

ÚVOD

V souvislosti s přednáškami na téma *Transformace kulturní infrastruktury ČR po roce 1989* zjišťuji, že k tématu není k dispozici, zvláště pro divadelní prostředí, literatura. Na základě práce s osobním archivem zde předkládám pokus o svou interpretaci „sametového zlomu“. Časově by se práce měla zabývat obdobím těsně před, okolo a po listopadu 89. Jak se politické konflikty promítaly do našeho divadelního prostředí a naopak jak divadlo vstupovalo do společenských procesů. Konkrétně jsem zvolil rozpětí zhruba pěti let: od roku 1988 do roku 1992, kdy se udály ony zásadní systémové změny, které se promítaly vedle společnosti i do kultury a divadla povýtce.

Výchozí tezí je prokázat provázanost našeho divadla a společnosti inkriminované doby. Práci jsem postavil na subjektivním pohledu dobových dokumentů – mých vlastních studií, článků, polemik či proslovů, publikovaných i nezveřejněných –, časově spadajících do období konce 80. a počátku 90. let, vždy s aktuálním komentářem k jednotlivým tématům a uzavírám ji analýzou, jež je pokusem o objektivizaci předestřených procesů. Jsem totiž přesvědčen, že příčina řady současných kulturních problémů se ukrývá v ne zcela zvládnutém transformačním procesu. Práce se pokouší stopovat následující témata: polemiky uvnitř Svazu českých dramatických umělců, aktivitu studiových divadel v osmdesátých letech, problémy dramaturgie s institucemi (včetně cenzury), se samotným divadelním listopadem 1989 a konkrétními dobovými kauzami od vinohradského divadla přes Národní divadlo až třeba po divadlo v Kolíně a také vztahy české a slovenské divadelní obce, samozřejmě vztahy divadla a politiky (požadavky na zákaz KSČ, lustrace atd.), včetně situací kolem divadelních časopisů a publicistiky, ale i divadelního či autorského zákona.

Smyslem práce je svým způsobem *advokacie* kultury. Je vázána více časovou než tematickou osnovou a předesílám, že zveřejněné dobové statě, i zhruba po třiceti letech, mají stále převážně subjektivní a polemický charakter a až přidané komentáře by je měly vřazovat do současného kontextu. Závěrečná analýza je pak pokusem

o jistou objektivizaci dnešního poznání předcházejících i současných společenských procesů i stavu současného divadelního systému. To především.¹

1 Všechny články, dokumenty a materiály z autorova osobního archivu jsou jako faksimile originálních strojopisů dostupné na webu Institutu umění – Divadelního ústavu: „Nekolný, Bohumil“ [online]. IDU.cz. Dostupné z: <https://www.idu.cz/cs/o-nas/divadelni-ustav/oddeleni-sbirek-a-archivu>, část Archiv divadelních fondů, ve které se nabízí Soupis archivních fondů: <https://www.idu.cz/dokumenty/web-soupis-archiv-2018-doplnene.pdf>. *Nekolný, Bohumil* [Archivní fond personálů]. Archiv Institutu umění – Divadelního archivu, archivní fond 7/2018 NEKOLNÝ, Bohumil. U zde uvedených statí, kde je datace publikování, šlo v případě zveřejnění materiálu o redakční úpravu, která se může lišit od rukopisu, lépe řečeno autorského strojopisu.

