

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Orální historie – soudobé dějiny

Bc. Eva Brabencová

Divadlo Drak a jeho proměny po roce 1989

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Přemysl Houda, Ph.D.

Praha 2022

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Chrudimi dne 29. 6. 2022

Eva Brabencová

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala vedoucímu své práce PhDr. Přemyslu Houdovi, Ph.D. za odborné vedení, ochotu a cenné rady. Dále bych chtěla poděkovat všem narátorům a narátorkám, kteří se mnou sdíleli své životní příběhy.

Abstrakt

Diplomová práce je zaměřena na historii loutkového Divadla Drak v Hradci Králové, přičemž hlavní důraz je kladen na porovnání období tzv. normalizace a transformace v prvních letech po roce 1989. Hlavním cílem je zjistit, jak se dané politické a společenské události odrazily ve fungování konkrétní divadelní instituce. Těžištěm této práce jsou rozhovory s bývalými i současnými zaměstnanci Divadla Drak. Hlavní metodou při zpracování daného tématu je orální historie, která je doplněna poznatky z archivních pramenů z Oblastního archivu v Zámrsku a dostupné literatury. Empirická část je rozdělena dle hlavních výzkumných oblastí, které zahrnují vnitřní záležitosti Divadla Drak, jeho vnější vztahy a reflexe vývojových etap divadla. Tyto oblasti jsou dále strukturovány do tematicky zaměřených kapitol, které pojednávají o pracovní náplni a podmínkách, kolektivu, dramaturgickém zaměření, publiku, publicitě, vztazích s ostatními divadly, zahraničím a komunistickým režimem. V rámci každé kapitoly je provedeno srovnání dvou zkoumaných období a popis změn, které nastaly. Snahou bylo zachytit pestrou škálu proměn očima narátorů a narátorek. Ambicí této práce nebylo vyvozovat nějaké jednoznačné závěry, ale poskytnout alternativy, jak na danou problematiku nahlížet.

Klíčová slova:

Divadlo Drak, loutkové divadlo, tzv. normalizace, rok 1989, 90. léta, orální historie

Abstract

The thesis focuses on the history of the puppet Theatre Drak in Hradec Králové, with the main emphasis on comparing the period of the so-called normalization and transformation

in the first years after 1989. The aim is to find out how the given political and social events were reflected in the functioning of the particular theatre institution. The focus of this thesis is interviews with former and current employees of the Drak Theatre. The main method in the treatment of the topic is oral history, which is supplemented by knowledge from archival sources from the State Regional Archive in Zámorsk and available literature. The empirical part is divided according to the main research areas, which include the internal affairs of the Drak Theatre, its external relations and reflections on the different stages of the theatre's development. These areas are further structured into thematic chapters that discuss the workload and conditions, collective, dramaturgy, audience, publicity, relations with other theatres, foreign countries and the communist regime. Within each of the chapters, a comparison is made between the two periods examined and a description of the changes that have occurred. This thesis seeks to capture the varied range of changes through the eyes of the narrators. The ambition of this thesis has not been to draw any firm conclusions, but rather to provide alternative ways of looking at the issue.

Keywords:

Drak Theatre, puppet theatre, so-called normalization, year 1989, 1990's, oral history

Obsah

1. ÚVOD	7
2. METODOLOGICKÁ ČÁST	9
2.1. POUŽITÉ ZDROJE	9
2.1.1. Literatura.....	9
2.1.2. Archivní zdroje.....	10
2.1.3. Doplnkové zdroje	11
2.2. ORÁLNÍ HISTORIE	12
2.2.1. Charakteristika výzkumné metody a její využití ve výzkumu.....	12
2.2.2. Realizace vlastního výzkumu.....	14
2.2.2.1. Výběr narátorů a narátorek a základní údaje o nich	16
2.2.2.1.1. Oslovení narátorů a narátorek.....	18
2.2.2.1.2. Charakteristika skupiny narátorů a narátorek	19
2.2.2.2. Charakteristika rozhovorů	21
2.2.2.2.1. Stanovená metodologie	21
2.2.2.2.2. Místo konání rozhovorů	22
2.2.2.2.3. Průběh rozhovorů	22
2.2.2.2.4. Popisy rozhovorů.....	24
2.2.2.2.5. Zpracování rozhovorů	26
2.2.2.3. Základní tematické okruhy výzkumu	26
2.2.2.4. Analytické a interpretační postupy	28
2.2.2.5. Pozice autorky ve výzkumu	29
2.2.2.6. Etika výzkumu a legislativní rámec.....	32
3. TEORETICKÁ ČÁST - HISTORIE LOUTKOVÉHO DIVADLA	34
3.1. Historie loutkového divadla v českých zemích	34
3.2. Historie Divadla Drak	40
4. EMPIRICKÁ ČÁST	44
4.1. Divadlo drak – vnitřní záležitosti	44
4.1.1. Zaměstnavatel Divadlo Drak	44
4.1.1.1. Administrativa	45
4.1.1.2. (Spolu)práce.....	47
4.1.1.3. Pracovní doba – dovolená – volný čas	50
4.1.1.4. Možnosti pracovního rozvoje	51
4.1.1.5. Vztah k divadlu	52
4.1.1.6. Technický pokrok.....	54

4.1.1.7. Stavební změny – ubytování zaměstnanců	55
4.1.2. Pracovní kolektiv	58
4.1.2.1. Ředitelské posty	60
4.1.3. Dramaturgie	62
4.1.3.1. Dramaturgický koncept	63
4.1.3.2. Politické divadlo (?)	66
4.1.4. Mezinárodní projekty	71
4.2. Divadlo Drak a jeho vnější vztahy	72
4.2.1. Publikum a publicita	72
4.2.1.1. Divadlo „pro děti“	72
4.2.1.2. Divadlo pro dospělé (?).....	74
4.2.1.3. Odborná kritika	76
4.2.1.4. Publicita & Popularita	77
4.2.2. Zahraničí	79
4.2.2.1. Zahraniční zájezdy	79
4.2.2.2. Východ a Západ	83
4.2.3. Vztahy s ostatními divadly.....	84
4.2.3.1. Loutkové divadlo vs. činohra	86
4.2.4. Vztah s režimem	89
4.2.4.1. Personální stránka	89
4.2.4.2. Cenzura	92
4.2.4.3. Komplikace na zahraničních zájezdech	93
4.3. Etapy Divadla Drak očima narátorů a narátorek	95
5. ZÁVĚR	101
POUŽITÉ PRAMENY A ZDROJE	105
PŘÍLOHY	112
Příloha 1. – Medailonky narátorů a narátorek	112
Příloha 2. – Medailonky profesionálních loutkových divadel	120

1. ÚVOD

Divadlo je místo plné příběhů. Takových, které se odehrávají na jevišti v potměném sále, v atmosféře plné očekávání. Ale i těch, které se dějí bez obecnstva. Soukromých příběhů lidí, kteří zasvětili část svého života divadlu. A je tu ještě další příběh. Příběh dějin, které se čas od času mění podobně jako pracovní rytmus v divadelní instituci. Předkládaná diplomová práce se zabývá příběhy souvisejícími s proměnami, které do jejího fungování vnesly politické a společenské události po přelomovém roce 1989.

