

# Teatrologie v čase Priorů<sup>1</sup>

Barbara Topolová

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Katedra divadelní vědy  
barbara.topolova@ff.cuni.cz

*Evě Stehlíkové († 2019) a Evě Šormové († 2017)*

## SYNOPSIS

### **Theatrology in the time of Prior\***

This study analyzes the publication of the *samizdat* magazine *Dialog*, which offered a remarkably consistent and integrated diagnosis of contemporary Czech theatre in the 1970s. By identifying and critically reflecting on the theatre's innumerable exceptional achievements and alternatives, against the background of its predominantly and unvaryingly average (and below average) offerings, the magazine searched for, formulated, and maintained the value criteria for both theatre criticism and the theatre arts. Despite the fact that after three years under trying circumstances the strength and resources of the editorial board and contributing authors were inevitably exhausted, the collection of texts presented by the magazine is undoubtedly one of the most relevant sources we have today on the theatre and productions of the period. The unsatisfactory state of other public professional critical platforms, as well as the many restrictions imposed on the daily press in the field of theatre arts, make the achievements of *Dialog* by comparison irreplaceable to historians today. In the broader context, the magazine can be seen as an attempt to distil the quintessence of the present through a critical reception of contemporary theatrical productions. A common leitmotif of *Dialog*, one that may be found in both its reviews and more comprehensive essays and studies, was an urgent expression of the inadequacy – or indeed the total absence – of stylistics in the theatre of its time. [\*Obchodní domy Prior was a chain of state-owned department stores in Normalisation-era Czechoslovakia.]

## KLÍČOVÁ SLOVA/KEYWORDS

Samizdat, časopis Dialog, teatrologie, divadelní scéna, divadelní kritika, 70. léta 20. století / *Samizdat; Dialog* magazine; teatrology; the theater stage; theater criticism; 1970s

## DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2020.3.9>

---

1 Prior představoval značku, pod níž byly provozovány jednotné obchodní domy v socialistickém Československu. Studie vznikla v rámci Programu institucionální podpory vědy pěstované na Univerzitě Karlově Progres (Q12 Literatura a performativita).

Teatrologie jako samostatná disciplína, v centru jejíhož zájmu stojí divadelní inscenace, je ve srovnání s jinými uměnovědami mladý obor. V českých zemích získala specializovaná akademická pracoviště teprve po druhé světové válce, kdy byla na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy z podnětu Jana Mukařovského ustavena v roce 1948 Katedra divadelní vědy. O osm let později byl v rámci Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV založen Kabinet pro studium českého divadla.<sup>2</sup> Vznik obou pracovišť souvisel s pozorností, jíž divadlu jako významnému prostředku propagandy a reprezentace věnoval nastupující komunistický režim, nicméně byla – a to i přes rozsáhlé a pro obor konstitutivní projekty, jaký představovala především kabinetní práce na syntetických čtyřdílných *Dějinách českého divadla*<sup>3</sup> – ve srovnání s ústavy etablovaných věd o umění malá; jejich pracovníci se počítali na jednotky, byť oba týmy byly částečně personálně propojeny.

Netradičnost a útlost oboru, který navíc nedosáhl úplné institucionální samostatnosti,<sup>4</sup> se po nástupu normalizace stala paradoxní výhodou: obě pracoviště, zastřešena větším, historicky i početně relevantnějším subjektem, zůstala do jisté míry pod rozlišovací schopností „obnovovatelů pořádku“ a míra i rozsah jejich „normalizace“ byly ve srovnání např. s literární bohemistikou mnohem mírnější.<sup>5</sup> I když Katedra divadelní vědy zůstala po celou normalizaci přinejmenším v kontextu Filozofické fakulty relativně otevřená, obzvláště dobově nestandardní situace vznikla v Kabinetu pro studium českého divadla, který byl stranou možného působení na studenty a jehož převážně historiografická orientace se také nejspíše novému režimu nejevila jako primárně konfliktní.

Jeho vedením byl pověřen kádrově přijatelný Vladimír Procházka, který byl ovšem jeho letitým pracovníkem i uznávaným teatrologem a jehož přístup k oddělení i kolegům byl daleko spíše zdrženlivý a obranářský než normující a sankcionující. Podle svědectví Evy Šormové „dokázal téměř nemožné: provedl malé pracoviště tou temnou dobou bez fatálních ztrát a šrámů [...]. Procházka nikoho nevyhodil. Podařilo se mu dokonce v Kabinetu udržet i Bořivoje Srbu, který jako předseda Koordinačního výboru tvůrčích svazů byl vnímán jako exponent pražského jara, a tím pádem jako osoba z hlediska nového režimu nespolehlivá, ne-li dokonce nebezpečná. Samozřejmě jsme museli všichni projít prověrkami, ale mohu-li soudit podle toho, jak vypadala ta moje, byly poměrně decentní: bylo cítit, že se všichni snaží, aby to bylo mírné a aby si nikdo ani na jedné, ani na druhé straně příliš nezadal... [...] A především nás opravdu nenutil k žádným politickým kompromisům nebo dokonce prostitucím. Nikoho nelámal, aby vstoupil do strany, takže v celém kabinetu byli jen tři straníci, což byla na tehdejší dobu nevídaná věc! [...] Vladimír Procházka sloužil jako taková hráz: se svými dvěma spolustraníky vždy obešel všechny schůze, a tím, co se tam dělo, nás vůbec neobtěžo-

2 Od roku 1963 byla teatrologie pěstována také na brněnské Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně na Katedře slovanských literatur, divadelní a filmové vědy. V roce 1959 byl též zřízen pod Ministerstvem školství a kultury Divadelní ústav, jehož charakter byl zpočátku spíše dokumentační a servisní.

3 *Dějiny českého divadla I, II, III, IV*. Red. František Černý. Academia, Praha 1968, 1969, 1977, 1983.

4 Na počátku normalizace byla Katedra divadelní a filmové vědy (filmová věda byla přidána v roce 1969) úředně sloučena s Katedrou hudební vědy a vznikla Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, pod níž působila dvě samostatná oddělení, hudební věda a divadelní a filmové věda.

5 Z Katedry divadelní vědy musel odejít Jan Kopecký, ostatní akademici zůstali, případný postih se realizoval převážně omezením možnosti pracovat v akademických funkcích či získávat akademické tituly. Kabinet pro studium českého divadla musel opustit Jindřich Černý, který měl termínovanou pracovní smlouvu, kterou se nepodařilo prodloužit či změnit na trvalou.

val. Podařilo se mu, jak se říká, v mezích možného uchovat v kabinetu i v těch nejodpornějších 70. letech co možná nejsvobodnějšího ducha. Myslím, že ho to muselo stát obrovské úsilí, ale ani o tom s námi nikdy nemluvil, nestěžoval si, neholedbal se. [...] Myslím, že nebylo mnoho takových šéfů ani takových pracovišť“ (Topolová 2015, s. 154n). Pracovníci kabinetu dále pokračovali v přípravě *Dějin českého divadla*, z nichž na začátku normalizace byly vydány první dva díly, a i v ostatních projektech se pečlivě a prozíravě drželi z hlediska možné otevřenosti relativně bezpečnějších historických témat.<sup>6</sup> Kolegiálním, ba přátelským vztahům uvnitř kabinetu, jehož členové navzájem víceméně sdíleli nechuť k jakékoliv ostentativní spolupráci s normalizačním establishmentem, napomáhala zmiňovaná personální nepočetnost a stálost oddělení, a v neposlední řadě i jeho umístění – kabinet nepůsobil v prostorách Strahovského kláštera, kde sídlil Ústav pro českou a světovou literaturu včetně vedení, ale ve dvou detašovaných provizorních kancelářích v Kořenského ulici na Smíchově a v Sovových mlýnech na Kampě. V přeneseném i reálném smyslu tak bytoval na okraji znormalizované společnosti.

Byť akademická teatrologie zůstala za normalizace ušetřena nejbrutálnějších personálních čistek, instrumentalizace metod i masivní ideologizace, v oblasti divadelní kritiky byla situace diametrálně odlišná. V prvních měsících roku 1970 bylo bez jakékoliv náhrady úředně zastaveno vydávání dvou periodik, zabývajících se kritickou reflexí současného divadla, a to časopisu *Divadlo* a čtrnáctideníku *Divadelní noviny*. Obě periodika v průběhu 60. let vykrystalizovala v koncepční platformy, na jejichž stránkách se – zajisté v souvislosti s výjimečnými uměleckými výsledky, jichž tehdy české divadlo dosahovalo – tříbily kritické přístupy, styly a metody. Zejména časopis *Divadlo* se za vedení Milana Lukeše ve druhé polovině 60. let stále patrněji proměňoval v moderní kriticko-teoretickou revui, nahlízející svůj nejvlastnější předmět objevným způsobem v historických, mezioborových a mezinárodních kontextech a otevírající své stránky dlouho tabuizovaným tématům, přístupům i fundovaným autorům. Jakkoliv zrušení *Divadla*, jednoho z neoriginálnějších časopisů 60. let, vnímala úkorně celá kulturní obec, pro teatrologii šlo o zásah fatální: se dvěma oborovými časopisy zmizela totiž téměř ze dne na den i relevantní kritická reflexe<sup>7</sup> (čtrnáctideník *Scéna*, vycházející od roku 1976 v prvních letech své existence pod šéfredaktorem Otakarem Brůnou plnil převážně funkci informační a propagační tiskoviny znormalizovaného Svazu českých dramatických umělců, jenž byl jeho vydavatelem).