SAMI SOBĚ

Moje generace neměla do roku 1989 svůj časopis. Neměla na něj jakoukoliv šanci. A tak jsme to nahrazovali bulletiny, sborníky při akcích studiových divadel i různých projektech, konečně pak „scénickými“ časopisy, jako byl *Rozrazil* Divadla na provázku v Brně či *Res publica* Realistického divadla v Praze. A když jsme toho měli dost, tak jsme si napsali sborník, který jsme – se známou afilací – nazvali *Sami sobě*. Byl otevřen úvahou Karla Steigerwalda a my ostatní jsme na něj nějakým způsobem reagovali. „Ostatní“ byli: František Čech, Vlasta Gallerová, Arnošt Goldflam, Zdeněk Hořínek, Václav Königsmark, Josef Kovalčuk, Karel Král, Miroslav Krobot, Karel Kříž, Michal Lázňovský, Zdeněk Potužil, Ivan Rajmont, Jan Schmid a Alice Šimonová. Zdá se, že to nebyla až zas tak „omezená“ skupina.² A když už byla příležitost svobody tisku, tak jsme možnost „generačního“ časopisu ponechali následující generaci a Karel Král s Ondřejem Černým uvedli úspěšně v život *Svět a divadlo*.³ Pro vstup do období pěti přelomových let, zhruba 1988–1992, jsem zvolil svou repliku, která se jmenovala *Marginálie ke Steigerwaldovu tázání*,⁴ tázání z výše zmíněného sborníku⁵:

„Velikost našich objevů je dána nicotností a letmostí stop, které jsme uviděli.“ – píše pan Karel – a je to pro něj, zdá se, problém gnoseologický. Pro nás (pro ty, „kdo ho provázejí do té horší části života“) je však více problémem problém ontologický. Také se dá říci, že velikost našich činů je dána nicotností a letmostí stop, které zane-

2 *Rozrazil* byl společný projekt Divadla na provázku a HaDivadla, kterým oba soubory reflektovaly společenskou situaci roku 1989 s využitím vlastního autorského vkladu, ale i s texty J. Šafaříka či skrytým autorstvím V. Havla (*Zítřka to spustíme*). Shodou okolností měl být projekt uveden 17. listopadu 1989 v Praze Na Chmelnici, na začátek představení však dorazili zmlácení studenti a obě brněnská divadla jako první zahájila stávkou českých a slovenských divadel. *Res publica I a II* pak byla slavná představení předrevolučního Realistického divadla z let 1988 a 1989 *Jak jsme nezažili 20. léta* a *Jak jsme zažili 60. léta*. Byla společným projektem souboru pod vedením J. Frehára, K. Kříže a V. Gallerové.

3 Časopis *Svět a divadlo* je odborným dvouměsíčním periodikem o světě divadla a divadlu světa, vychází od roku 1990 pod stálým šéfredaktorem Karlem Králem s finančním přispěním MK ČR a sponzorů. Redakce je registrovaná jako zapsaný spolek.

4 Bohumil Nekolný. „Marginálie ke Steigerwaldovu tázání“. In: *Sami sobě. Ineditní sborník s pravděpodobným vrocením 1988, bez udání místa vydání*, s. 25–27.

5 Karel Steigerwald. „Úvod“. *Tamtéž*, s. 1.

cháváme. Poslední obraz společného projektu *Cesty*,⁶ kdy na podlaze zůstávají stopy aktérů prezentace, které před tím křídou kreslil Miloš Maršálek a jiní, je metaforou, která mění obraz divadlo v pohyb na obraz zastavení v místě i čase, na obraz vpečetění v paměti. Zdá se, jako by konečným smyslem našich pocitů a témat v divadle byly ony bílé čáry na podlahách v Brně, Praze, Bratislavě, ale i v Ústí, Prostějově či Hradci. A tím, že děláme divadlo, máme (alespoň my) více společného se snem než se skutečností. Možná se snem o skutečnosti.

Osobně si myslím, že naše hysterické rozbíjení skutečnosti groteskou, špínou (kdyby si aspoň Sedal umyl ty vlasy – říkalo se před léty), ironií, sarkasmem, křikem, potem (i hladem) i oním šturmováním češtví (viz Schmid v *Máchovi*, HaDi v *Dcerách národa*, DNP v *Sabinovi*, Steigerwald v celé trilogii etc.)⁷ je pouze výrazem tohoto snu, a ne tápáním obrazů skutečnosti zasuté. Nemůžeme donekonečna míchat (a zaměňovat) lidské a společenské. Smysl divadla je lidský a v tom rozměru je i sen o skutečnosti – o skutečnosti vlastní, autentické, jedinečné. Ale artikulované, protože jen kvalita myšlení a cítění může být onou zabraňující přesmyčkou pocitů vydávajících se za pravdu. Ono vmanévrování generace do ‚nedospělosti‘ je obludný (leč reálný) obraz a Steigerwaldův popis dostatečně alarmující. Ano, tato generace nemá svůj čas, a proto nemá ani svou historii. Ale i z divadla, kterého používáme jako nástroje, vyplývají (konečně jako z každého kulturního prostředí) jisté konsekventní důsledky, mimo jiné jistá intelektuální povinnost paměti. I k paměti musí být ovšem prostředky (třeba časopis), pokud je nemá, musí vytvořit společenství, protože