Divadlo Drak patří mezi deset profesionálních scén, které byly založeny v době socialistické diktatury¹. V průběhu předchozích desetiletí se vyprofilovalo od instituce s posláním zprostředkovávat umění dětem a mládeži, k divadlu hledajícímu alternativní cesty a oslovujícímu i dospělé publikum. Na této cestě jej doprovázeli, nebo přesněji řečeno, tuto cestu přímo formovali, jeho zaměstnanci, přičemž pro některé z nich byla práce v této instituci něčím víc než jen zaměstnáním.

Někteří z nich vzpomínají na období před listopadem 1989 jako na jedno z nejúspěšnějších v historii tohoto divadla. Otázkou je, proč je právě tato éra hodnocena tak pozitivně? Myslí si to všichni dotázaní? K jakým změnám došlo v prvních letech po roce 1989? Jak někteří bývalí i současní zaměstnanci vzpomínají na období tzv. normalizace² a následné porevoluční období? Toto jsou otázky, na které byly při výzkumu hledány odpovědi.

První část diplomové práce bude věnována metodologii. V té budou nejdříve představeny využité prameny a literatura, následně bude popsána metoda orální historie a postupy výzkumu, včetně uvedení podstatných informací týkajících se narátorů

¹ Období socialistické diktatury v Československu se řadí do rozmezí let 1948–1989. Vyznačovalo se nedemokratickou podstatou a monopolním postavením KSČ. Dané období je možné rozčlenit do několika režimních podob, z nichž se některé systémově odlišovaly. Více např.: RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. *Československo v proměnách komunistického režimu*. V Praze: Oeconomica, 2010. ISBN 978-80 245-1696-7.

² Pojem označující samostatnou etapu ve vývoji komunistického systému v Československu, která je časově vymezena léty 1969–1989. Charakteristickým rysem normalizačního režimu byla přeměna KSČ v nástroj Moskvy, obnovení byrokraticko–centralistického charakteru strany a vedoucí úlohy ve společnosti. Cílem bylo odstranění reformistických sil z vedení i orgánů strany, a upevnění vedoucí úlohy KSČ ve společenských organizacích pomocí tzv. převodových pák. Pro dobu normalizace je též charakteristický tzv. konzumní socialismus, s nímž souvisela štědrá sociální politika a zmaterializování veřejného života. OTÁHAL, Milan. *Normalizace 1969-1989: příspěvek ke stavu bádání*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2002, s. 5–47.

a narátorek, vedení rozhovorů či jejich zpracování. V další, teoretické části, bude osvětlena historie českého loutkového divadla i samotného Divadla Drak. Hlavní téma bude zpracováno v empirické části, a to prostřednictvím interpretací rozhovorů jednotlivých osob, které v divadle pracovaly, či stále pracují. Aby bylo možné téma lépe uchopit a daná období snadněji porovnat, bylo před zahájením rozhovorů definováno několik tematických okruhů, které se týkaly vnitřních záležitostí divadla, vnějších vztahů a reflexe vývojových etap. Hlavní metodou využitou při zpracování tématu bude orální historie, která bude doplněna o poznatky z literatury a archivních pramenů.

Cílem diplomové práce je rozšířit poznání o fungování konkrétního divadla v době komunistického režimu, a také doplnit informace o jeho adaptaci na nové podmínky, které nastaly po roce 1989. Výsledek tohoto bádání by mohl být vhodným přínosem do problematiky transformace profesionálních loutkových divadel po roce 1989.

2. METODOLOGICKÁ ČÁST

2.1. POUŽITÉ ZDROJE

2.1.1. Literatura

Literaturu využitou v diplomové práci lze tematicky rozdělit do tří linií. V první se nachází publikace pojednávající všeobecně o historii loutkářství a vývoji českého divadla. Ve druhé jsou monografie o osobnostech, jejichž život byl určitým způsobem spojen s Divadlem Drak. Ve třetí jsou pak publikace týkající se přímo samotného divadla, vydané většinou při nějaké významné příležitosti.

Z publikací zabývajících se historií českého divadla byly pro práci přínosné dvě, které přináší hodnotný vhled do fungování divadel v době komunistického režimu. Jsou to knihy *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* a *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Tyto knihy umožňují pochopit vývoj divadelní kultury v dané časové periodě a na jejím pozadí porozumět vývoji specifických žánrů.

Kniha, která již konkrétně pojednává o historii českého loutkového divadla, nese název *Dvě století českého loutkářství*. Autorkou knihy je uznávaná divadelní historička Alice Dubská. Tato publikace mapuje vývoj loutkářství od konce 18. století do konce druhé světové války.

Dvě publikace, které přesahují časový rámec vývoje divadla i do doby současné, jsou *Obrazy z dějin českého loutkářství* a *Živé dědictví loutkářství*. V případě první uvedené publikace se jedná se o mozaiku příspěvků pojednávajících, kromě historického vývoje, i o moderním českém loutkářství. Druhá publikace je taktéž souhrnem příspěvků, z nichž některé reflektují současné dění na loutkářské půdě.

Další, informačně velmi přínosnou publikací je monografie *Studio Beseda: setkání režisérů: Jan Grossman, Miroslav Krobot, Josef Krofta*, která popisuje spolupráci mezi Divadlem Drak a Studiem Beseda a reflektuje vývoj v divadelnictví v 80. letech 20. století.

Druhou tematickou oblast využití literatury tvoří monografie týkajících se osobností spojených s Divadlem Drak, které lze řadit spíše mezi populárně – naučné knihy. Divadlem prošlo od dob jeho vzniku mnoho osobností, z nichž se některé silně zapsaly do jeho uměleckého profilu a věhlasu. V tomto ohledu je třeba zmínit Josefa

Kroftu, dlouholetého uměleckého vedoucího a režiséra, který mu vtiskl výraznou pečeť. O jeho osobnosti pojednává kniha *Josef Krofta, inscenační dílo*, která je složena z příspěvků různých autorů k jeho osobě a činnosti.

Mezi další osobnosti patří výtvarník František Vítek a herečka a výtvarnice Věra Říčařová. Oba dva pracovali v Divadle Drak od 60. do 80. let, poté se společně vydali na volnou uměleckou dráhu. Jejich tvorbou se v posledních letech zabývalo Muzeum loutkářských kultur v Chrudimi a také Oddělení dějin divadla v Moravském zemském muzeu, přičemž bylo na jejich počest uspořádáno několik výstav. Na základě tohoto zájmu vyšly následující publikace: *František Vítek a Věra Říčařová: Jeden život; (O)hlasy žen v české kultuře, Věra Říčařová. Loutkové divadlo; František Vítek a Věra Říčařová. Variace na jeden život; Devadesát vůní dřeva*. Tyto knihy jsou důležitým zdrojem informací, a to jak o dvou narátorech výzkumu, tak o Divadle Drak.

Třetí skupinu literatury k danému tématu tvoří publikace, které vydalo samotné Divadlo Drak. Jedná se o publikace vydané k dvaceti pěti a třiceti letům existence divadla, a dále k období 1991–2004³. Při příležitosti založení Mezinárodního institutu figurálního divadla a uskutečnění jeho prvního projektu vyšla publikace *Josef Krofta. Babylónská věž*. K dalšímu projektu realizovanému v roce 2001 pak kniha *Mor na ty vaše rody!!!*.