Podobná skutečnost v případě tak neúprosně časoprostorově omezené disciplíny, jakou je divadlo, neznamená jen závažný výpadek jednoho z podstatných prvků soudobé umělecké komunikace, ale také nenahraditelnou ztrátu zprávy o vlastní podobě jednotlivých nenávratně zmizelých děl. Každý historik, který se zabýval divadlem 70. let a studoval recenze koryfeju stranického tisku, plně v lepším případě obecných, v horším ideologických floskulí, jistě zakusil s maximální intenzitou ve vztahu ke svému předmětu pocit podobný slepotě a stav heuristické nouze, v níž se teatrologie nachází.

6 Kabinet pro studium českého divadla např. připravil lexikografickou příručku *Národní divadlo a jeho předchůdci – Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního* (Academia, Praha 1988), která měla vyjít ke stoletému jubileu Národního divadla v roce 1983, avšak vzhledem k zařazení hesel proskribovaných osobností, která autorský tým odmítl vyřadit, bylo jeho vydání zkomplikováno.

7 Zůstaly sice dva divadelní časopisy, *Amatérská scéna* a *Loutkář*, jejich tematický záběr byl však z důvodu jejich specializace omezen.

Neblahou situací se pokusilo nečekaně a netypicky, avšak vehementně narušit několik pracovníků ČSAV, kteří za vrcholící normalizace, v roce 1977, začali vydávat samizdatový měsíčník o divadle. Jeho iniciátory byli klasická filoložka Eva Stehlíková, zaměstnaná v Kabinetu klasických studií, a bohemista Václav Königsmark z Ústavu pro českou a světovou literaturu. Oba se zabývali divadlem a absenci jeho kritického pojednání vnímali velmi negativně. Václav Königsmark proto oslovil své stejně naladěné kolegy z Kabinetu pro studium českého divadla a společně začali připravovat časopis *Dialog*.<sup>8</sup> Titul periodika, odkazující k hlavnímu řečovému modu dramatu i k podstatě divadla, současně tematizoval i bytostnou potřebu obnovit normalizační devastovanou otevřenou rozmluvu a kontakt. Časopis vycházel tři roky, od října 1977 do června 1980. Ročníky byly přechodné a kopírovaly divadelní sezónu, první z deseti čísel vycházelo v září a poslední v červenci;<sup>9</sup> snahou redaktorů bylo číslo vždy vydat k pátému dni každého měsíce. Vedle zakladatelů časopis společně koncipovali, psali, opisovali, vážali a distribuovali členové kabinetu Eva Šormová, Vladimír Just, Olga Bartoňková-Janáčková a Jan Pömerl, zaměstnanec Divadelního ústavu Vladimír Mráček a herec plzeňského Divadla J. K. Tyla a historik Jaroslav Someš – tedy generačně spřízněná skupina teatrologů, narozených mezi lety 1941 a 1946 a majících zažitou zkušenost s vrcholným divadlem i sofistikovanou divadelní kritikou 60. let. Příspěvky byly podepisovány převážně šiframi.

Časopis vykazuje na první pohled vysloveně pracovní charakter: jde o na stroji neprofesionálně (tedy s překlepy, nevyrovnaným řádkováním, opravami) a pravděpodobně různými jedinci (odlišný typ papíru, kvality průpisu i řádkování v jednotlivých číslech) opisovaný, vizuálně nepřilíš atraktivní samizdat formátu A4, vázaný v kartových deskách, s výjimkou úvodní fotografie plastiky Vojtěšky Vlčkové, obměňované vždy s novým ročníkem, rezignující na jakoukoliv grafickou úpravu. Redakce příspěvků byla již jen z časových důvodů minimální, podle Evy Stehlíkové se „omezila spíše na sesypání textů na jednu hromadu“ (Stehlíková 2000, s. 71), avšak časopis po celou dobu své existence držel stálé, byť nepojmenované<sup>10</sup> rubriky, akcentované již v úvodním obsahu každého čísla mezerou. Rozsah jednotlivých čísel byl velmi různý, pohyboval se od šestadvaceti do celkem sto dvaceti stran<sup>11</sup>, ovšem příloha, tvořící nedílnou součást většiny svazků, byla nejednou paginována zvlášť, popřípadě paginaci postrádala. V některých exemplářích je na konci místo tiráže vedle numerace paré a data jeho vydání uvedeno „vydali pro své potěšení Eva Stehlíková a Václav Königsmark“. Časopis byl opisován v počtu pěti až osmi<sup>12</sup> exemplářů a půjčován a rozšiřován především mezi spřátelenými kolegy a teatrology. To vše nasvědčuje tomu, že za existencí „akademického samizdatu“ nestála primárně snaha o rozšíření nezávislé

8 Kompletní ročníky časopisu jsou uloženy např. v knihovně Libri prohibiti či v knihovně Institutu umění - Divadelního ústavu. Naskenovaná verze je přístupná v systému Kramerius (<http://kramerius.divadlo.cz/kramerius/PShowPeriodical.do?id=2232>).

9 Pouze v prvním ročníku vyšlo první číslo v říjnu 1977 a poslední v červenci 1978.

10 Výjimku tvoří rubrika Sami proti sobě, věnovaná polemikám, která se ovšem vyskytla jen ojediněle (např. *Dialog* 1, 1977/78, č. 9, s. 16–21).

11 Šestadvacet stran má 2. číslo 3. ročníku (1979/80), sto dvanáct stran (z nichž ovšem osmdesát čtyři zabírá příloha, již je hra Massima Dursiho *Bertoldo u dvora*) 7. číslo 1. ročníku (1977/78).

12 Odhady vydavatelů se pohybují mezi těmito dvěma čísly – o pěti exemplářích píše Eva Stehlíková (Stehlíková 2000), o osmi, „což bylo přesně tolik, kolik bylo možné na psacím stroji přes kopírák na jeden opis pospat průklepových papírů“, se zmiňuje Eva Šormová (Šormová 2015).

či snad dokonce disidentské kultury, ale profesní „hlad po reflexi soudobého divadla, kterou jsme si potřebovali vyzkoušet a někde ji číst“ (Ježková 2016, s. 156).

Ačkoliv v *Dialogu* nalezneme texty velmi různé povahy, od dvou teoretických studií Růženy Grebeníčkové, Znakovost v českém divadle a Dramatický text,<sup>13</sup> v nichž na základě Krejčových inscenací prověřuje postuláty strukturalismu a intermediální principy divadla, přes historizující studie<sup>14</sup> až k referování o dobově nečetné teatrologické literatuře,<sup>15</sup> anketám,<sup>16</sup> překladům<sup>17</sup> či zveřejňování původních či přeložených her<sup>18</sup> v přílohách, primární zájem časopisu představovala jednoznačně Stehlíkovou zmiňovaná potřeba kritická reference.

Základ časopisu tvořily recenze. Už samotná jejich skladba svědčí o značné míře nepředpojatosti a otevřenosti. Autoři a redaktori i při všech limitech, které za daných okolností přípravu periodika nutně komplikovaly, evidentně usilovali o to, zachytit dobové divadelní dění v Čechách v celé jeho druhové, žánrové, slohové i území škále. Vedle nejpočetnějších kritik činoherních inscenací se v *Dialogu* objevovaly s jistou pravidelností i recenze oper a ojediněle dokonce i baletů. Stejně tak se časopis věnoval produkcím tzv. kamenných, tedy tradičních městských divadel, i divadel studiových. Setrvalá pozornost byla vedle divadelních center upřena též na scény regionální, pro něž se v dané době používal přívlástek oblastní. Podmínky, v nichž časopis vznikal, neumožňovaly sledování většího množství produkcí, nicméně výběr byl koncepční a reprezentativní: na stránkách *Dialogu* byly reflektovány snad všechny příznačné vrstvy normalizačního divadelního života, byť některé – například balet<sup>19</sup> – spíše ojediněle.

