

## KRITICKÁ REFLEXE NETRADIČNÍCH DIVADELNÍCH AKTIVIT V ETAPĚ NORMALIZACE (ANEB JAKÁ JE PAMĚŤ DIVADLA A KDE JI HLEDAT?)

TATJANA LAZORČÁKOVÁ

Vedle historických pramenů, jakými jsou režijní knihy, divadelní programy, plakáty, zvukové i audiovizuální záznamy nebo fotografie, čerpá divadelní historik převážně z divadelněkritických reflexí. Ty by měly v optimálním případě přinášet základní faktografii o divadelním díle a jeho tvůrcích, jeho hodnocení a vřazení do soudobého divadelního kontextu i do inscenační tradice a obecných vývojových trendů. I když připustíme v souvislosti se sledovaným obdobím větší či menší míru subjektivismu, nevyrovnanou odbornou úroveň a nutné přizpůsobení soudobé frazeologii, jde o jeden z nejcennějších pramenů pro poznání podoby konkrétního divadelního artefaktu – tedy inscenace.

Jestliže se jedná o reflektování netradiční divadelní linie, jde o pramen ještě cennější, vzhledem k faktu, že tato linie sehrála důležitou funkci v novodobé divadelní historii jako prostor, v němž se prosazovaly nové estetické i názorové koncepce a autorské principy tvorby, v němž se dařilo udržet etickou funkci divadla, v němž se radikálně proměňovalo myšlení o divadle.

V souvislosti s obdobím tzv. normalizace je však reflexe této linie problematická. Řada divadelních projektů nebyla zachycena, protože se odehrávala mimo centrum pozornosti a oficiální divadelní kontext, v tzv. šedé zóně, případně ve zcela neoficiální sféře bytového divadla a undergroundu, nebo byla zaznamenána nesystematicky a okrajově, což týkalo studiové či klubové tvorby při kamenných divadlech, která nebyla zařazena do oficiálního repertoáru a byla chápána jako zájmová činnost či nezávazná umělecká regenerace.

Stojí za to také připomenout stručně, jaké byly vlastně možnosti divadelněkritické reflexe v sedmdesátých a osmdesátých letech. Rok 1970 byl razantním nástupem normalizace, v únoru 1970 bylo úředně zastaveno – tedy zakázáno – vydávání odborných periodik, konkrétně revue Divadlo a čtrnáctideníku Divadelní noviny (vycházející od roku 1956). Jejich jediným nástupcem se stala Scéna, která začala ovšem vycházet až v roce 1976. Celou první polovinu sedmdesátých let můžeme mluvit o absenci regulérního odborného prostoru pro divadelněkritickou reflexi. Ještě do roku 1973 se udrželo vydávání Prolegomen scénografické encyklopedie,<sup>1</sup> periodika, které se překvapivě podařilo prosadit v roce 1970 a po následující tři roky se stalo jedinou „platformou relativně nezávislého teoretického, historického a kritického myšlení o divadle“.<sup>2</sup>

Obdobnou „suplující“ funkci v období absence odborné teatrologické platformy měl v jiho-moravském regionu také Program Státního divadla Brno, v němž se kromě příspěvků orientovaných na tuto scénu objevovaly reflexe i studie zaměřené na brněnské scény Divadlo na provázku, později HaDivadlo, na jejich divadelní projekty a dokonce na amatérskou sféru.