6 Společný projekt *Cesty* (křižovatky – jízdní řády – setkání) s prvním uvedením 28. 10. 1984 v Domě umění v Brně byl ojedinělou událostí českého divadla, na níž se podílely čtyři generálně spřízněné soubory (Divadlo na provázku, Studio Ypsilon, HaDivadlo a Divadlo na okraji).

7 Jan Schmid. *Život a smrt Karla Hynka Máchy*. Režie Jan Schmid. Studio Ypsilon Liberec, 1978. Arnošt Goldflam – Iva Klestilová – Hana Müllerová. *Dcery národa*. Režie Arnošt Goldflam. HaDivadlo Brno, 1987. Milan Uhde. *Prodaný a prodaná*. (autorsky tehdy pokryli skutečného autora tématu o Sabinovi Petr Oslzlý a Peter Scherhauser). Režie Peter Scherhauser. Divadlo na provázku Brno, 1987. Karel Steigerwald. *Dobové tance*. Režie Ivan Rajmont. Činoherní studio Ústí nad Labem, 1980. Karel Steigerwald. *Foxtrot*. Režie Ivan Rajmont. Činoherní studio Ústí nad Labem, 1982. Karel Steigerwald. *Tatarská pouť*. Režie Ivan Rajmont. Divadlo Na Zábřadlí Praha, 1988.

jen v přesahu k druhému je dnes skutečná šance vědomí, že i ‚já sám jsem vesmír‘.

Mezi obyčejného občana (*zoon*) a ‚jeho‘ politiku (*politikon*) vstoupili specialisté a toto sousloví roztrhli na dva nestýkající se pojmy. Odtud možná byla i deformace našeho myšlení o divadle, kdy místo rozkoše hry, estetické libosti a tvarového úsilí jsme spěli k programové dominantě etiky a vnitřně cítili a cítíme divadlo jako naše politikum. A protože další generace se vymezují obvykle negací předcházejícího, zdá se, že tuto svou Rosinantu budeme sami podivní provázet až do té ‚nejhorší‘ části svých životů. Do těch tří teček...“

Autorův současný komentář:

Musím přiznat, že v letech dávno minulých byla s Karlem Steigerwaldem obyčejně zábava. Uměl jedinečným způsobem urážet lidi. Někdy mu to vycházelo dokonale, aniž by chtěl. Nezapomenu, jak urputně přesvědčoval jednoho docenta z Vysoké školy politické,⁸ že každý vypadá tak, jak se jmenuje. Docent se jmenoval Hnízdo a i tak vypadal. Obdobnou figuru použil nedávno Petr Kofroň, šéf opery Národního divadla, když po nespravedlivé kritice na jeho soubor napsal v otevřeném dopise, že naše operní kritika je taková, jak vypadá. Pokud nevíte, jak vypadá, tak googlujte! Přesto i z mé repliky na Steigerwalda je patrné, že nás v osmdesátých letech výrazně ovlivňovaly jak dichotomie legitimacy a legality z *Krize eschatologie neosobnosti*⁹ Václava Bělohradského, tak metafory z esejů Milana Kundery, např. ta o stopách v písku. Steigerwaldův úvod k ineditnímu sborníku *Sami sobě* je bez názvu a je opravdu faktickým tázáním v době, kterou jsme pocítovali jako bezčasí.

8 Vysoká škola politická byl institut ÚV KSČ, který „obdarovával“ své absolventy titulem RSDr.

9 Václav Bělohradský. *Krize eschatologie neosobnosti*. Londýn: Alexander Tomský – edice Rozmluvy, 1982.