V neposlední řadě je třeba uvést publikace, které jsou též velmi přínosné pro diplomovou práci. První z nich je kniha *Československo v proměnách komunistického režimu*, která mapuje vývoj Československa v letech 1945–1989, a je cenným zdrojem poznatků o zkoumaném období. Z oblasti orální historie je klíčová kniha *Třetí strana trojúhelníku*, která přináší teoretický i praktický základ pro práci s touto metodou.

2.1.2. Archivní zdroje

Dalším z pramenů jsou archivní materiály, uložené ve Státním oblastním archivu v Zámrsku. Tyto materiály se týkají zejména období 60.–80. let 20. století, přičemž jednoznačně nejvíce dokumentů pochází z období 70. let 20. století. Materiály z počátku 90. let jsou zastoupeny pouze v malé míře. Tento fond obsahuje jak materiály ekonomické povahy, tak dokumenty týkající se provozu divadla. Pro daný výzkum byly

³ Všechny tyto knihy jsou stručně pojmenovány názvem divadla.

přínosné zejména plány a hodnocení činnosti divadla, dramaturgické plány a zprávy ze zahraničních cest.

2.1.3. Doplnkové zdroje

Cenný doplňkový zdroj představuje časopis *Loutkář*, na jehož stránkách je možné se dozvědět o dění v loutkářském světě za více než posledních sto let. Relevantní časový úsek od 70. let do počátku 90. let je tak možné zmapovat díky zveřejněným článkům, zprávám a fotografiím.

Dalšími prameny jsou internetové zdroje. Institucionální oporu nachází loutkové divadlo v několika zařízeních, přičemž jedním z nich je pražský Institut umění – Divadelní ústav, který spravuje rozsáhlou databázi a virtuální studovnu. V této studovně bylo možné zjistit veškeré informace o konkrétních inscenacích. Důležité informace k vývoji a historii lze také dohledat na stránkách samotného Divadla Drak.

2.2. ORÁLNÍ HISTORIE

2.2.1. Charakteristika výzkumné metody a její využití ve výzkumu

„Tak dobře, vy jste historik středověku a nedůvěřujete orální historii, protože ji považujete za nespolehlivou. Co by se stalo, kdybyste se nechal strojem času přenést do minulosti a mohl vzít s sebou zpátky do roku 2008 osobu ze středověku a udělat s ní rozhovor? Řekl byste ne? Samozřejmě, že byste neřekl ne, protože by to byla jedinečná příležitost.“⁴

Úvodní úryvek půvabně vyjadřuje kouzlo orální historie. Šance zachytit příběhy, které by se jinak v propadlišti času postupně ztratily, využili výzkumníci v mnoha mezinárodních i tuzemských projektech. Rozhovory byly, a stále jsou, pořizovány například s politiky, dělníky, gangstery, revolucionáři, umělci nebo s tzv. obyčejnými lidmi, kterým v oněch velkých dějinách, jež jsou zaznamenány v učebnicích dějepisu, připadla úloha mlčící většiny. Tento výčet je samozřejmě jen zredukovaným a značně zjednodušeným zlomkem, ovšem jeho hlavním účelem je poukázat na přínos orální historie. Tím je to, že dává jednak slovo společenským vrstvám a komunitám, které se k němu v minulosti nedostaly, čímž jsou vyplňována bílá místa v historii. Zároveň je podstatné, že v popředí zájmu stojí osobnost každého jedince a jeho unikátní životní příběh.

Metoda orální historie může být využita k reflexi tzv. malých dějin, v nichž je mapována každodennost člověka. Zároveň je možné jí použít k nazírání na dobové události z jiného úhlu pohledu, a to bez ambice o nalezení nějaké univerzální pravdy či přesné rekonstrukce minulosti. Hlavním úsilím orálního historika je pochopení individuálních postojů a prožitků, přičemž v popředí zájmu stojí vždy historie paměti a subjektivita.⁵

Právě subjektivita je jedním z kritizovaných rysů orální historie. Ovšem co je na jedné straně považováno za nevýhodu, může být z jiného úhlu pohledu velmi cenné. Orální historie spadá mezi kvalitativní metody výzkumu, přičemž: *„Jako kvalitativní*

⁴ Rozhovor Alistair Thomson. In: VANĚK, Miroslav. *O orální historii s jejími zakladateli a protagonisty*. Praha: Centrum orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, 2008, s. 100–101.

⁵ VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 14–30.

výzkum je bráno takové bádání, které sdělení jednotlivce vnímá jako svébytnou poznávací hodnotu a nesnaží se její obsah pomocí kvantifikujících postupů zobecnit.“⁶

Skupina narátorů a narátorek podílejících se na výzkumu o Divadle Drak a jeho změnách po roce 1989, čítala osm osobností. Tento počet není rozhodně tak velký, aby z něj mohly být učiněny nějaké zobecňující závěry. Podle principů kvalitativního výzkumu není rozhodující počet účastníků a ani to, kolik z nich sdílelo společný názor s ostatními. Možné ovšem je porovnat odlišnosti v jednotlivých výpovědích a uvést je do kontextu s jinými druhy pramenů.

Orální historie má v případě zpracování tématu této práce svojí nezastupitelnou úlohu. Dohledané archivní prameny týkající se Divadla Drak nemohou podat přesnou výpověď, neboť často nedostatečně mapují jednotlivá období, či zcela chybí. Zároveň jsou převážně určeny nadřízeným orgánům nebo pro úřední korespondenci. Jejich obsah tedy často odpovídá tomu, co si dané úřady přály slyšet a ne tomu, co si myslel autor, či jak prožívali účastníci dané události. Pravděpodobně lze říci, že toto může být i běžnou praxí v současné době, kdy oficiální vyjádření mohou stěží zachytit lidský prožitek. V dobách minulého režimu to však bylo ještě umocněno přísnou direktivou.

Ani s použitím literárních zdrojů není možné vytvořit obraz o proměnách Divadla Drak po roce 1989. Literatura v tomto případě nereflektuje dostatečně proměny v profesionálních loutkových divadlech, zaměřuje se spíše na divadelnictví obecně, konkrétní osobnosti či na aktivity po revoluci vzniklých nezávislých scén a spolků. Díky orální historii je tak možné získat na dané události zcela jiný pohled.

Dosud jsem se nesečkala s tematicky podobně zaměřeným výzkumem. Takový typ projektu mohl být samozřejmě uskutečněn a já jsem jen daný materiál nedohledala, ovšem v tuto chvíli se zdá, že uvedená problematika je poměrně neprostudovaným územím. Vzhledem k těmto faktům se daný výzkum orientuje pouze na jedno konkrétní divadlo a reflexi jeho změn. Širší srovnání v rámci sítě deseti profesionálních loutkových divadel by vyžadovalo rozsáhlejší projekt. Tato práce může být tak dílkem do kaleidoskopu vzpomínek loutkářských divadelníků.

Diplomová práce je založena na kvalitativním výzkumu a zejména na interpretaci orálněhistorických rozhovorů, které jsou porovnávány s údaji z dostupných archivních

⁶ VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 19.

pramenů a literárních zdrojů. Náplní výzkumu týkajícího se Divadla Drak a jeho proměn po roce 1989 je zachycení pohledu osobností, které byly či stále jsou pracovně propojeny s touto institucí.