Časopis tak zachytil téměř všechny umělecky relevantní činoherní inscenace, premiérované za dobu své tříleté existence. Referoval o díle umělců, známých již z 60. let: najdeme v něm recenze o Schormových režiiích v Divadle na zábradlí (*Hamlet, Bratři*

- 13 Studie Růženy Grebeníčkové Znakovost v českém divadle a Dramatický text vyšly pod autorčiným plným jménem v *Dialogu* 2, 1978–79, č. 5, první na s. 1–26, druhá na s. 27–65.
- 14 Viz jap [Jan Pömerl]. Ke genezi hereckých, režijních a diváckých problémů oblastních divadel. *Dialog* 2, 1978/79, č. 2, s. 1–12. Text je věnován masivnímu zřizování a divadel a rozšiřování tzv. divadelní sítě, které po roce 1948 inicioval komunistický režim a problémům, které tato restrukturalizace českého divadelnictví zapříčinila.
- 15 Viz např. vš [Jaroslav Someš]. Alžbětinské divadlo – Shakespearovi předchůdci. *Dialog* 3, 1979/80, č. 1, s. 20–22 (o stejnojmenné publikaci Aloise Bejblíka, Jaroslav Hornáta a Milana Lukeše, Odeon, Praha 1979); -vj. [Vladimír Just]. Měnivá tvář teatrologie aneb Tři sta stran s Františkem Černým. Tamtéž, s. 23–29 (o František Černý. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*, Mladá fronta, Praha 1978); týž. Dějiny jako inspirace. *Dialog* 3, 1979/80, č. 2, s. 20–25 (o *Dějiny českého divadla III*, red. František Černý, Academia, Praha 1977).
- 16 Viz např. Anketa 1979, zaměřená na divadelní kontinuitu a proměny divadelnosti (*Dialog* 2, 1978/79, č. 10, s. 1–16), Pražské quadriennale 1979, věnovaná reflexi výstavy světové scénografie (*Dialog* 3, 1979/80, č. 1, s. 1–17) či Anketa 1980 o úspěších a propadech divadelní sezóny (*Dialog* 3, 1979/80, č. 9–10, s. 14–27).
- 17 Viz např. Józef Opalski. Několik poznámek k naší divadelní recenzi. *Dialog* 1, 1977–78, č. 6, s. 35–51. (Překladatel z polštiny neuveden.)
- 18 Viz např. Helena Albertová. *Letní kino Život*. *Dialog* 1, 1977/78, č. 4, samostatně paginovaná příloha. Časopis publikoval ovšem i starší hry – viz např. Menandros. *Žena ze Samu*. [Přeložili Karel Hubka a Eva Stehlíková]. *Dialog* 3, 1979/80, č. 1, samostatně paginovaná příloha.
- 19 Baletní recenze časopis otiskl jen dvě: bj [Olga Bartoňková-Janáčková]. Pavel Šmok, Kontrasty. *Dialog* 1, 1977/78, č. 2, s. 30–31 (o inscenaci Pražského komorního baletu, režie a choreografie Pavel Šmok, prem. 4. 12. 1977) a -vš- [Jaroslav Someš]. j. Labutí jezero. *Dialog* 1, 1977/79, č. 6, s. 26–29 (o pohostinském vystoupení Moskevského akademického hudebního divadla S. K. Stanislavského a V. I. Němirovičev-Dančenka 26. 11. 1977 ve Smetanově divadle s inscenací baletu Petra Iljiče Čajkovského *Labutí jezero*, choreografie Vladimir Burmeister).

*Karamazovi*),<sup>20</sup> o Macháčkově pohostinském nastudování Andrejevovy hry *Ten, který dostává políčky*<sup>21</sup> a Smočkově inscenaci O'Neillova dramatu *Cesta dlouhého dne do noci* v Činoherním klubu<sup>22</sup> či o Kačerově nastudování Mášova *Rváče*<sup>23</sup> v Divadle E. F. Buriana; pozorně též sledoval práci Jana Grossmana, odsunutého do Západočeského divadla Cheb<sup>24</sup> na tehdejší československou periférii v těsné blízkosti střeženého hraničního pásma u železné opony. Současně ovšem registroval nástup mladých divadelníků a jejich pozoruhodné počiny – psal např. o Rajmontově tvorbě v Činoherním studiu Ústí nad Labem,<sup>25</sup> o práci Karla Kříže v Liberci<sup>26</sup> či Pospíšilově inscenaci Brüstlova textu *Bramborový den* v Divadle na provázku.<sup>27</sup> Inscenacím, které vzbudily mimořádnou pozornost, se redakce věnovala opakovaně. Se stejným kritickým zaujetím jako vyčnívající počiny však časopis vytrvale sledoval i majoritní, průměrnou a podprůměrnou produkci.

Fundovaní autoři dokázali na poměrně malém prostoru několika stran vystihnout stylizační gesto inscenace a plasticky jej rozkrýt na vybraných signifikantních detailech. Tak Vladimír Mráček v recenzi Grossmanova nastudování *Racka* strukturovaně a výstižně identifikoval Grossmanův rukopis i nesentimentální, syrový výklad Čechovova textu prostřednictvím interpretace aranžmá několika výstupů a gestického partu rolí. Odstředivou sílu, pudící postavy pryč z provinčního světa a života, nahlíží Mráček jako organizační princip kompozice mizanscén: „[...] portálový prostor je obléhán, každý se chce ztratit, ale vždycky se musí vrátit, opsat nový kruh. [...] Prostor, v němž jsou postavy zajaty ve svých vlastních gestech, je vyznačen Mášou

20 William Shakespeare. *Tragický příběh Hamleta*. Divadlo Na zábradlí, Praha, režie Evald Schorm, prem. 20. 9. 1978. Fjodor Michajlovič Dostojevskij – Evald Schorm. *Bratři Karamazovi*, tamtéž, režie týž, prem. 13. 3. 1979. (Recenze: šrm [Eva Šormová], *Dialog* 2, 1978/79, č. 2, s. 22–24; táž: Schormovo ztěkání Dostojevského. *Dialog* 2, 1978/79, č. 10, s. 26–28.)

21 Leonid Andrejev. *Ten, který dostává políčky*. Činoherní klub, Praha, režie Miroslav Macháček, prem. 27. 9. 1977. (Recenze: šrm [Eva Šormová], *Dialog* 1, 1977/78, č. 2, s. 17–18. Titul recenze uvádím zde i dále v poznámkách pod čarou pouze v případech, že se liší od titulu recenzované inscenace.)

22 Eugene O'Neill. *Cesta dlouhého dne do noci*. Činoherní klub, Praha, režie Ladislav Smoček, prem. 10. 10. 1978. (Recenze: es [Eva Stehlíková], *Dialog* 2, 1978/79, č. 3, s. 14.)

23 Antonín Máša. *Rváč*. Divadlo E. F. Buriana, režie Jan Kačer, prem. 1979. (Recenze viz pozn. č. 41 a 42.)

24 Oldřich Daněk. *Válka vypukne po přestávce*. Západočeské divadlo Cheb, prem. 30. 4. 1977. Anton Pavlovič Čechov. *Racek*. Tamtéž, prem. 7. 1. 1978. Josef Bouček. *Popel a hvězdy*. Západočeské divadlo Cheb, prem. 27. 2. 1978. Fernand Crommelync. *Vášeň jako led*. Činoherní studio Ústí nad Labem, prem. 23. 9. 1978. Vše režie Jan Grossman. (Recenze: o *Válka vypukne po přestávce* viz jš [Jaroslav Someš], Jan Grossman versus Oldřich Daněk. *Dialog* 1, 1977/78, č. 1, s. 15–19; es [Eva Stehlíková], Hra na Oidipa. Tamtéž, s. 20–22; mrk [Vladimír Mráček], Nebýt flétnou, na kterou se píská. *Dialog* 1, 1977/79, č. 3, s. 6–8; o *Rackovi* viz mrk [Vladimír Mráček], *Dialog* 1, 1977/78, č. 5, s. 10–12; o *Popel a hvězdy* viz –vš– [Jaroslav Someš], *Dialog* 1977/79, č. 10, s. 8–10; o *Vášeň jako led* viz mrk [Vladimír Mráček], *Dialog* 2, 1978/79, č. 4, s. 20–24.)

25 Alex Koenigsmark. *Edessa*. Činoherní studio Ústí nad Labem, prem. 15. 3. 1978. William Shakespeare. *Troilus a Kressida*. Tamtéž, prem. 11. 1. 1979. Obě režie Ivan Rajmont. (Recenze: o *Edessa* viz kn [Václav Königsmark], *Dialog* 2, 1978/79, č. 1, s. 14–15; o *Troilovi a Kressidě* es [Eva Stehlíková], *Dialog* 2, 1978/79, č. 10, s. 20–22.)

26 Hugo von Hofmannsthal. *Neúplatný aneb Škola manželů*. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec, prem. 11. 6. 1977. Bertolt Brecht. *Matka Kuráž a její děti*. Tamtéž, prem. 10. 12. 1977. Josef a Karel Čapkové. *Ze života hmyzu*. Tamtéž, prem. 10. 6. 1978. Vše režie Karel Kříž. (Recenze: o *Neúplatný šrm* [Eva Šormová], *Dialog* 1977/78, č. 3, s. 9–10; o *Matce Kuráži* táž, *Dialog* 1, 1977/78, č. 7, s. 15–17; o *Ze života hmyzu* táž, *Dialog* 2, 1978/79, č. 2, s. 17–19.)

27 František Brüstl. *Bramborový den aneb Objevení Ameriky*. Divadlo na provázku (dětské studio), režie Zdeněk Pospíšil, prem. 2. 2. 1979. (Recenze: bt [Olga Bartoňková-Janáčková], *Dialog* 2, 1978/79, č. 6, s. 14–16.)

hned na samém začátku hry: zatímco Medvěděnko umanutě přerovnáva židle před divadlem, a ruší tak jejich publikové uspořádání, pohybuje se Máša z hloubi jeviště až po samý jeho okraj, vyhlíží Trepleva a současně vyjadřuje zajetí“ (Mráček 1978, s. 10). Konstatovanou inscenační konkrétnost, ba tělesnost situací dokládá interpretačním popisem některých z nich:

„Máša si před Medvěděnkem strnule před ní stojícím pohrává s páskem svých modrých [...] šatů, zdvihá ho nahoru a dolů, Medvěděnko pustí knihy a před naléhavostí sexuální výzvy prchá, nehledě na svou jinak bigotně stráženu ‚důstojnost‘. Treplev vyhláší světu a zvláště Nině nové formy v dramatickém umění tehdy, kdy těmito slovy také maskuje, jak se milostně nevyzná: má Ninu poprvé před sebou v jiné poloze než stojící a neví, kam s rukama“ (Mráček 1978, s. 11).