Na severu Moravy se divadelněkritické ohlasy objevovaly v regionálním tisku (v Olomouci konkrétně obdeník Stráž lidu) a v denících, které měly svou krajoovou mutaci (Ostrava – Nová svoboda, Zemědělské noviny – s brněnskou redakcí), a to v podobě novinových recenzí, které měly především informativní a propagační charakter. Je třeba připomenout, že v řadě redakcí určoval redaktor zodpovídající za kulturní stránku jak rozsah recenze, tak inscenační titul, a netřeba připomínat, že text recenze procházel několikerou cenzurou. Systematicky dával poměrně velký prostor odborněji formulovaným divadelněkritickým reflexím Ostravský kulturní měsíčník (do roku vycházející 1975 jako Ostravský kulturní zpravodaj, 1976–1982 jako Ostravský kulturní měsíčník, pak až do 1990 Kulturní měsíčník). Přispívali do něj recenzemi a kritikami Alena Štěrbová, Miroslav Etzler, Jiří Štefanides, Roman Císař, Tatjana Lazorčáková a další. Redaktor Karel Čejka pečlivě a s velkým předstihem volil tituly a zadával je jednotlivým recenzentům. Nutno podotknout, že v tomto výběru samozřejmě nechyběly inscenace zastupující oficiální dramaturgickou linii (tituly k různým výročním typu osvobození, VŘSR, SNP – nezapomeňme, že dramaturgie divadel byla schvalována na různých stupních „státostranických“ institucí), ale také inscenace klubových a studiových scén při divadlech tehdejšího Severomoravského kraje (Studio Forum ZO SSM při SDOS Olomouc, Divadlo v klubu – SDŠ Šumperk) nebo akce mládežnických klubů (M – klub z Valašského Meziříčí).

Ojedinelými a nesmírně cennými historickými materiály jsou interní studie vydávané u příležitosti jednorázových akcí, jako byly dílny jednotlivých studiových scén – např. v roce 1985 se konala v Prostějově Dílna HaDivadla, pro niž vyšel cyklostylový materiál nazvaný Pokus o zachycení specifiky tvorby. Autorsky se na něm podíleli Vlasta Gallerová, Aleš Jurda, Martin Hrabák, Michal Lázňovský, Václav Königsmark, Eva Šormová, Zdeněk Hořínek, Karel Král. Materiál měl charakter fundovaných analýz poetiky daného souboru. Tyto akce byly zaštitěny Svazem českých dramatických umělců, konkrétně Komisí divadla mladého diváka, která prosazovala diskusní setkání, semináře a dílny či přehlídky právě v okruhu studiových a klubových divadel a zasloužila se o prolínání oficiální a neoficiální linie tvorby.

To jsou poměrně dostupné pramenné materiály reflektující oblast netradiční tvorby. Divadelní historik tohoto období musí ovšem projevit i vytrvalost v objevování dalších, často překvapivých zdrojů divadelněkritických reflexí netradičních aktivit. Cennými jsou např. reflexe, jež nebyly určeny k publikování, typu hodnocení či zápisů členů komise divadla mladého diváka SČDU. Jednalo se o zprávy interního charakteru, nezátížené povinnou oficiální frazeologií, a tedy poměrně otevřeně formulované, které přinášely fundované analýzy, přesnější pojmenování a docenění významu této tvorby v obecném divadelním kontextu i vývoji. Jen malý příklad – v pozůstalosti režiséra Františka Čecha, který byl členem ústřední komise divadla mladého diváka SČDU (pozůstalost je uložena v Dokumentačním centru Katedry divadelních, filmových a mediálních studií FF UP), je mimo jiné uloženo hodnocení kontroverzního a režim provokujícího projektu Cesty, na němž se podílely soubory Divadla na provázku, Divadla na okraji, Studia Y a HaDivadla v roce 1984, nebo reflexe studiových a klubových inscenací z Ostravy, Olomouce, Šumperka a Opavy, které se v oficiálním tisku nedočkaly ohlasu. Na konci sedmdesátých let začal vycházet i samizdatový časopis Dialog,

vydávány okruhem autorů kolem teatrologa Václava Königsmarka, který přinášel odborné recenze, teoretické studie, překlady, ankety i diskuse, týkající se současného divadelního života, problematiky hereckého a inscenačního stylu i fundovaných analýz stavu divadelní kultury.<sup>3</sup>

Na příkladu olomouckého Studia Forum bych ráda doložila některé specifické aspekty reflexe netradiční tvorby.