Základní charakteristikou metody orální historie je interakce mezi tazatelem a narátorem. Vzájemně dochází k oboustrannému procesu sdílení a práci na společném díle, tedy vzniku historického pramene. Ač je od historika všeobecně očekáván odstup a citová angažovanost znamená určité porušení tohoto kánonu objektivity, tazatel může právě tímto způsobem pochopit vyprávění natátora tak, jak by se mu jinak nemohlo povést.⁷ Stejně tak jako jsou výpovědi narátorů individuální, tak i samotný výzkum a interpretace výsledků jsou vysoce individuální záležitostí tazatele.

V případě výzkumu souvisejícího s touto prací se promítá profesní zaměření autorky už do samotného výběru tématu. Domnívám se, že pozice insidera v loutkářském oboru měla pozitivní vliv pro navázání vztahů s narátory a narátorkami a taktéž i pro samotné vedení rozhovorů, jak bude uvedeno dále.

Metoda orální historie, která je využívána nejrůznějšími společenskovedními obory, mimo jiné například divadelní vědou, se kterou tato práce oborově souzní, tak může přispět novým pohledem na dané události a vývoj konkrétního divadla.

2.2.2. Realizace vlastního výzkumu

Jak je uvedeno v předchozí kapitole, samotný výběr tématu práce vycházel z mého subjektivního, profesí ovlivněného postoje a vlastního zájmu o loutkové divadlo a jeho aktéry. Zároveň bylo prvotním podnětem k výběru tohoto tématu vyjádření jednoho z budoucích narátorů, který se zmínil o tom, jak úspěšné bylo období Divadla Drak před revolucí. Z tohoto vzešla tedy otázka: Co se v tomto divadle změnilo po roce 1989? Jak je možné, že jeden z dlouholetých členů divadla má tento názor? V rámci mých pracovních kontaktů jsem se začala doptávat dalších osobností z loutkářského oboru. Ze získaných odpovědí vyplynulo, že Divadlo Drak zažívalo v době tzv. normalizace jedno

⁷ YOW, Raleigh Valerie. Do I Like Them Too Much? Effect of the oral history interview on the interviewer and vice-versa. *The Oral History Review*, Volume 24, Issue 1. 1997, s. 55–64.

ze svých nejúspěšnějších období. Na základě tohoto drobného průzkumu jsem usoudila, že si daná problematika zaslouží hlubší bádání.

První kroky tedy vedly ke studiu literatury, převážně monografií pojednávajících o loutkářském a divadelním světě. Prostudování některých z nich mne dokázalo přiblížit k mým budoucím narátorům a narátorkám. Některé knihy byly napsány přímo o nich, jako v případě Věry Říčařové a Františka Vítka⁸, jiné zase pocházely z pera budoucích narátorů, například publikace od Miloslava Klímy⁹. V průběhu výzkumu jsem se samozřejmě snažila poznat i tvorbu ostatních, a to jak výtvarnou, hudební či divadelní. Právě toto seznámení s uměleckým projevem narátorů a narátorek považuji za důležité, neboť se domnívám, že mi to pomohlo lépe se připravit na rozhovory. Hlubší pochopení, kterého se mi díky studiu těchto materiálů dostalo, bylo nápomocné i při výsledných interpretacích rozhovorů.

Zároveň to však přispělo i k dalšímu efektu, který spočíval ve vyvolání sympatií k narátorům a narátorkám, často ještě před samotným rozhovorem a udržení tohoto pocitu během rozhovorů, potažmo i po jejich skončení, a to v případě naprosté většiny z nich. Tento fakt se může jevit jako problematický právě při snaze o objektivní interpretování nebo i samotné vedení rozhovorů. Zároveň však může být i přínosný. Ze zcela osobního hlediska jej mohu označit, jako jakýsi poháněcí motor ve výzkumu, který kromě respektu k daným osobnostem s sebou přinášel i pocit zodpovědnosti po etické stránce a úcty k tomu, že mi svěřili svůj životní příběh. Taktéž se domnívám, že příjemná atmosféra napomáhaly narátorům a narátorkám podat jejich vyprávění v takové podobě, jak by bylo stěží možné poskytnout někomu, kdo nemá pozitivní vztah k oboru, kterému se oni věnují prakticky celý život.

Jak vyplývá z předchozích řádků, mezi narátory a narátorkami v daném výzkumu byly známé osobnosti pohybující se v loutkářském odvětví, které jsou zvyklé na veřejný projev. Všichni měli již zkušenosti s poskytováním rozhovorů různým médiím a také se sdílením svých vzpomínek na působení v Divadle Drak. Zde se zřetelně projevil rozdíl ve vedení orálněhistorického rozhovoru a interview pro žurnalistu. Zmíněný rozdíl

⁸ Například: BLECHA, Jaroslav. *František Vitek a Věra Říčařová: variace na Jeden život*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2016. ISBN 978-80-7028-473-5.

⁹ Například: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. ISBN 978-80-7331-279-4.

spočíval hlavně v komplexnosti orálněhistorického přístupu, který vychází z důrazu na životní příběh jedince a zároveň pomocí otázek zasazuje vyprávění do tematického konceptu práce. Finálním výstupem orálněhistorického výzkumu je pak interpretace nasbíraného materiálu.

Důležitou úlohu v tomto výzkumu sehrál již zmíněný narátor, který mne svým vyjádřením podnítl ke zkoumání historie Divadla Drak, Jiří Vyšohlíd, jenž figuroval v pozici gate keepera. Osobně jsem znala ještě dalšího narátora, k většině ostatních mi pak zprostředkoval cestu právě Jiří Vyšohlíd.

Výzkum byl podložen bádáním v archivních pramenech, které pocházely ze Státního oblastního archivu v Zámrsku a týkaly se převážně období tzv. normalizace. Zdrojem audiovizuálních podkladů pak byly záznamy divadelních představení z archivu Muzea loutkářských kultur v Chrudimi a ze soukromého archivu Jiřího Vyšohlída.

Rozhovory byly uskutečněny v časovém rozmezí říjen-prosinec 2021. Ráda bych v tomto ohledu zmínila, že prakticky po celou dobu výzkumu probíhala pandemie covid-19. Za účelem zabránění šíření onemocnění přistupovala vláda k vydávání nařízení, kterými byla omezována celá řada společenských aktivit. Tento výzkum byl ovlivněn zejména uzavřením archivů, což prodloužilo dobu nutnou k bádání v archivních pramenech. Co se týče ochoty narátorů a narátorek poskytnout rozhovory, mohu konstatovat, že všichni byli ochotni rozhovory realizovat. Žádný z narátorů a narátorek rozhovor neodmítnul a ani nezrušil z důvodu obav z nákazy či samotného onemocnění chorobou covid-19. Bezpečnostní opatření ze strany tazatelky spočívalo v pravidelném testování v práci a zároveň preventivnímu provádění testu před každým rozhovorem. Skutečnost o negativním výsledku byla vždy narátorům a narátorkám při příchodu oznámena.