A v závěru postihuje podstatu Grossmanovy inscenační stylizace a její jedinečnou koherenci se sledovaným tématem: „Grossman komponuje tuto inscenaci o těle, jeho únavě a jeho plodu – uměleckém díle [...] z přirozených tělových impulzů. Zachycuje je v jejich zrodu, podle nich teprve aranžuje, podle nich určuje stylizační pochody“ (Mráček 1978, s. 11–12).

Vzhledem k tomu, že existenci časopisu motivovala nechota přistoupit na úpadek divadelního umění i jeho reflexe, nalezneme v *Dialogu* četné kritické recenze, konstatující opakovaně náhodnost a nekoncepčnost dramaturgie, ztrátu a glajchšaltizaci inscenačního stylu i úpadek uměleckých divadelních profesí. V různých variacích se opakují výtky, které vznáší Eva Šormová nad inscenaci *Tvrdohlavé ženy* v režii Františka Štěpánka,<sup>28</sup> jíž vytýká žánrovou i stylovou neujasněnost, končící v jakémsi „zdánlivém realismu“ (Šormová 1978a, s. 12), či Václav Königsmark, píšící v souvislosti s Bryndovým nastudováním Gorinovy hry *Thyl Ulenspiegel* v jihlavském Horáckém divadle<sup>29</sup> o tom, že „nepřináší v inscenačním stylu žádný zřetelný divadelní názor na hru a veze se na textu“, herci tudíž zákonitě toliko „více méně ilustrují situace nebo typy postav“ pomocí „neutrálně deklamativního projevu“ a „scéna nemá divadelně funkční určení a tvoří pouze kulisu“ (Königsmark 1979a, s. 24). K obdobným závěrům dochází v operních recenzích i Olga Bartoňková-Janáčková, když o Štrosově nastudování Myslivečkova *Tamerlána*<sup>30</sup> po té, co komentuje dramaturgův nepoučený článek v programu, konstatuje, že režisér v přebujele a neorganicky výtvarně inscenaci „kladl prostě vedle sebe nesčetné nápady, jichž má opravdu hodně“ (Bartoňková-Janáčková 1978a, s. 21) a o Verdiho *Macbehtovi* v režii Václava Kašlíka,<sup>31</sup> „pomíjející práci s hercem“, konstatuje: „O režii se dá stručně říci, že použila scénu“ (Bartoňková-Janáčková 1978b, s. 18).

Jemná ironie některých recenzí výjimečně přerostla v rozhořčení. To zachvátilo Evu Šormovou při posuzování inscenace o kolektivizaci *Střílejí oběma rukama*,<sup>32</sup> uvedená v Národním divadle. V textu s výmluvným názvem *Kdo je za to zodpovědný? nalézá*

28 Josef Kajetán Tyl. *Tvrdohlavá žena*. Divadlo na Vinohradech, režie František Štěpánek, prem. 12. 4. 1978.

29 Grigorij Gorin. *Thyl Ulenspiegel*. Horácké divadlo, Jihlava, režie Karel Brynda, prem. 17. 12. 1979.

30 Josef Mysliveček. *Tamerlán*. Národní divadlo, režie Ladislav Štros, dirigent Josef Kuchinka, prem. 1. 12. 1977.

31 Giuseppe Verdi. *Macbeth*. Národní divadlo, režie Václav Kašík, dirigent Jiří Kout, prem. 26. 1. 1978.

32 Jiří Bednář. Karel Štorkán. *Střílejí oběma rukama*. Národní divadlo, režie Evžen Sokolovský, prem. 10. 2. 1978.

autorka v nastudované nové české hře evidentní pokus o resuscitaci ždanovovských postulátů, konstatuje „drzost dramaturga inscenace“, jež opus zařadil po bok kanonizovaným českým vesnickým dramatům, a lapidárně pojmenovává své dílem vzbuzené emoce: „To, co poskytla inscenace, ale především to, co sepsali oba autoři, nebudí už rozpaky, ale hněv“ (Šormová 1978b, s. 2).

Pobouření, jakkoliv oprávněné, však představovalo u recenzentů *Dialogu* spíše výjimku. Se stejnou otevřeností, s jakou časopis psal o různých typech a druzích divadla, přistupovali jeho přispěvatelé také k jednotlivým produkcím – v jejich textech bychom jen stěží hledali jakýkoliv apriorismus ať už k typu divadla, jeho stylové pozici či místu na škále institucionalizace a oficiality. Redakce věnovala opakovaně kritickou pozornost studiovým divadlům, která představovala koncem 70. let nový a dynamický fenomén, blízký autorskému okruhu *Dialogu* jak generačně, tak zejména programovým úsilím o maximální možnou nezávislost. Hlavní principy jejich poetiky – všestranný syntetismus, záměrnou antiiluzivnost, důraz na autenticitu a autorský vklad, improvizaci a akcentovanou přítomnost – sumarizoval v textu *Netradiční, autorská, nekamenná, malá, ale naše* Vladimír Just, který se pokusil navrhnout i jejich stratifikaci a terminologické pojmenování. Zájem o rodící se divadelní styl však nebránil kritickému náhledu na práci autorských scén – recenzenti psali o nevyrovnanosti představení, nejednou provozovaných (často programově) v poloamatérských podmínkách, o dramaturgické nehotovosti autorských textů, o limitech herectví i o fetišizaci prvků syntetické poetiky.<sup>33</sup>

Naopak solidní, fundované pozornosti a pochvaly se mohla dočkat i neoficiálnější divadla, pokud některá z jejich inscenací překonala běžný a očekávatelný řemeslný výkon. Václav Königsmark sice v recenzi Hudečkovy inscenace *Bílí čápi nad Brestem*<sup>34</sup> v Národním divadle konstatoval, že Vasiljevova hra v dobové inflaci tematiky východní fronty druhé světové války naráží na „apriorní obrněnost publika“, přesto však v jejím zpracování nahlédl režijní „intenzifikaci příběhu“, na níž měl vedle „přesného, neartistního aranžmá“ (Königsmark 1978, s. 9) zásluhu především Petr Svojtka v roli Plužnikova, posledního přeživšího obránce Brestské pevnosti, vedoucího několik měsíců marný boj navzdory rozkazu k ústupu. Königsmark ocenil přesně komponovaný, nepatetický herecův výkon, v němž Svojtka pojal postavu nikoliv jako absolutního hrdinu, ale jako mladého muže, jehož první dny německo-sovětské války vrhnou do neznámých a neřešitelných morálních dilemat, akcentoval tragické a existenciální momenty a devalvovanému válečnému tématu tak dodal nečekanou autenticitu. Ocenění mohlo směřovat i k regionálním divadlům – Eva Šormová například pochválila hned dvě inscenace kladenského divadla, které neokázalým, ale soustředěným režijním pojetím i hereckými výkony kultivovaně cílily na většinového diváka.<sup>35</sup>

33 Viz např. kritické glosy: -vj. [Vladimír Just]. *Dialog* 1, 1977/78, č. 7, s. 19–20 (o Michail Bulgakov – Svatopluk Vála. *Maestro!*. Divadlo na okraji, režie Svatopluk Vála, prem. 16. 1. 1978); es [Eva Stehlíková]. *Dialog* 2, 1978/79, č. 4, s. 16 (o Seneca – Zdena Hadrboľcová... aneb *Faidra*. Divadlo na okraji, režie Evald Schorm, prem. 28. 6. 1977); šrm [Eva Šormová]. Hra na Ostrov Dynamit. Tamtéž, s. 17–19 (o Jiří Voskovec – Jan Werich – Jan Schmid. *Ostrov Dynamit*. Studio Ypsilon, Liberec, režie Jan Schmid, prem. 3. 6. 1978); bt [Olga Bartoňková-Janáčková]. *Stříbrný vítr*. *Dialog* 2, 1978/79, č. 6, s. 13 (o Fráňa Šrámek – Peter Scherhauser. *Stříbrný vítr*, Divadlo na provázku, režie Peter Scherhauser, prem. 27. 11. 1978).