Studio Forum představovalo v letech 1976–1991 ojedinělou divadelní aktivitu profesionálních herců Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci. V sedmdesátých a osmdesátých letech reprezentovaly jeho inscenace kontinuální studiovou tvorbu a výběrem titulů i hostujících režisérů (jako Lída Engelová, Arnošt Goldflam, Ivo Krobot, Ivan Balad'a, Přemysl Rut a další) a výtvarníků (Jaroslav Malina, Jan Konečný) přebíraly funkci divadelní alternativy ve městě. Divadelněkritická reflexe Studia Forum dokazuje ambivalentnost postavení souboru, který byl na jedné straně vnímán jako součást oficiální scény – Státního divadla Oldřicha Stibora, paradoxně však některými inscenacemi toto zařazení překračoval a ocital se ve sféře neoficiálního dění.

Už jedna z prvních, dramaturgicky provokativních inscenací, *Kennedyho děti* (Robert Patrick), kterou režírovala Lída Engelová, se kromě recenzí v regionálním i celostátním tisku (Alena Štěrbová – KM, Vlasta Smoláková – Tvorba) dočkala i výjimečného sborníku. Fotograf Ivan Šimáček kontinuálně zaznamenával práci na inscenaci a zachytil na svých snímcích jednu z repríz. Vznikl tak průřezový soubor fotografií, jejichž hodnota přesahuje běžnou praxi v oblasti divadelní fotodokumentace. Nejde o předem naaranžované, ostře kontrastní snímky, ale o subjektivně snímané svědectví o vznikajícím a probíhajícím artefaktu. Historiograficky cenná je autentičnost snímků, umožňující i po letech poměrně přesně rekonstruovat nejen podobu scénického řešení, začlenění publika v nekonvenčním prostoru baru, pojetí kostýmů a herecké postupy, ale i to, co je obvykle na běžné propagační divadelní fotografii nezachytitelné, totiž atmosféru představení, jeho vnitřní napětí, dynamičnost hereckých proměn. Fotografický soubor je doplněn o studie a recenze autorů Tomáše Engela, Martina Hilského, Staška Slavického a Františka Černého a vyšel pouze v několika exemplářích formou samizdatu vytvořeného bez podpory divadla. K hodnotě nezvyklé reflexe inscenace pro divadelní historii se vyjádřil teatrolog František Černý: „To, co nalézám v záběrech Šimáčkových, odpovídá tomu, co jsem viděl v baru olomouckého Divadla hudby a později při pohostinské hře souboru v pražském Rubínu. Nemám pocit, že tu fotograf mluví o jevech, které jen on vnímal. Zdá se mi pouze, že svým uměním jaksí umocnil základní tendence inscenace a její charakteristické rysy.“<sup>4</sup>

Obdobným způsobem byla zachycena i inscenace Euripidovy tragédie *Médea* v režii Ivana Baladi. Vedle recenzí v regionálním tisku (Stráž lidu a Lidová demokracie) objevíme nečekaně obsáhlou recenzi ve Zpravodaji vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci<sup>5</sup> a v časopise Mladý svět, kde Ondřej Hrab podrobně popsal představení *Médey* přenesené do Zbrašovských aragonitových jeskyní (1982).<sup>6</sup> Jeho reflexe dokládá jednak v té době atypickou produkci „site specific“, jednak představení Studia Forum vřadila do linie neoficiální dramaturgie tohoto nedivadelního prostoru, v němž se poloilegálně české veřejnosti představil japonský performer a tanečník Min Tanaka (1985), nebo v něm vystupoval opakovaně Petr Oslzlý v inscenaci *Mistero Buffa* (1984).