2.2.2.1. Výběr narátorů a narátorek a základní údaje o nich

Na začátku výzkumu bylo nutné zvolit vhodnou strategii výběru narátorů a narátorek a ujasnit si důvody volby konkrétních osobností. Původní myšlenkou bylo oslovit ty narátory a narátorky, kteří v divadle zažili právě rok 1989 a mohou tak dobře porovnat jednotlivá období a reflektovat změny, které na počátku 90. let nastaly. Dalším

kritériem, spíše volně nastaveným, bylo pokusit se získat rozhovory s osobami z různých úseků divadla a zajistit tak jakousi profesní pestrost.

V průběhu formování výzkumné strategie bylo však nutné tuto prvotní myšlenku částečně přehodnotit. Vzhledem k mé práci v muzeu, které se zabývá loutkářstvím, jsem měla možnost seznámit se se třemi osobnostmi, jež sice nebyly v roce 1989 již v divadle zaměstnány, ale rozhovory s nimi se jevily pro výzkum jako velmi přínosné. Jednalo se o Miloslava Klímu, který v Divadle Drak působil v první polovině 80. let jako dramaturg. S divadlem ovšem nadále externě spolupracoval. Jeho spolupráce se týkala mimo jiné i mezinárodních projektů, kterým se Divadlo Drak věnovalo v 80. a 90. letech. Zároveň měl narátor zkušenosti s dopadem režimní politiky na svoji kariéru, přičemž Divadlo Drak pro něj bylo jakýmsi dočasným „útočištěm“. Narátor se po revoluci začal věnovat pedagogické dráze a podílel se na rozvoji současné Katedry alternativního a loutkového divadla pražské DAMU. Jeho znalosti v tomto oboru jsou tedy velmi rozsáhlé a v reflexi vzpomínek na Divadlo Drak se tak prolínají jak teoretické znalosti, tak i praktické zkušenosti.

Dalšími dvěma osobnostmi, které v divadle sice nezažily revoluční rok 1989, ovšem v historii Divadla Drak mají své nezastupitelné místo, jsou Věra Říčařová a František Vítek. Tento manželský pár je odborníky řazen mezi legendy českého loutkářství. František Vítek je vzácným pamětníkem, který zažil Divadlo Drak od jeho prvopočátků v roce 1958. Na pozicích scénografa, řezbáře či šéfa výpravy pak působil až do roku 1981. Věra Říčařová pracovala v divadle jako loutkoherečka a výtvarnice v letech 1961–1981. Společně pak odešli z Divadla Drak na tzv. „volnou nohu“, kde již zůstali.

V případě těchto narátorů byly velmi cenné jejich vzpomínky na počátky divadla, zároveň mohli reflektovat, jaký byl život loutkářského umělce, pokud odešel v době minulého režimu ze zaměstnaneckého úvazku. Obrovskou výpovědní hodnotu má také jejich samotná tvorba a láska k loutkářství, která se prolíná celým jejich životem a partnerským vztahem. Rozhovory s těmito dvěma osobnostmi tak byly obohacením výzkumu navzdory tomu, že neodpovídaly prvotně stanoveným kritériím.

Zmíněné dva narátory a jednu narátorku jsem znala díky své profesi. Pana Miloslava Klímu jsem již před zahájením výzkumu znala osobně, oslovit ho s žádostí o poskytnutí rozhovoru bylo tedy snadné a narátor ochotně souhlasil.

Pana Vítka s paní Říčařovou jsem znala jen povrchně, spíše skrz jejich tvorbu. Kontakt na paní Říčařovou jsem získala od své kolegyně, která se s nimi dobře znala. S narátorkou jsem si několikrát telefonovala a snažily jsme se nalézt vhodný termín. Ten se bohužel několikrát posouval vzhledem k jejich vytíženosti a zhoršenému zdravotnímu stavu narátora. Po poradě s vedoucím práce jsme se nakonec domluvili na jediném rozhovoru místo dvou, navíc uskutečněném s oběma narátory naráz. Popis průběhu rozhovoru bude v další části textu.

Nezastupitelnou úlohou při získávání kontaktů sehrál pan Jiří Vyšohlíd, narátor, který ve výzkumu figuroval jako tzv. gate keeper. Jedná se o hudebníka a loutkoherce, který v Divadle Drak pracuje od roku 1967 až dosud. Škála jeho kontaktů je tedy velmi široká, navíc se s narátorem znám díky spolupráci na jednom pracovním projektu. Stal se tedy prvním narátorem, kterého jsem mohla zařadit do svého výzkumu a jehož pomoc byla ohromně cenná. Díky Jiřímu Vyšohlídi jsem získala kontakty na bývalou ředitelku Divadla Drak, Janu Dražďákovou, dále technologa a řezbáře loutek Jaroslava Doležala, herce a hudebníka Pavla Černíka či herce Jana Bílka. Všichni zmínění narátoři prožili v Divadle Drak období před a po roce 1989.

Od Jiřího Vyšohlída jsem taktéž získala další dva kontakty na bývalé herečky, ovšem realizace rozhovorů byla odmítnuta z důvodu pracovní vytíženosti, což je právem každého osloveného, které jsem plně respektovala.

K výzkumu jsem nadále ještě využila orálněhistorické rozhovory, které uskutečnil můj kolega s Ninou Malíkovou. Tato narátorka sice nikdy nebyla zaměstnána v Divadle Drak, ovšem z pohledu pedagožky a historičky v oboru loutkového divadla byly její reflexe vhodným doplněním výzkumu.

2.2.2.1.1. Oslovení narátorů a narátorek

V rámci výzkumu historie Divadla Drak a jeho změn po roce 1989 bylo osloveno celkem deset osob, z toho šest mužů a čtyři ženy. Dvě ženy rozhovor odmítly. Dva narátoři byli osloveni osobně, ostatní byli kontaktováni telefonicky, přičemž tři z nich byli nejdříve osloveni gate keeperem panem Jiřím Vyšohlídem. Poté až byli kontaktováni tazatelkou.

Během prvního kontaktu, jak osobního či telefonického, byly uvedeny důvody poskytnutí rozhovorů a způsob jejich využití. Taktéž byli narátoři a narátorky informováni o požadavku na uskutečnění dvou rozhovorů, přičemž byli ujištěni, že se tazatelka přizpůsobí jejich časovým možnostem a rozhovory se budou konat na místě, které si sami určí.

Všichni oslovení reagovali pozitivně, a to i v případě dvou žen, které rozhovor odmítly. Jejich reakce byla velmi milá, jedna z oslovených reagovala omluvně s odvoláním na svoji pracovní vytíženost a druhá žena tazatelku odkázala na svého manžela, který s rozhovorem souhlasil. V případě tohoto manželského páru, kdy byli oba dva v Divadle Drak dlouhodobě zaměstnání a zažili rok 1989, bylo původním přáním tazatelky získat rozhovor s oběma. Ovšem rozhodnutí oslovené bylo plně respektováno a rozhovor byl uskutečněn pouze s jejím manželem.

Obecně lze konstatovat, že všichni narátoři a narátorky byli ochotni se setkat a podělit se o své vzpomínky, tudíž nebylo nutné dělat přípravný rozhovor. Někteří zmínili své předchozí rozhovory, ve kterých již hovořili o své profesi a v nichž, podle jejich mínění, o sobě již vše řekli. V tomto případě jim tazatelka vysvětlila, že se orálněhistorický výzkum odlišuje tím, že je v něm kladen důraz na životní příběh, nikoli jen zodpovězení dotazů na jejich práci. Tento příběh se navíc může v retrospektivě měnit v průběhu času a jeho záznam bude vždy unikátní. Taktéž někteří zmínili, že jejich paměť není již tak dobrá a nevzpomenou si přesně na události, jména osob či inscenací. I v tomto případě byli ujištěni, že toto není prioritou výzkumu, v němž jde hlavně o reflexi jejich postojů, prožitků a dojmů tak, jak jejich paměť v dané chvíli umožní.