34 Boris Vasiljev. *Bílí čápi nad Brestem*. Národní divadlo, režie Václav Hudeček, prem. 27. 10. 1977.

35 Viz šrm [Eva Šormová]. Dvakrát bravo! Kladeňáci. *Dialog* 2, 1978/79, č. 3, s. 15–19. (O inscenacích Anton Pavlovič Čechov. *Tři sestry*. Divadlo Jaroslava Průchy, Kladno – Mladá Boleslav, režie Jaroslav Vost-



Autoři *Dialogu* dokázali velmi přesně diferencovat jednotlivé položky inscenační struktury. Eva Šormová se více než po roce od premiéry vrátila k Pleskotově inscenaci Brechtova *Zadržitelného vzestupu Artura Uie*,<sup>36</sup> aby v nevzrušivé, k historismu unikající inscenaci upozornila na tyto limity dalece přesahující výkon Ludka Munzara v titulní roli. Ve svém stručném, ale detailním a plastickém rozboru jeho výkonu pojmenovala montážní princip, na němž herec figuruje, a věnovala pozornost jeho prostředkům i metodě:

„Munzar [...] každý následný stav, moment, čin, akci postavy hraje v protikladu k předchozímu, důsledně protipsychologicky, vazebnost jednotlivých segmentů tak nabývá nejrůznějších významů, následné akce postavy se vzájemně skládají, prohlubují, vyvracejí, zpochybňují, relativizují atd. Munzar demonstruje postavu Uie v konkretizacích naprosto nečekaných a překvapivých, touto překvapivostí, vpravdě dramatickou, zbavenou jakékoliv plošné popisnosti, vytváří brechtovskou postavu par excellence [...]. Zároveň přitahuje pozornost i k formální výstavbě role, v níž je každý detail pojednán suverénně zvládnutým výrazivem, se smyslem pro jeho vnitřní opodstatnění a logiku. Počínaje třeba pokřivením ruky, která s podivnou vyvráceností spočívá na stolku při prvním Uiově výstupu. Prostřednictvím vnějšího fyzického tvaru postavy zjevuje herec fyzickým zveřejňováním vybočenost figury, opisuje tak její vnitřní obsah, který již organizace dílčích prvků naznačuje jako dekomponovaný, postrádající vnitřní souvislost a nesoucí prvky rozpadu“ (Šormová 1979a, s. 15).

Podobně Jaroslav Someš registroval ve standardně herecky solidní Dalíkově vinohradské inscenaci *Třech sester*,<sup>37</sup> která posouvala interpretaci čechovovských hrdinů směrem k banálnosti, malosti a prázdnotě, v čemž recenzent spíše než koncepci viděl „relativizaci hodnot i hodnocení, která je pro naši dobu příznačná“ (Someš 1979, s. 29), vymykající se výkon Vlastimila Brodského. Herec přišel s novou interpretací Kuligyna, jehož posunul od „někdejšího přísného profesora, který věčně slídí, kostnatými prsty odporne chytá svou ženu a otravuje své okolí“, k tragikomické poloze přehlíženého, klamaného muže, jež své „tiché trpělivství pro Mášín románky s Veršininem“ potlačuje urputným lpěním na iluzi vlastního štěstí, „neustále vykřikuje víru ve své manželství i slova chvály na svou ženu“ a „předstírá spánek, aby neviděl“ (Someš 1979, s. 30).

Maximy kritického přístupu naplňovala redakce *Dialogu* také tím, že respektovala právo na umělecký nezdar, ba považovala za smysluplné se jím zabývat, pokud za ním nahlédla pozoruhodný, byť nerealizovaný umělecký koncept. Tak se Eva Šormová věnovala oficiální kritikou vesměs negativně přijaté Kaločově inscenaci *Krále Leara*,<sup>38</sup> v níž přes konstatovaný „herecký kolaps“, zapříčiněný především Josefem Mixou v titulní roli, pro níž má „minimum předpokladů“ (Šormová 1980a, s. 19), vyzdvihla nejen výkon Petra Svojtky, který se v roli bastarda Edmunda „z hereckého marasmu inscenace ostře vyděluje pochopením tématu postavy i způsobem, jímž ho představuje“

ry, prem. 17. 10. 1978 a Federico García Lorca. *Dům Bernardy Alby*. Tamtéž, režie Karel Brožek, prem. 11. 11. 1978.)

36 Bertolt Brecht. *Zadržitelný vzestup Artura Uie*. Národní divadlo, Praha, režie Jaromír Pleskot, prem. 5. 1. 1978.

37 Anton Pavlovič Čechov. *Tři sestry*. Divadlo na Vinohradech, režie Jiří Dalík, prem. 3. 2. 1979.

38 William Shakespeare. *Král Lear*. Národní divadlo, režie Zdeněk Kaloč, prem. 2. 1. 1980.

(Šormová 1980a, s. 20), ale především v dobovém kontextu ojedinělou a výtvarnou kompozicí inscenace plnou vizuálně silných obrazů, jež by v jiné herecké konstelaci mohla v součinnosti s věcným, neornamentálním Lukešovým překladem naplnit své výsostně dramatické a divadelní potence.

O Macháčkově inscenaci *Našich furiantů* v Národním divadle,<sup>39</sup> považované za přelomovou v pojetí hry i její scénické stylizaci, nalezneme ve druhém čísle třetího ročníku celý blok, do nějž přispělo pět recenzentů.<sup>40</sup> Všichni ve vzácné shodě ocenili Macháčkovu interpretaci textu, vyrůstající z detailního, konkrétního, inscenační tradicí a zavedenou konvencí nezátíženého čtení jednotlivých situací i celku, stejně jako slohovou polohu jevištního tvaru, v němž režisér „zbavuje vesnické věci tradiční tíže popisného realismu a volí jako základní tvárný prostředek zkratku, náznak a metaforu“ (Just 1979, s. 6). Dešifrování situací a jejich divadelního potenciálu posunulo inscenaci od žánrového iluzivního obrazu ze života k místy až absurdní komedii s nárokem obecnější platnosti – Eva Šormová např. v této souvislosti připomíná ikonickou scénu s přeláčením punče, jíž nechal Macháček rozehrát do podstatně větší délky, než jakou implikuje Stroupežnického text, takže „nesmyslné hecování vyvrcholilo u několika stovek lahví“ (Šormová, 1979b, s. 2). Všichni recenzenti také svorně poukazovali na výjimečné a k Macháčkově interpretaci citlivé herecké výkony (až na několik málo výjimek) a skutečnost, že režie hercům nabídla „živý úkol“, jež dokázal „vyvolat v souboru účinkujících nevšední radost z herecké tvorby, jakou prkna Národního divadla už řádku let v této míře a kvalitě nepamatují“ (Just 1979, s. 6). Jakkoliv podobné závěry lze číst i ve většině recenzí, uveřejněných v oficiálním tisku, kritici *Dialogu*, oproštěni od všudypřítomné autocenzury, mohli otevřeně a přímo pojmenovat i to, v čem spočívala silně vnímaná, překvapivá aktuálnost nastudování bezmála sto let staré, notoricky známé realistické komedie, jež se stalo „současnější než kterákoliv inscenace tzv. současné dramaturgie“ (Pömerl 1979, s. 10). Vladimír Just napsal: „Hraje se tu – na známém modelu jihočeské vesnice – velká společensko-kritická satira o každodenním, nenápadném, všedním šikanování, zneužívání bytí i malé moci, o každodenní podezíravosti, neinformovanosti, servilitě i neschopnosti řídit obec“ (Just 1979, s. 6). A Václav Königsmark pojmenoval, že v inscenaci „je česká povaha usvědčena ani ne tak z furiantství, ale spíše z krátkozrakého povyku, sebedojímavé zákeřnosti, z nekonstruktivnosti, z lhostejnosti k celku“ (Königsmark 1979b, s. 13).

Recenzní blok byl věnován též inscenaci *Mášova Rváče* v Divadle E. F. Buriana v režii Jana Kačera.<sup>41</sup> I v tomto případě kritici Olga Bartoňková-Janáčková, Václav Königsmark a Eva Šormová<sup>42</sup> souladně ocenili především režisérovu precizní práci s komplexitou inscenačního tvaru a jemně nuancované, z nejlepších tradic psychologického divadla vyrůstající herecké výkony, a s odvoláním na tyto v soudobém českém divadle výjimečné kvality všichni zdůraznili, že inscenace představuje významný počín v nalézání přervané kontinuity s nejlepšími soubory 60. let. Skutečnost, „že

39 Ladislav Stroupežnický. *Naši furianti*. Národní divadlo, režie Miroslav Macháček, prem. 13. 3. 1979.

40 Do bloku v obsahu nadepsaného *Pětkrát naši furianti* (*Dialog* 3, 1979/80, č. 2) přispěli: šrm [Eva Šormová]. *Konečně divadlo*, s. 1-4; -vj. [Vladimír Just]. *Povede-li se divadlo...*, s. 5-7; jap [Jan Pömerl], s. 8-10; kn [Václav Königsmark]. *Naši furianti '79*, s. 11-13; bt [Olga Bartoňková-Janáčková], s. 14-16.