Produkcí „site specific“ bylo i další představení Studia Forum – inscenace hry *Rodina Tóttů* v režii Ivo Krobotu byla uvedena na hradě Sovinci, který se stal díky tehdejšímu kastelánovi

Jindřichu Štreitovi vyhledávaným místem neoficiálních kulturních akcí – reflexi hodnotící její vyznění a reakce publika však nenajdeme a jsme odkázáni pouze na rovinu oral history.

Většinu zmiňovaných reflexí musí divadelní historik číst se znalostí „příslušného kódu“.

Mám na mysli znalost dobového myšlení, formálních procedur, funkcionářského jazyka, principu jinotajů, alegorických odkazů, zašifrovaných výpovědí i limitů publikačních, ideologických, autocenzurních. Příkladem může být inscenace Studia Forum *Horror* (premiéra 14. 12. 1981). Herec, režisér a dramatik Arnošt Goldflam, působící od roku 1978 v prostějovském HaDivadle, nabídl Studiu Forum vlastní zpracování Poláčkovy prózy *Hlavní přeličení*. Postupně vznikl autorský scénář obsahující pro Goldflama typické groteskní a absurdní vidění světa. Autor také označil svůj text za „demaskující obraz fašismu, v němž hodnoty byly ničeny a nahrazovány zrůdnostmi“,<sup>7</sup> a netajil se tím, že ve Studiu Forum chtěl „vyzkoušet praktiky experimentálního divadla“ s herci tzv. kamenného divadla.<sup>8</sup>

*Horror* byl modelově vystavěným obrazem domácí podoby fašismu a uzavření tématu do mikrokosmu rodiny neubralo nic na hrůznosti násilí a krutosti, která se v něm postupně hromadila a vyústila do rodinné vraždy. Scénář pro Studio Forum odrážel zcela jednoznačně cíl společný pro studiové scény osmdesátých let: tvořit divadlo, jehož snahou bylo vytrhnout diváky z každodennosti, stereotypu a pohodlnosti. Svět reflektovaný ne na základě textu, ale na základě vyvolaných pocitů, obrazu deformovaných vztahů, nenormální atmosféry.

Také Goldflamova režie ve Studiu Forum směřovala k vytvoření atmosféry, k vyvolání odlišného vnímání předimenzovaností výrazu, absurdní stylizací, důrazem na vizuální vjem. Značně k tomu přispívalo i výtvarné řešení Jana Konečného – scéna, zaplněná jen několika holými kusy nábytku (stůl, skříň), dále expresivní líčení a herecká stylizace, jak pohybová, tak intonační. To vše umocňovalo dojem přízračnosti, neskutečnosti, krajní karikatury. Důležitá nebyla kontinuita textu, návaznost dialogů nebo jejich důsledný smysl. Mnohem větší roli hrála nadsázka, která bránila významové jednoznačnosti, zato otevírala prostor pro emoční zážitek.

Inscenace se setkala s velmi kontroverzním přijetím u kritiky i diváků a tehdejší vedení divadla, v čele s ředitelem Josefem Srovnalem, zastavilo po několika reprízách její uvádění.

V dobových reflexích bylo téma shledáno jako závažné, naléhavé a aktuální, styl však byl podle recenzenta Ostravského kulturního měsíčníku příliš vzdálen běžné poetice a působil jen jako „pouhá činoherní etuda, autorské a herecké cvičení na dané téma... Arnošt Goldflam, autor a režisér v jedné osobě, chtěl zřejmě šokem [...] vyburcovat lidské vědomí a svědomí, přinutit lidi k vážnému přemýšlení o tom, kam že to s těmi našimi defektními vzájemnými vztahy spějeme: k zabití fantazie, poezie, lásky, něhy a porozumění v normálním životě.“<sup>9</sup> Stálý recenzent v olomoucké Stráži lidu naopak přivítal inscenaci jako absurdní podobenství, jehož cílem je vytvořit „sugestivní obraz pošlapané lidskosti“ a vyprovokovat publikum „zrůdnou agresivitou ukrytou pod konvenčními normami“. Jeho hodnocení inscenace jako „vynikajícího příspěvku“<sup>10</sup> v kulturním kontextu města však reagovalo spíše na neobvyklost tématu a autorské zpracování, než na inscenační kvality.