2.2.2.1.2. Charakteristika skupiny narátorů a narátorek

Do výzkumu tedy bylo zahrnuto celkem osm narátorů. Z toho šest mužů a dvě ženy. Genderová vyváženost nebyla ve výzkumu prioritním požadavkem. V tomto ohledu nebyl kladen důraz na mechanickou rovnováhu, ačkoli by samozřejmě příspěvky od více žen byly vítány.

Je překvapivě poněkud komplikované jednoznačně specifikovat profesní zařazení, jelikož se v případě některých narátorů a narátorek prolínají dvě, či tři funkce. V dané skupině jsou tedy zastoupeny následující profese: administrativní pracovnice/ředitelka,

dramaturg, dva výtvarníci, herečka/výtvarnice, hudebník/herec, herec/hudebník/jevištní technik, herec. Profesionální rozdělení je tedy poměrně pestré a zahrnuje oblast řízení a administrativy, dramaturgie, herectví, techniky, výtvarné a hudební složky.

Ohledně vzdělání lze konstatovat, že tři účastníci vystudovali přímo loutkoherectví na Loutkářské katedře, jeden vystudoval vysokou školu s jiným zaměřením, jeden má středoškolské vzdělání uměleckého zaměření, dva mají středoškolské vzdělání jiného zaměření a jeden účastník je vyučen ve výtvarném oboru.

Mezi narátory převažuje generace narozená ve 40. letech 20. století. Věkový průměr narátorů a narátorek činí 80 let. Z dané skupiny byla naprostá většina narátorů a narátorek zaměstnána u divadla dlouhodobě, a to v rozmezí 18–55 let. Kratší dobu tam strávil pouze jeden narátor, a to čtyři roky.

Jeden narátor a jedna narátorka nastoupili do divadla na konci 50. let, v šedesátých letech nastoupili tři narátoři, v 70. letech nastoupili dva narátoři, a v 80. letech se stal členem divadla jeden narátor.

Co se naopak týče odchodů z divadla, dva narátoři jsou v divadle stále zaměstnáni, čtyři narátoři odešli na volnou nohu (z toho jedna dvojice v 80. letech a dva narátoři v 90. letech), jeden nastoupil do jiného zaměstnání (v 80. letech) a jedna narátorka divadlo opustila z důvodu nástupu do důchodu v roce 2010. V přelomovém roce 1989 byli v divadle zaměstnáni čtyři narátoři a jedna narátorka. Bližší informace o každém z nich jsou uvedeny v medailoncích v příloze této práce.

Ráda bych ještě zmínila, že v empirické části této práce budou též využita sdělení z orálněhistorických rozhovorů uskutečněných s paní Ninou Malíkovou, které vedl můj kolega v rámci svého vlastního výzkumu¹⁰. Paní Nina Malíková je historičkou v oboru loutkového divadla, dramaturgyní, pedagožkou a bývalou šéfredaktorkou časopisu *Loutkář*. Od počátku 80. let byla také odbornou pracovnící v oblasti loutkového divadla v Divadelním ústavu. Jelikož Nina Malíková nebyla v Divadle Drak nikdy zaměstnána, nespadá do skupiny narátorů a narátorek, se kterými jsem realizovala rozhovory. Představuji ji pouze tímto způsobem a nevěnuji jí samostatný medailonek, což samozřejmě neznamena, že bych její sdělení považovala za méně důležitá.

¹⁰ MATULA, Richard. *Historie Muzea loutkářských kultur v Chrudimi*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2022. Vedoucí práce Lenka Krátká.

Nina Malíková znala velmi dobře zaměstnance i repertoár divadla Divadla Drak. V rozhovorech Nina Malíková vzpomíná na toto divadlo a zároveň reflektuje dobu tzv. normalizace a dobu po roce 1989 v loutkářské sféře. Vzhledem ke svým profesním zkušenostem má velký vhled do této problematiky. Proto považuji za přínosné čerpat i z jejího vyprávění a využít její odborný pohled zvenčí.

2.2.2.2. Charakteristika rozhovorů

V rámci výzkumu bylo realizováno celkem dvanáct rozhovorů s osmi narátory a narátorkami. Trvání nejkratšího rozhovoru bylo okolo padesáti minut, nejdelší rozhovor přesáhl devadesát minut.

2.2.2.2.1. Stanovená metodologie

Základním předpokladem výzkumu bylo vedení rozhovorů metodicky stejně. Dle doporučené metodologie první fáze výzkumu ponechává co největší prostor pro vlastní vyprávění narátora a tazatel zasahuje co nejméně. Druhá fáze se pak odehrává na základě dialogu mezi narátorem a tazatelem, přičemž cílem je zjistit osobní narátorovo stanovisko. Ve druhé fázi rozhovoru často dochází k fázi třetí, v níž jsou řešena témata a dopředu připravené dílčí otázky.¹¹

V souladu s citovanou metodologií byl strukturován i výzkum zaměřený na Divadlo Drak. Původním cílem bylo uskutečnit s každým narátorem dva rozhovory. První rozhovor byl veden formou životopisného vyprávění, v němž byli narátoři a narátorky povzbuzováni k volnému vyprávění. Druhý rozhovor měl podobu polostrukturovaného interview se zaměřením na stanovené tematické okruhy, o kterých bude řeč v následujících kapitolách. Tento metodologický postup bylo možné splnit u čtyř narátorů a jedné narátorky.

Jak bude vysvětleno dále, bylo nutné zvolit ještě jeden způsob vedení rozhovorů, a to formou jednoho polostrukturovaného interview. Rozhovor tak začínal biografickým

¹¹ VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 166–171.

vyprávěním, poté následovaly otázky směřované k Divadlu Drak a zakončen pak byl dotazy k přítomnosti či plánované budoucnosti. Tento postup byl zvolen v případě dvou narátorů a jedné narátorky.

2.2.2.2. Místo konání rozhovorů

Narátoři a narátorky měli možnost si sami zvolit vyhovující místo pro rozhovory. Šest rozhovorů bylo uskutečněno v bytě účastníků, tři rozhovory byly natočeny v Divadle Drak, dva rozhovory vznikly v místě pracoviště tazatelky a jeden v práci narátora.

V případě tří narátorů se každý z rozhovorů uskutečnil na jiném místě. Důvodem byly hlavně pracovní povinnosti zmíněných. V případě Jiřího Vyšohlída byl první rozhovor nahráván v mezičase mezi zkouškou a večerním představením přímo v Divadle Drak a druhý již v jeho bytě. V případě druhého narátora, Miloslava Klímy, jej pracovní povinnosti zavedly do místa pracoviště tazatelky. Narátor tedy navrhnul realizovat rozhovor při této příležitosti. Druhý rozhovor se uskutečnil na pracovišti narátora. Třetí narátor, Jaroslav Doležal, zvolil pro první rozhovor svůj byt, kam ovšem pouze dojíždí z důvodu údržby, další rozhovor se konal již v jeho domě, kde má zároveň svůj ateliér, a v němž tráví většinu svého času.