41 Antonín Máša. *Rváč*. Divadlo E. F. Buriana, režie Jan Kačer, prem. 1979.

42 Do bloku v obsahu nadepsaném *Třikrát o Mášově Rváči* v Divadle E. F. Buriana (*Dialog* 3, 1979/80, č. 5-6) přispěli: bt [Olga Bartoňková-Janáčková], s. 5-7; kn [Václav Königsmark]. *Pražský Rváč*, s. 8-10; šrm [Eva Šormová]. *Kačerův Rváč*, s. 11-13.

se udál [...] na scéně, kde býváme svědky rutiny a konvence či křečovitých záchvěvů povrchního modernismu“ (Šormová 1980, s. 11), recenzující opravňovala k nadějeplnému konstatování o „obrovských rezervách našich souborů“, jejichž „profesionalita se může přímo zázračně regenerovat, slouží-li koncízni a přesvědčivé myšlenky“ (Königsmark 1980a, s. 10)

Podobné shody ovšem pisatelé zdaleka nedosahovali vždy. Polemika se rozpoutala např. nad inscenací dobově ostře sledované novinky Daniely Fischerové *Hodina mezi psem a vlkem*, jíž v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého nastudoval Luboš Pistorius<sup>43</sup> a jež na principu patrné historické analogie pojednávala o střetu rebela a básníka Françoise Villona s církevní a světskou mocí. V osmém čísle druhého ročníku psali Václav Königsmark a Eva Stehlíková o dramaturgicky i divadelně funkčním modernistickém tvaru, v němž se autorka ve své parabolě prostřednictvím montáže plně paralelismů, anachronismů, simultaneity a juxtapozicí „citlivě a významově promyšleně pohybuje na pomezí historie a fikce“ (Königsmark 1979c, s. 3). Výsledek vnímali jako výjimečně otevřený a z doposud převažující groteskní stylizace se vymykající „pokus reflektovat současně kulturně politické klima“ (Königsmark 1979c, s. 8), který navíc potvrzuje snahu smíchovské scény, bývalé vlajkové lodi socialistického realismu, o nekonjunkturalistickou dramaturgii a péči o upadlou původní dramaturgii<sup>44</sup> a s tím i snahu „prorazit těsný a překážející krunýř uměleckého názoru, formovaného v tomto divadle po desetiletí“ (Stehlíková 1979, s. 11). V desátém čísle jejich náhledům kontrovala Eva Šormová. Uznala sice v dobovém kontextu v českém divadle ojedinělý montážní princip, na němž je budován text i inscenace, ale poukázala, že významy, které generuje přes veškerou svou efektnost a zdánlivou nonkonformitu představují utilitární simplifikaci a místy až demagogickou manipulaci s divákem. Aforistický jazyk hry, přecházející z jedné jazykové roviny do jiné, pak označila za „efektní verbalizaci“ (Šormová 1979b, s. 29), jež de facto zastírá banalitu a teozitost sdělovaného. A k tématu „obrozujícího se“ Realistického divadla poznamenala, že „se děje nedůsledně (vedle titulů, které se o tento průlom snaží, koexistují dramaturgické vykopávky a původní dramaturgie, jež po vyježděných kolejích frčí velmi rychle a hladce)“ (Šormová 1979b, s. 33), a svou recenzi zakončila konstatováním, že stejně jako „občasná senzace dramaturgickou linií divadla nevytvoří“, tak ani „efektní ambaláž nenahradí styl“ (Šormová 1979b, s. 33).

Podobně polemizovali např. též Jaroslav Someš, Eva Stehlíková a Vladimír Mráček nad Grossmanovou radikálně nesentimentální interpretací Daňkovy hry *Válka vypukne o přestávce*<sup>45</sup> v Chebu. Ostrá polemická reakce Vladimíra Justa na recenzi Evy Stehlíkové o absolventské inscenaci studentů DAMU, Vodseďálekově *Nové komedii o kněžně Libuši a dívčí válce* v režii Jana Schmidy<sup>46</sup> přerostla v zásadnější spor nejen o princi-

43 Daniela Fischerová. *Hodina mezi psem a vlkem*. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, rež. Luboš Pistorius, prem. 24. 3. 1979.

44 Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého uvedlo v 70. letech též dvě diskutované hry Oldřicha Daňky: *Dva na koni, jeden na oslu* (režie Ivan Glanc, čs. prem. 18. 12. 1971) a *Válka vypukne po přestávce* (režie autor, prem. 16. 10. 1976).

45 Inszenace viz pozn. č. 17. Polemiky: vš [Jaroslav Someš]. Jan Grossman versus Oldřich Daněk. *Dialog 1, 1977/78*, č. 1, s. 6–8; es [Eva Stehlíková]. Hra na Oidipa. Tamtéž, s. 20–22; mrk [Vladimír Mráček]. Nebýt flétnou, na kterou se píská. *Dialog 1, 1977/78*, č. 3, s. 6–8.

46 František Vodseďálek. *Nová komedie o kněžně Libuši a dívčí válce*. DISK, rež. Jan Schmid, prem. 1977. Polemiky: es [Eva Stehlíková]. Nová komedie o kněžně Libuši a dívčí válce. *Dialog 1, 1977/78*, č. 7, s. 18; -vj.

pech poetiky Studia Ypsilon, ale – věrna svému titulu Recenze recenze – především o smysluplném a funkčním referenčním rámci kritikových soudů; Václav Königsmark pak ve vlastním textu k této inscenaci připojil jako další palčivě pocítované téma též metodiku a úroveň herecké výchovy na pražské DAMU...

Polemiky,<sup>47</sup> řazené v některých číslech v příležitostné rubrice nazvané Sami proti sobě, nejen přinášely pluralitní pohled na recenzované inscenace, ale generovaly též nově formulovaná témata a problémy a v neposlední řadě třífily samu divadelní kritiku jako výsoštný, ale během 70. let ve své hlavní funkci – ohledávání uměleckého díla a evidence jeho estetické kvality a významového vyzářování – povážlivě upadlý žánr.

Z textů neejednou nápadně vystupuje osobnost autora, také pokud jde o styl a autor-ské strategie. Z formátu toho, co bývá považováno za standardní recenzi, se opakovaně vymykala Eva Stehlíková stručnými, někdy záměrně provokativními texty, v nichž bez okolků, v některých případech v několika větách, synekdochicky pojmenovala problémy recenzovaného opusu a své totální mínění se s ním. Její osmiřádková poznámka k inscenaci *Pravda barona Prášila*<sup>48</sup> ve Státním divadle v Brně je v podstatě konstatováním, že seriózní a detailní recenzní úsilí nemá smysl vynakládat.<sup>49</sup> Kritiku nastudování hry Miroslava Stoniše *Sem padají hvězdy*<sup>50</sup> zahájila autorka z obdobné pozice: „Říkala jsem si, že snad ani nic nenapíšu. O čem taky: O tom, že to máme všichni těžké – Fréhar, že to musí režirovat, Kateřina Rajmontová, že jí o chlup unikla šance, já, že se na to musím v poloprázdném divadle koukat?“ (Stehlíková 1978, s. 11), avšak ohlas denního tisku ji pohnul tento odmítavý, ale zároveň svým způsobem decentní přístup porušit a kritiku napsat. Eva Šormová, píšící většinou detailně argumentované texty, se v případě referování o vyslovených paskvilech ráda uchylovala k ironii, stejnou pozici, jak jsme viděli, zaujímala též Olga Bartoňková-Janáčková. Václav Königsmark tíhl i v případě recenzování jednotlivých inscenací k jejich zasazení do širších kontextů.

Snaha o širší a kontextuální diagnózu divadla přivedla záhy zákonitě autory a redaktory *Dialogu* k publikování textů, koncentrovaných na širší jev či fenomén, než jednu inscenaci. Syntetizující články nalezneme již v prvním ročníku, od druhého se opakovaně objevují monotematicky koncipovaná čísla, v nichž se pisatelé zcela cíleně pokoušejí identifikovat obecnější koncepty a symptomy, jež nahlížejí jako určující pro podobu soudobého českého divadla.

Oblastí takovéto soustředěné pozornosti byla od počátku pozornost, koncentrovaná k české dramatice a dramaturgii a její proměně – jednotlivá původní dramata ostatně časopis kriticky sledoval průběžně.<sup>51</sup> Literární druh v 70. letech prošel výraznou sta-

[Vladimír Just]. Recenze recenze. *Dialog* 1, 1977/78, č. 9, s. 17–19; kn [Václav Königsmark]. Otázky bez odpovědi. Tamtéž, s. 20–21.

47 Otevřená adresná polemika byla mimo již jmenovaných de facto už jen jedna – nad inscenací *Život a smrt Karla Hynka Máchy* ve Studiu Y (text a režie Jan Schmid, prem. 1978) – viz –vš- [Jaroslav Someš]. Glosy ke kritice, kterou snad napíše někdo jiný. *Dialog* 2, 1978/79, č. 1, s. 22–24; –vj. [Vladimír Just]. Kritické glosy ke „Glosám o kritice, kterou snad napíše někdo jiný“ aneb obrana (Schmidova) Máchy. *Dialog* 2, 1978/79, č. 4, s. 33–37. –vš- [Jaroslav Someš]. Odpověď na kritické glosy šifry –vj. *Dialog* 2, 1978/79, č. 7, s. 16–17.

