- Jak byste vymezili pojem alternativní divadlo?
- Který z českých souborů se věnuje v 90. letech fyzickému divadlu s prvky nového cirkusu?
- Který soubor se v kontextu moravského divadla věnuje už od 80. let linii happeningů a pouličního divadla?
- Dokázali byste vysvětlit pojem crossover?
- Dokážete vysvětlit pojem site specific a uvést příklady?
- Setkali jste se už s produkcí nového cirkusu – kde, uveďte příklad souboru a zkuste vysvětlit rozdíl mezi tradičním cirkusovým uměním a novým cirkusem.

Alternativní divadlo, včetně příkladů konkrétních souborů a produkcí, je obsahem předmětu Mapa současného divadla (1. ročník kombinovaného studia).

- ALAN, Josef. 2001. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- CIHLÁŘ, Ondřej. 2006. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna.
- DVOŘÁK, Jan. 2000. *Alt.divadlo – slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna.
- VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš, a kol. 2011. *Site specific*. Praha: Pražská scéna.



Závěr



Dosažené znalosti

Po prostudování studijní opory budete znát současné historiografické přístupy k výzkumu dějin divadla 20. století a budete se umět orientovat v širším divadelním kontextu druhé poloviny 20. století. Budete schopni charakterizovat tvorbu jednotlivých divadel a výrazných divadelních osobností, definovat profilové tvůrčí koncepce s využitím terminologického aparátu a demonstrovat jejich význam na konkrétních inscenačních příkladech.

Nabyté dovednosti

Na základě získaných informací budete schopni vyhodnotit divadelní koncepce spojené s tvůrčími osobnostmi českého divadla druhé poloviny 20. století a posoudit jejich význam v kontinuitě divadelního vývoje. Dokážete strukturovat sledované období s použitím současných historiografických přístupů, analyzovat jednotlivé tendence, teoreticky a historicky určit jejich dominantní aspekty i jejich pohyb a vzájemné souvislosti. V souvislosti s těmito dovednostmi můžete formulovat fundovaný názor na novodobou historii českého divadla, budete schopni posoudit texty s danou problematikou a aplikovat souvislosti historického vývoje jednotlivých tendencí na reflexi současné podoby divadelní tvorby.

Literatura

Základní literatura

- ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia.
- DVOŘÁK, Jan. 2000. *Alt.divadlo – slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna.
- JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia.
- HYVNAR, Jan. 2008. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU a KANT.
- GROSSMAN, Jan. 1991. *Analýzy*. Praha: Lidové noviny.
- KOLEKTIV. 2006. *Činoherní klub 1965–2005*. Praha: Činoherní klub a Nakladatelství Brána.
- KOVALČUK, Josef. 1982. *Autorské divadlo 70. let*. Praha: ÚKVČ.
- KOVALČUK, Josef. 2009. *Téma: Autorské divadlo*. Brno: JAMU.
- MAZÁČOVÁ, Barbora. 1993. *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel.
- NEKOLNÝ, Bohumil. 1991. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. Praha: Scéna.
- OSLZLÝ, Petr. 1999. *Divadlo Husa na provázku 1968(7)–1998: kniha v pohybu...* Brno: Centrum experimentálního divadla.
- PAVLOVSKÝ, Petr. 2004. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Národní divadlo a Libri.

Rozšiřující literatura

- ALAN, Josef. 2001. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- CIHLÁŘ, Ondřej. 2006. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna.
- CÍSAŘ, Jan (ed.). 2011. *Herectví v alternativních divadelních formách*. Praha: DAMU.
- ČERNÝ, František. 2008. *Divadlo v bariérách normalizace (1968–1989)*. Praha: Divadelní ústav.
- České divadlo 8. *O současné české režii. (2.)*. 1983. Praha: Divadelní ústav.
- DENEMARKOVÁ, Radka. 2008. *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla*. Brno: Host.
- GROSSMAN, Jan. 1999. *Texty o divadle. Část 1*. Praha: Pražská scéna.
- GROSSMAN, Jan. 2000. *Texty o divadle. Část 2*. Praha: Pražská scéna.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk. 1994. *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo.
- HYNŠT, Miloš. 1996. *Brněnské divadelní bojování 1959–1971*. Brno: JAMU.
- JANOUŠEK, Pavel. 1992. *Geneze norem – o poetice výrobního dramatu*. In *Studie o dramatu*. Praha: Panorama.
- JUST, Vladimír. 1984. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta.
- JUST, Vladimír. 1990. *Divadlo plné paradoxů*. Praha: Panorama.
- JUST, Vladimír. 2000. *Werichovo Divadlo ABC*. Praha: Brána.
- KOVALČUK, Josef. 1991. *Znaky autorského divadla*. In *Divadelní studie 1*. Brno: JAMU.
- KOVÁŘOVÁ, Klára. 2008. *Posedlost divadlem: Evžen Sokolovský: inscenační tvorba v Mahenově činohře v šedesátých letech 20. století*. Brno: JAMU.
- LÁŽŇOVSKÁ, Lenka, ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, ZBORNÍK, František (eds.). 2005. *Pódia z krabičky: Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. století*. Praha: NIPOS.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 1996. *Čas malých divadel*. Olomouc: Univerzita Palackého.



- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, ROUBAL, Jan. 2003. *K netradičnímu divadlu*. Praha: Pražská scéna.
- NĚMEČKOVÁ, Lucie, a kol. 2004. *Vladimír Morávek*. Praha: Pražská scéna.
- RESLOVÁ, Marie. 2001. *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. Praha: Pražská scéna.
- RESLOVÁ, Marie (ed.). 2003. *Česká divadelní hra 90. let*. Praha: Divadelní ústav.
- VOSTRÝ, Jaroslav. 1996. *Činoherní klub 1965–1972. Dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav.
- SMOLÁKOVÁ, Vlasta, TOBIÁŠ, Egon. 1996. *Fenomén Lébl*. Praha: Pražská scéna.
- SMOLÁKOVÁ, Vlasta (ed.). 2005. *Fenomén Lébl 2*. Praha: Pražská scéna.
- VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš, a kol. 2011. *Site specific*. Praha: Pražská scéna.

doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.
Dějiny českého divadla 2. pol. 20. století

Určeno pro formu studia a studijní program (obor):
Divadelní věda – Filmová věda, kombinované studium

Výkonný redaktor doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.
Odpovědná redaktorka Mgr. Lucie Loutocká
Návrh sazby Mgr. Petr Jančík
Technická redakce VUP
Návrh obálky agentura TAH
Úprava obálky Jiří Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.vydavatelstvi.upol.cz
www.e-shop.upol.cz
vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2013

Ediční řada – Studijní opory

ISBN 978-80-244-3609-8

Neprodejná publikace

VUP 2013/438