Domnívám se, že různá místa konání rozhovorů neměla na jejich kvalitu žádný negativní dopad. Jedná se o narátory pracovní velmi vytížené, hledání alternativ jak skloubit pracovní povinnosti s poskytnutím rozhovoru vnímám z jejich strany jako vstřícný postup. Naopak bylo zajímavé vidět odlišná prostředí, ve kterých se narátoři pohybují.

Ze strany jednoho narátora také vzešel návrh na uskutečnění rozhovoru v kavárně. Na prosbu tazatelky ovšem tento návrh narátor přehodnotil, neboť by okolní prostředí rušilo nahrávání a neposkytovalo by dostatek komfortu pro vyprávění. Rozhovor byl tedy po domluvě uskutečněn na pracovišti tazatelky.

2.2.2.2.3. Průběh rozhovorů

Před zahájením prvního rozhovoru byly narátorům a narátorkám opětovně vysvětleny cíle výzkumu a následné využití poskytnutých rozhovorů, včetně způsobu jejich uchování. Zároveň jim byl předložen Informovaný souhlas o poskytnutí údajů

a narátoři a narátorky byli seznámeni s možností stanovit si konkrétní požadavky ohledně svých rozhovorů.

Dva narátoři, Miloslav Klíma a Jaroslav Doležal, se rozhodli požadovat autorizaci přepisu rozhovoru před jeho publikováním, což bylo zaznamenáno přímo do daného dokumentu. Nikdo z narátorů a narátorek nepožadoval anonymizaci údajů. V práci budou tedy uváděna jejich vlastní jména. V případě, že budou narátoři a narátorky hovořit o jiné osobě či osobách, bude individuálně posouzeno, zdali je nutné jména jiných osob uvádět. Každý z narátorů a narátorek obdržel druhý tiskopis Informovaného souhlasu pro vlastní evidenci.

Rozhovory byly strukturovány chronologicky, přičemž narátorům a narátorkám byl ponechán prostor pro vyprávění o tématech, které považovali za důležité. Následně byly kladeny otázky, které se týkaly již deseti dílčích témat, která byla v rámci výzkumu stanovena.

Většina rozhovorů probíhala bez přerušení, výjimečně do místnosti vstoupil člen rodiny či kolega. Po každém setkání byl vyhotoven protokol o rozhovoru, kde byly uvedeny detaily místa, času, přerušení i dalších okolností.

Rozhovory byly většinou ukončeny na základě signálů únavy narátorů či narátorek nebo v důsledku časově vymezené doby na pořízení rozhovoru, o kterém většinou byla řeč před spuštěním nahrávání. Tazatelka se v případech, kdy narátor či narátorka nespíchali, zdržela krátce i po rozhovoru. Ve většině případů zazněl příslib dalšího možného shledání při jiných příležitostech a loutkářských akcích.

Dva narátoři, kteří požadovali autorizaci přepisu, obdrželi přepsané rozhovory e-mailem. Jeden narátor s přepisy bez připomínek souhlasil a ponechal tazatelce volnou ruku k jejich využití, druhý narátor požádal o zanesení drobných změn. Tazatelka navrhané změny sama zanesla do přepisu v přítomnosti narátora. Nejednalo se o žádné změny v obsahu, spíše o drobné opravy v názvech, jménech či větné skladbě. Význam vyřčeného v rozhovoru zůstal nezměněn.

Zmínění narátoři, kteří četli doslovné přepisy svých rozhovorů, popisovali svůj šok ze zachycené autentické podoby jejich mluveného slova. Jedná se o osoby, které kladou vysoké nároky na svůj verbální projev. V tomto případě byli samozřejmě ujištěni, že mluvené slovo působí naprosto odlišně od přepsaného, neupraveného textu, což neubírá nic z kvality rozhovoru a jejich sebekritický postoj není tak vůbec třeba.

2.2.2.2.4. Popisy rozhovorů

Při vedení rozhovorů byl zvolen chronologický postup, kdy narátor či narátorka začali hovořit o svém dětství, přičemž se přes další úseky svého života dostali k vyprávění o práci v Divadle Drak. Rozhovory byly zakončeny dotazem na současné aktivity a plány do budoucna.

V případě narátorů a narátorek, se kterými byly realizovány dva rozhovory, se tazatelka v prvním rozhovoru snažila v souladu s daným konceptem co nejméně zasahovat do toku vyprávění, a ve druhém se zaměřit na kladení konkrétních otázek. Nicméně lze obecně konstatovat, že vyprávění se již v prvním rozhovoru ve většině případů přirozeně ubíralo k práci u Divadla Drak, což je pochopitelné vzhledem k tomu, že narátoři i narátorka v něm strávili velkou část svého života a zároveň si byli vědomi, že se účastní výzkumu zabývajícím se tímto tématem. Nicméně při pobídce hovořit i o jiných sférách svého života se rádi věnovali i jim.

V případě jednoho narátora, se kterým se tazatelka osobně poznala až před natáčením rozhovoru, bylo nutné přistoupit na intenzivnější kladení otázek již během prvního rozhovoru, neboť narátor příliš neinklinoval k souvislému vyprávění svého životního příběhu. Domnívám se, že důvodem mohla být skutečnost, že se viděl s tazatelkou poprvé a dotazy, směřované na jeho život mohl v této situaci vnímat jako invazivní, ačkoli se jednalo o obecně kladené otázky týkající se dětství, studia či začátků pracovní kariéry. Tazatelka se tedy v dané chvíli spíše zaměřila na dotazy týkající se práce v Divadle Drak, přičemž vycházela z otázek, které by běžně využívala až při druhém rozhovoru. Na ten si pak s sebou přivezla fotografie z inscenací, na nichž se narátor podílel a také publikace týkající se osobností, které narátor znal. Diskuze nad těmito materiály značně přispěla k rozproudění rozhovoru a také k větší oboustranné uvolněnosti. Též fakt, že se oba aktéři již lépe znali, napomohl narátorovi více se o některých tématech rozhovět.

S dalšími třemi narátory byl tedy uskutečněn pouze jeden rozhovor. Bylo tak učiněno v případě manželské dvojice, přičemž důvodem bylo, že tento pár je vzájemně silně sžitý, velmi se jeden na druhého spoléhá, a to i z důvodu zdravotních obtíží a zhoršené paměti. Zároveň by jejich separace byla obtížná i z hlediska uspořádání,

neboť se rozhovor konal v malém bytě, který narátor s narátorkou sdílí. Domnívám se, že usilovat o jejich rozdělení a trvání na nahrávání rozhovoru s každým zvlášť by spíše narušilo vztah s tazatelkou a negativně ovlivnilo charakter rozhovoru. Jedním ze základních etických pravidel orální historie je respekt vůči narátorům, myslím si tedy, že vyhovění společnému rozhovoru bylo v souladu s tímto principem. Při zpětné ohlédnutí tento postup hodnotím jako adekvátní a citlivý vůči potřebám narátora a narátorky.