48 Srov. pozn. číslo 49.

49 Grigorij Gorin. *Pravda barona Prášila*. Státní divadlo Brno, režie Pavel Hradil, prem. 3. 11. 1978.

50 Miroslav Stoniš. *Sem padají hvězdy*. Divadlo E. F. Buriana, Praha, režie Jiří Fréhar, prem. 15. 2. 1978.

51 Viz např. blok, věnovaný hře Heleny Albertové *Letní kino Život* (pod názvem Poznámky ke hře H. Albertové *Letní kino Život* v *Dialog* 1, 1977/78, č. 6), do něžž přispěli: –opp [František Knop]. Dnes osloveni, s. 1–3; vj [Vladimír Just] *Letem světem Letním kinem Život*, s. 4–6; bt [Olga Bartoňková-Janáčková].

gnací: většina relevantních dramatiků 60. let se ocitla na indexu či přinejmenším v podezření, stávající edice divadelních her byly zastaveny,<sup>52</sup> divadla, patrně v puđu sebezáchovy, byla ve snaze iniciovat nové dramatické texty opatrná. Hned v prvních dvou číslech *Dialogu* se nad příčinami i důsledky tohoto stavu zamýšlí Václav Königsmark v textech Quo vadis, české drama? a Dramatizace jako projev krize i hledání východiska. V prvním sumarizoval výše konstatovaný stav, u angažovaného – a uváděného – normalizačního psaní pak „rozpor mezi proklamativním programem a reálným vnitřním světem diváka“ (Königsmark 1977, s. 5) a poté se zabýval jednotlivými v 70. letech uváděnými autory. Ve druhém sledoval narůstající počet dramatizací a diferencoval rutinní a účelové adaptace, představující pokus o východisko z dramaturgické nouze, od přepisů, tvořících v konceptech studiových divadel integrální prvek jejich poetiky. V dalším ročníku Königsmark mapoval dramaturgii sezóny 1977/78<sup>53</sup> a na jeho texty navázala o rok později Eva Šormová, která, píšešví o sezóně 1978/79, neshledala žádnou zásadnější proměnu a konstatovala další většinou „pronikavou retardaci“ (Šormová 1980c, s. 19) původní dramatické tvorby.

Sedmé číslo druhého ročníku bylo zaměřeno na regionální divadla, osmé na pražská a deváté na inscenování opery. Struktura těchto monotematických čísel byla obdobná: mimo recenzí jednotlivých oblastních, resp. pražských, resp. operních inscenací je uváděl článek, nahlížející stav sledovaného fenoménu v širších souvislostech. Eva Šormová se v Poznámkách k provozu oblastních divadel pokusila interpretovat údaje o reprízovosti, návštěvnosti, abonentním systému a zájezdech a dospěla k závěru, že regionální scény podle těchto statistik fungují bez valného zájmu obyvatel regionu a kladla otázky po jejich současném smyslu, úrovni i statutárních limitech. Následovalo zamyšlení Jana Pömerla nad Divadlem Vítězslava Nezvala v Karlových Varech,<sup>54</sup> představujícího specifický typ lázeňské scény. Pražské číslo uvozuje stať Václava Königsmarka, pokoušejícího se identifikovat v hlavním městě inscenace, které by překročily citelně převažující stav, v němž se „obtížně dosahuje alespoň k laťce profesionálního standartu“ (Königsmark 1979b, s. 1) a otevírajícího při tomto pátrání výše zmiňovaný blok o *Hodině mezi psem a vlkem*. Operní číslo je pak uvedeno obsáhlým textem Olgy Bartoňkové-Janáčkové, v němž autorka na pozadí historického exkurzu pojmenovala dobovou chorobu domácího operního herectví, utápějícího se „ve všeobecné manýře“, která funguje „bez jakékoliv souvislosti s významovou strukturou díla“ (Bartoňková-Janáčková 1979c, s. 14)

Dvojčíslo pět až šest třetího ročníku, které bylo zaměřeno na režii, uvedla stať Vladimíra Justa, jehož stručná bilance české režie 70. let přinesla zjištění, že namísto úsilí o strukturovanou, významotvornou inscenační tektoniku se tato disciplína povětšinou utíká k povšechnému, „selankovitému, esteticky i ideologicky iluzivnímu psychologickému realismu“ (Just 1980, s. 2). Následoval výše připomínaný blok o Ka-

Trhané poznámky ke hře Letní kino život, s. 7–8; kn [Václav Königsmark]. K problematice kompoziční výstavy, s. 9–10; es [Eva Stehlíková]. Prostor pro hru, s. 11–12; šrm [Eva Šormová]. Několik poznámek k jazyku hry letní kino život, s. 13–14.

52 Týká se především edice Divadelní hry nakladatelství Orbis, navazující na edici Divadlo (1955–1960), která vydala v letech 1961–1970 více než sto dvacet divadelních her, včetně dramát současných domácích autorů.

53 Viz kn [Václav Königsmark]. Česká dramaturgie v sezóně 1977/78. *Dialog* 2, 1978/79, č. 1, s. 1–8.

54 Viz jap [Jan Pömerl]. K současné dramaturgii Divadla Vítězslava Nezvala v Karlových Varech. *Dialog* 2, 1978/79, č. 7, s. 6–10.

čerově nastudování Mášova *Rváče* a recenze dalších osmi inscenací, zaměřené na jejich režijní pojetí či koncept (mj. též vzpomínaná Šormové recenze na *Krále Leara*). Dvě stati reflektující české herectví otevřely číslo následující. Vladimír Just se tentokrát zamýšlel nad zkonvenčenou, všeobecnou a vyprázdňenou verzí psychologického realismu, byvšího nejživotnějšího směru moderny, jež si česká divadla v okleštěné podobě jakéhosi „slohového pahýlu“ osvojila jako zdánlivě univerzální, na všechny hry použitelný výraz.<sup>55</sup> Václav Königsmark v obsáhlém textu K otázce hereckého stylu v současném českém divadle sledoval na pozadí českých teoretických úvah, zejména Zichových a Hořínkových, polohy a koncepty herectví napříč domácími soubory a zaznamenával nejen jeho výjimečné vrcholné kreace, ale především jeho strukturní proměnu, probíhající ve studiových divadlech, narušujících tradiční chápání dramatické postavy a prosazující v souvislosti s celkovou proměnou divadelního výrazu tzv. osobnostní herectví. „Zdá se, že jsme svědky rozkladu iluzivních představ o divadle“ (Königsmark 1980b, s. 14), konstatoval v tomto textu a tuto přeměnu výslovně vztáhl na všechny složky inscenační struktury.

Úsilí identifikovat nový koncept divadla a divadelnosti, jež přinášelo hnutí tzv. druhé divadelní reformy, jež ozvuky byly již koncem 70. let patrné i ve znormalizovaném Československu, bylo, jak uvedeno výše, pro *Dialog* příznačné. Časopis během svého fungování se vzrůstající frekvencí věnoval pozornost tomuto radikálnímu procesu, zasahujícímu estetickou, uměleckou, společenskou, pracovní i institucionální rovinu a pokoušel se jej – de facto bez možnosti přístupu k zahraničnímu divadlu i literatuře – charakterizovat a vymezit. Šesté číslo druhého ročníku bylo z velké části věnováno wrocławskému Festivalu otevřeného divadla, představujícího pro drtivou většinu tehdejších českých občanů jedinou relativně dostupnou mezinárodní platformu tohoto typu scénování. V paré nalezneme celkem čtyři velmi různorodé reflexe této události,<sup>56</sup> z nichž na základě vlastních diváckých a participačních zážitků nejkompaktněji definuje a stratifikuje základní principy nové alternativy Nina Vangeli.

Časopis *Dialog* představoval pozoruhodně konsistentní a celistvý pokus o diagnózu stavu soudobého českého divadla. Tím, že identifikoval a kriticky reflektoval jeho nečetné výjimečné počiny a prosazující se alternativu, které sledoval na pozadí převažujícího uniformního průměru (a podprůměru), ohledával, formuloval a udržoval hodnotová kritéria divadelní kritiky i divadelního umění. Přesto, že se po třech letech možnosti a síly redakčního a autorského okruhu v daných podmínkách zákonitě vyčerpaly,<sup>57</sup> texty, které časopis přinesl, jsou bezpochyby nejrelevantnějšími prameny, jaké máme

55 Viz -vj. [Vladimír Just]. O tomtéž. *Dialog* 3, 1979/80, č. 7–8, s. 19–23.

56 V *Dialogu* 2, 1978/79, č. 6 vyšly tyto reflexe wrocławského festivalu: + [Karel Kříž]. Otevřené divadlo – Wrocław, s. 1–4; p. o. [Petr Oslzlý]. „Wratislavský festival otevřeného divadla...“, s. 10–12; jk + pl [Josef Kovlačuk – Miroslav Plešák]. Poněkud příliš otevřeno, s. 17–19; nv [Nina Vangeli]. Mezinárodní setkání Otevřeného divadla ve Wroclawi a na zámku Olešnica 21. září – 8. října 1977. Vrcholy, podněty, smysl, s. 22–35.

57 Autorský okruh *Dialogu* také navázal spolupráci s časopisem *Program*, který vydávalo Státní divadlo v Brně (divadelní tiskovinu mělo brněnské Národní divadlo kontinuálně pod několika tituly od roku 1920 do roku 1960, pod uvedeným názvem byla obnovena v roce 1964), který však pod vedením Eugenie Dufkové dalece přesahoval obvyklou propagační divadelní tiskovinu – objevovaly se v něm historické studie, rozhovory a divadelní kritiky, mj. zde fungovala rubrika Pražské divadelní večery, jíž právě často vyplňovali teatrologové, spojení s časopisem *Dialog*.

k divadlu a inscenacím daného období k dispozici. Výše konstatovaný neuspokojivý stav veřejné odborné kritické platformy a mnohostranně omezené možnosti denního tisku v oblasti divadelního referátu tento význam časopisu činí dodnes pro divadelní historiky nezastupitelným.