O režijním pojetí vypovídají vzpomínky A. Goldflama, herců a tehdejších diváků, přidáme-li poznatky o studiové poetice a režijním rukopisu A. Goldflama, můžeme dospět k nabízejícímu se resumé. Forma scénáře, dotvářeného až v průběhu zkoušek, byla náročná na vlastní herecký vklad, pro herce z tradiční scény nezvyklý. Goldflamův požadavek stylizační nadsázky se silnými prvky karikatury nedovoloval „civilní“ herectví a pro osobnostní vyjádření tématu,

tedy autentizaci role (styl rozvíjený Goldflamem v HaDivadle), neměli zase členové Studia Forum dostatečné zázemí zkušeností či systematictější improvizací přípravy. Otevřenost scénáře znamenala navíc pro herce nejasnost situací a motivace postav. K inscenační nedotaženosti přispěl podle výpovědí herců i fakt, že zkoušky probíhaly pod časovým tlakem (stále v podmínkách amatérské tvorby, na niž zbýval čas jen nárazově, po večerních představeních). Přičteme-li volnější režijní koncepci a z ní plynoucí interpretační nejistotu, pak byl konečný výsledek jakýmsi hybridním tvarem – text, nastavený pro odlišnou a svěbytnou poetiku autorské studiové scény, ale realizovaný stylem vycházejícím z tradičního hereckého výrazu.

Diváci se tentokrát rozdělili na dva tábory – jedni odcházeli z představení rozpačití, nechápající, nebo dokonce znechucení tématem i netradičním způsobem interpretace, jiné zasáhla inscenace nezvyklým obnažením mechanismu každodennosti a etickým apelem.

Z divadelního hlediska zůstal *Horror* pokusem o tematickou i stylovou provokaci, která byla i původním autorským a režijním záměrem: „To, že vzbuzuje představení polemiky, svědčí o tom, že kousek práce se udělal. A jestliže jsou diváci na konci v rozpacích, i to je mým záměrem. Těm citlivějším (bez ironie) se může zdát závěr příliš vyhocen a celá inscenace ostřejší. Ale i to je záměrné. Věděl jsem, že *Horror* se bude hrát v Divadle hudby, kde jsou křesla. A v křeslech je člověk uzavřen do jakéhosi svého ostrůvku pohody, proto je třeba ho více atakovat.“<sup>11</sup>

Pro předčasné stažení inscenace najdeme však se znalostí tehdejšího společenského a ideologického kontextu i politické důvody. *Horror* byl opravdu provokací, morbidní hříčkou s kafkovskou atmosférou, s atributy absurdního dramatu, s tématy odcizení, vyprázdnění životních hodnot, s důsledným sledováním nelidskosti lidmi utvářených konvencí, společenských norem a pravidel. Ve filozofickém přesahu oslovoval publikum zcela jednoznačně názorem na atmosféru pokrytectví, přetvářky, pokřivené morálky – tedy reagoval přesně na vnímané, ale otevřeně nepřiznávané pocity z tehdejší atmosféry ve společnosti. Obraz hrdiny – Syna, který se svými vlastnostmi absurdně pokřiveným zvyklostem rodiny vymyká a neumí se přizpůsobit ani přes násilné „uzdravování“, byl obrazem bezvýchodnosti v tehdejší režimem nastaveném společenském klimatu, mementem, etickým apelem. Inscenace se stejným tématem, pokud by byla postavena na klasickém dramatickém textu podléhajícím nutnosti dramaturgického schvalování na všech stupních tehdejší ideologické kontroly (svazácká a stranická organizace divadla, kulturní oddělení a ideologické oddělení OV KSČ, KV KNV, KV KSČ), by s největší pravděpodobností nikdy nevznikla. Z obecně historického hlediska nabízí tento konkrétní příklad důkaz o vysoce funkčním mechanismu, který si vytvořily v sedmdesátých a osmdesátých letech studiové scény svou orientací na nepravidelné texty, na scénáře bez pevné podoby, vznikající až v průběhu zkoušek a improvizací na dané téma, a tedy neposkytující pevný podklad pro cenzurní zásah.