V širších souvislostech lze ovšem na *Dialog* nahlížet také jako na pokus dobrat se skrze matérii divadla kvintesence přítomné doby. Leitmotivem mnoha statí, ať už se jednalo o dílčí kritiky či souborné eseje a studie, byla, jak jsme viděli, palčivě pocítovaná stylová absence či nedostatečnost. Pripustíme-li, že styl je hodnota se sémantickou relevancí, pak by jeho opakovaně zjišťovaná nepřítomnost mohla reprezentovat zajímavou výpověď pro dnešní diskuse a polemiky o podobě a povaze normalizace. Této spojitosti si ostatně byli vědomi i autoři *Dialogu* – Eva Šormová v textu K inscenační praxi pražských činoherních divadel napsala:

*Pražská divadla mi připomínají obchodní domy Prior, též se nacházejí v několika pražských obvodech, sortiment jejich zboží je stejný a povětšinou to, co chcete, nenaleznete. Jednotlivá představení jsou si velmi podobná, prostupuje je indiferentnost a vzájemná zastupitelnost. Kterýkoliv prvek v jakékoliv inscenaci je použitelný kdekoliv jinde. [...] Tento stav je obrazem k průměrnosti směřujícího trendu, zaplavuje divadla šedá a nevýraznost všeobecného herectví, všeobecné režie a scénografie. Neindividualizovaný styl odráží nivelizační tendence, které v jiné rovině opakují obecné problémy současného životního stylu vegetativní společnosti 70. let (Šormová 1978c, s. 3).*

## PRAMENY A LITERATURA:

Poznámka: Uzpůsobení bibliografických a citačních záznamů se v případě této studie částečně odchyluje od pravidel využitých v této publikaci, a to vzhledem ke specifickému charakteru výchozího materiálu. Časopis *Dialog* vycházel tři roky, psal tam omezený počet autorů a navíc ročníkování časopisu bylo přechodné a v bibliografickém údaji jsou tedy dva letopočty, takže je velmi těžké identifikovat jednotlivé texty tak, aby bylo možné přiřadit je k příslušným citacím. Za údaj proto v takových případech dáváme do závorky vždy identifikaci shodnou s tou, kterou uvádíme za citátem v textu – např. Šormová 1978a (letopočet zohledňuje rok, v němž konkrétní číslo fakticky vyšlo). Příspěvky od jednoho autora řadíme chronologicky podle ročníku a čísla, v němž byly publikovány (proto písmena, identifikující text mohou být v soupisu pramenů přeházená – písmena odvíjejí svou posloupnost podle pořadí, v jakém jsou citována v textu). Rovněž v soupisu pramenů uvádíme podpisy šifrou, ovšem příspěvky řadíme abecedně podle příjmení autora. V soupisu pramenů uvádíme pouze texty, které v článku buď autorka cituje, nebo nějak rekapituluje; bibliografické údaje článku, které jen dokládají tvrzení, ponecháváme v poznámkách pod čarou.

**bt [Bartoňková-Janáčková, Olga]:** Josef Mysliveček, Tamerlán. *Dialog* 1, 1977/78, č. 4, s. 19 – 21. (Bartoňková-Janáčková 1978a)

**bt [Bartoňková-Janáčková, Olga]:** Giueseppe Verdi, Macbeth. *Dialog* 1, 1977/78, č. 6, s. 17–18. (Bartoňková-Janáčková 1978b)

**bt [Bartoňková-Janáčková, Olga]:** K problematice operního herectví. *Dialog* 2, 1978/79, č. 9, s. 1– 5. (Bartoňková-Janáčková 1979)

**Ježková, Petra:** Do teatrologie jsem vstoupila zadními vrátky pro služebnictvo. Rozhovor s teatroložkou, klasickou filoložkou a překla-

- datelkou Evou Stehlíkovou. *Divadelní revue* 27, 2016, č. 2, s. 150 – 161.
- vj. [Just, Vladimír]:** Netradiční, autorská, nekamenná, malá, ale naše. *Dialog* 2, 1978/79, č. 4, s. 1 – 10.
- vj. [Just, Vladimír]:** Povede-li se divadlo... *Dialog* 3, 1979/80, č. 2, s. 5 – 7. (Just 1979)
- vj. [Just, Vladimír]:** Úvodní poznámka nejen o režii. *Dialog* 3, 1979/80, č. 5 – 6, s. 1 – 4. (Just 1980)
- kn [Königsmark, Václav]:** Quo vadis, české drama? *Dialog* 1, 1977/78, č. 1, s. 1 – 14. (Königsmark 1977)
- kn [Königsmark, Václav]:** Dramatizace jako problém i hledání východiska. *Dialog* 1, 1977/78, č. 2, s. 1 – 13.
- kn [Königsmark, Václav]:** Dramatizace jako problém i hledání východiska. *Dialog* 1, 1977/78, č. 2, s. 1 – 13.
- kn [Königsmark, Václav]:** Dvě historické fresky Václava Hudečka. *Dialog* 2, 1978/79, č. 3, s. 8 – 11. (Königsmark 1978)
- kn [Königsmark, Václav]:** Grigorij Gorin, Thyl Ulenspiegel. *Dialog* 2, 1978/79, č. 7, s. 24 – 25. (Königsmark 1979a)
- kn [Königsmark, Václav]:** Naši furianti '79. *Dialog* 3, 1979/80, č. 2, s. 11 – 16. (Königsmark 1979b)
- kn [Königsmark, Václav]:** Pohyb ve stojatých vodách pražské divadelní kultury. *Dialog* 2, 1978/79, č. 8, s. 1 – 8. (Königsmark 1979c)
- kn [Königsmark, Václav]:** Pražský Rváč. *Dialog* 3, 1979/80, č. 5 – 6, s. 8 – 10. (Königsmark 1980a)
- kn [Königsmark, Václav]:** K otázce hereckého stylu v současném českém divadle. *Dialog* 3, 1979/80, č. 7 – 8, s. 1 – 18. (Königsmark 1980b)
- mrk [Mráček, Vladimír]:** A. P. Čechov, Racek. *Dialog* 1, 1977/78, č. 5, s. 10 – 12. (Mráček 1978)
- jap [Pömerl, Jan]:** Ladislav Stroupežnický, Naši Furianti. *Dialog* 3, 1979/80, č. 2, s. 8 – 10. (Pömerl 1979)
- vš- [Someš, Jaroslav]:** Anton Pavlovič Čechov, Tři sestry. *Dialog* 2, 1978/79, č. 8, s. 29 – 30. (Someš 1979)
- es [Stehlíková, Eva]:** Miroslav Stoniš, Sem padají hvězdy. *Dialog* 1, 1977/78, č. 10, s. 11 – 12. (Stehlíková 1978)
- es [Stehlíková, Eva]:** Soudní pře Františka Villona. *Dialog* 2, 1978/79, č. 8, s. 9 – 12. (Stehlíková 1979)
- Stehlíková, Eva:** Kritický DIALOG v dobách normalizace. *Divadelní revue* 11, 2000, č. 4, s. 71.
- šrm [Šormová, Eva]:** Kdo je za to zodpovědný? *Dialog* 1, 1977/78, č. 6, s. 24 – 25. (Šormová 1978b)
- šrm [Šormová, Eva]:** Konfekční klasika ve Vinohradském divadle. *Dialog* 1, 1977/78, č. 9, s. 12 – 13. (Šormová 1978a)
- šrm [Eva Šormová]:** K inscenační praxi pražských činoherních divadel. *Dialog* 2, 1978/79, č. 3, s. 1 – 7. (Šormová 1978c)
- šrm [Šormová, Eva]:** Luděk Munzar jako Arturo Ui. *Dialog* 2, 1978/79, č. 8, s. 15 – 16. (Šormová 1979a)
- šrm [Šormová, Eva]:** Poznámky k provozu oblastních divadel. *Dialog* 2, 1978/79, č. 7, s. 1 – 5. (Šormová 1979d)
- šrm [Šormová, Eva]:** Dodatek k soudní při. *Dialog* 2, 1978/79, č. 10, s. 29 – 33. (Šormová 1979c)
- šrm [Šormová, Eva]:** Konečně divadlo. *Dialog* 3, 1979/80, č. 2, s. 1 – 4. (Šormová 1979b)
- šrm [Šormová, Eva]:** Bída a naděje české dramatiky. *Dialog* 3, 1979/80, č. 3 – 4, s. 12 – 19. (Šormová 1980c)
- šrm [Šormová, Eva]:** O Králi Learovi jinak. *Dialog* 3, 1979/80, č. 5 – 6, s. 19 – 21. (Šormová 1980a)
- šrm [Šormová, Eva]:** Kačerův Rváč. *Dialog* 3, 1979/80, č. 5 – 6, s. 11 – 13. (Šormová 1980b)
- Topolová, Barbara:** Sen o divadelním slovníku. Rozhovor s historičkou, lexikografkou a editorkou Evou Šormovou. *Divadelní revue* 26, 2015, č. 3, s. 152 – 164.
- nv [Vangeli, Nina]:** Mezinárodní setkání Otevřeného divadla ve Wrocławu a na zámku Olešnica 21. září – 8. října 1977. Vrcholy, podněty, smysl. *Dialog* 2, 1978/79, č. 6, s. 22 – 35.