*Horror* měl šest repríz a důvodem zákazu jeho uvádění byla nejen profesionální „nehotovost“ poměřovaná tradičními činoherními postupy, ale i jeho kontroverzní vyznění s „nežádoucími“ etickými a filozofickými momenty.

## POZNÁMKY

- 1 Prolegomena představují kolektivní encyklopedický projekt, na němž se od roku 1970 podíleli František Černý, Vlado Hazucha, Jan Kopecký, Miroslav Kouřil, Jarmila Lormanová, Přemysl Maydl, Zoltán Rampák a Jiřina Telcová. Jejich záměrem bylo vytvořit oborovou encyklopedii shrnující poznatky scénografie v rámci vědy o divadle v souladu se soudobým stavem bádání v oborech příbuzných a s přihlédnutím k historickému vývoji scénografie jako vědní disciplíny. Doba si sice vyžádala hned v úvodu jednoznačné přihlášení autorů k marxistickému estetickému názoru a k metodě dialektického a historického materialismu, přesto konečné dílo představuje názorově různorodou diskusi k vytyčeným tématům a metodicky vychází ze strukturalistického přístupu k divadelnímu dílu. Z hlediska vývoje české teatrologie je materiál dokladem úsilí udržet v české teatrologii i počátkem sedmdesátých let princip názorové plurality a odmítání normativního přístupu.
- 2 Just, Vladimír a kol.: *Česká divadelní kultura v datech a souvislostech 1945–1989*. Praha 1995, s. 76.
- 3 Časopis *Dialog* vycházel v letech 1978–1981, vždy v pěti exempláři. Mezi přispěvatele, překladatele a autory dramatických textů patřili Eva Stehlíková, Eva Šormová, Olga Bartoňková-Janáčková, Růžena Grebeníčková, Vladimír Just, Helena Albertová, Nina Vangeli, František Knopp, Jan Pömerl, Zdeněk Digrin, Petr Oslzlý, Vladimír Macura, Jaroslav Someš a další.
- 4 Černý, František: *Kennedyho děti*. Průřezová dokumentace divadelního představení. Osobní archiv Ivan Šimáčka.
- 5 Kupka, Václav: „Médea a ty druhé“, *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, 1981, č. 15–16, s. 33–34.
- 6 Hrab, Ondřej: „Divadlo v jeskyních“, *Mladý svět*, 28. 9. 1982, s. 22.
- 7 bk.: „Fórum výborně“, *Stráž lidu*, 19. 12. 1981, s. 4.
- 8 -ta-: „K představení Studio Fóra – rozhovor s A. Goldflamem“, *Zpravodaj AFO*, č. 2, 19. 4. 1982, s. 20–21.
- 9 Čejka, Karel, op. cit., s. 47–48.
- 10 Viz poznámka 7.
- 11 -ta-: *Zpravodaj AFO*, 1982, s. 21.

### Summary

**Tatjana Lazorčáková:**

#### **Critical Reflection of Non-traditional Theatre during Normalization Period (or What is Theatre's Memory and Where can It be Found?)**

This historical study focuses on the critical reflection of non-traditional theatre during the so-called normalization period. It describes the specific position of drama production which was often on the verge of the mainstream, the so-called grey zone and theatre underground, and maps publication opportunities in professional and regional press, as well as in internal and samizdat periodicals. It also deals with the issue of source interpretation, referring to an example of several plays staged by Studio Forum, a theatre in Olomouc.