Každý z této dvojice měl během rozhovoru prostor pro vlastní vyprávění, zároveň se však i doplňovali. Zejména narátorka pomáhala narátorovi při vzpomínání, rozhovor se tak občas odklonil k jejich vzájemnému dialogu. Obecně hovořila častěji narátorka. Z pozice tazatelky hodnotím tento rozhovor jako velmi příjemný, ilustrující blízký vztah mezi dvěma umělci, které spojuje zájem o loutkové divadlo.

Z pozice orální historičky, která prováděla svůj první rozsáhlejší výzkum, bych ovšem ráda zmínila, že jsem z první realizace takového typu rozhovoru cítila velkou trému. Byla jsem si vědoma velkého množství tematických okruhů týkajících se Divadla Drak, které bych ráda probrala, zároveň mne zajímalo i volné vyprávění narátora a narátorky, které strukturovali dle vlastních preferencí. Chtěla jsem, aby měl každý z nich v rozhovoru dostatečný prostor, zároveň jsem si přála udržet tok vyprávění v nastaveném schématu. Navíc bylo zřejmé, že není vhodné vést příliš dlouhý rozhovor. Domnívala jsem se, že by to mohlo být na úkor komfortu narátora a narátorky. V průběhu rozhovoru jsem tedy zvažovala, zda zvolit invazivnější postup a vstupovat do vyprávění narátora a narátorky častějšími otázkami týkajícími se Divadla Drak, nebo zdali zvolit uvolněnější formu, povzbuzovat je ve vyprávění a načerpat informace, které se mi sami rozhodnou sdělit. Nakonec jsem zvolila druhou variantu. Svoji roli hrálo i vědomí, že ohledně života a práce narátorů, a to jak v Divadle Drak, tak i mimo něj, vyšlo několik publikací. Mnoho údajů bylo tedy možné získat z těchto zdrojů a v případě rozhovoru tak bylo přínosnější nechat přímo na nich, kterou část svého života a tvorby se rozhodnou akcentovat a sdílet.

Ve finále lze konstatovat, že bylo nejvíce probráno téma dětství, dospívání, studií, začátky v Divadle Drak včetně vzpomínek na zdařilé inscenace, spolupracovníky a posléze i odchod z divadla. Ačkoli některé tematické okruhy týkající se historie Divadla

Drak nebyly probrány, považují daná svědectví za velmi cenný příspěvek do výzkumu. Bližší rozbor jednotlivých výpovědí pak bude probrán v interpretační části práce.

Ve výzkumu figuruje ještě jeden narátor, se kterým byl natočen pouze jeden rozhovor. V tomto případě byly důvodem časové možnosti narátora, který hraje v činoherním divadle, zároveň provozuje zájezdové loutkové divadlo a taktéž připravuje vlastní projekty spojené s loutkářstvím. Narátor nastoupil do Divadla Drak ve druhé polovině 70. let 20. století a působil v hereckém souboru až do roku 1995. Jeho reflexe fungování divadla před a po roce 1989 byla tedy velmi přínosná pro porovnání změn v jednotlivých obdobích. Účast narátora ve výzkumu byla tudíž velmi žádoucí, ačkoli nebylo možno vyhovět původnímu úmyslu natočit dva rozhovory s jednou osobností.

2.2.2.2.5. Zpracování rozhovorů

Ke každému realizovanému rozhovoru byl vyhotoven protokol, ve kterém je kromě záznamu okolností a průběhu rozhovoru, uveden i biogram narátora či narátorky. Zároveň jsou základní životopisné údaje s akcentem na informace související s prací v Divadle Drak uvedeny v medailoncích v příloze této práce.

U všech rozhovorů byl pořízen jejich přepis, odpovídající co nejvěrněji mluvenému slovu. V některých případech byla vypuštěna opakující se či vatová slova, případně byly některé nespisovné výrazy nahrazeny spisovnými. Interpunkční znaménka byla prioritně používána tak, aby korespondovala s mluveným slovem, tudíž se přepis často neshoduje s pravopisnými normami.

Kromě jednoho narátora, který požadoval drobné redakční úpravy v prepisech, nebyly další rozhovory jinak upravovány. Pouze části rozhovorů, které jsou citovány v této práci, byly upraveny do čtenářsky přijatelnější verze, ovšem s ohledem na to, aby byla co nejméně dotčena původní verze a zachována autentičnost projevu narátora či narátorky.

2.2.2.3. Základní tematické okruhy výzkumu

Cílem této práce je doplnit a rozšířit poznání o fungování konkrétního loutkového divadla v době minulého režimu a zachytit změny, ke kterým došlo po roce 1989. Hlavním

těžištěm jsou rozhovory s bývalými, ve dvou případech stále současnými zaměstnanci divadla.

Před zahájením rozhovorů byly definovány tři základní výzkumné oblasti. Do té první spadají vnitřní záležitosti Divadla Drak, do té druhé jeho vnější projev a vztahy, a do té třetí vývojové etapy divadla.

Aby bylo možné tyto tematicky široké výzkumné oblasti lépe strukturovat, byly rozděleny na deset tematických okruhů. První tematický okruh týkající se vnitřních záležitostí Divadla Drak obsahoval následující rozdělení: Práce a každodennost, Pracovní kolektiv, Péče o zaměstnance, Dramaturgie a repertoár. Druhý tematický okruh, který pojednával o vnějších vztazích, byl tvořen těmito okruhy: Publikum, Publicita, Vztahy se zahraničím, Vztahy s ostatními divadly, Vztahy s režimem. Poslední třetí okruh, pak pojednával o vývojových etapách divadla.

Každý tematický okruh obsahoval podotázky, které sloužily spíše jako vodítko pro tazatelku během vedení rozhovorů a impulsy pro narátory. Ambicí nebylo mít všechny podotázky zodpovězeny, což by nebylo vzhledem k jejich velkému množství ani reálné.

Hlavním cílem bylo získat od narátorů a narátorek vyjádření ideálně ke každému z deseti okruhů, případně alespoň k většině z nich. Nebyl přitom kladen důraz, zdali narátor či narátorka situují své vyprávění časově do doby před nebo po roce 1989. Důležité bylo pochopit, jaký obraz v rámci daných témat o divadle mají. Na samotné porovnání těchto dvou období byli pak v průběhu rozhovorů ještě konkrétně dotazováni.

Vzhledem k velkému rozsahu nebylo očekáváno, že by tématům byla věnována rovnoměrná pozornost. Taktéž bylo zřejmé, že narátoři a narátorky budou inklinovat k tematickým okruhům, které ze své profese znají nejlépe. To znamená, že například výtvarník, který prakticky nejezdil na zahraniční zájezdy, nezhodnotí vztahy se zahraničím tak, jako herec, který se těchto zájezdů pravidelně účastnil.

Obecně lze konstatovat, že v jednotlivých rozhovorech byla většina témat probrána či nastíněna, a to jak z vlastní iniciativy narátorů či narátorek, tak i na základě dotazů. Nejvíce byla probrána témata týkající se vnitřních záležitostí divadla, tedy Práce a každodennost a Pracovní kolektiv. Další často probíraná témata byly též Vztahy s režimem a srovnání období před a po 1989. V tomto případě je nutné podotknout, že na toto srovnání směřovala tazatelka své otázky ve druhém rozhovoru, proto na něj

narátoři a narátkorky více reagovali. Naopak témata jako Publikum či Publicita patřili mezi nejméně zodpovídané okruhy.

2.2.2.4. Analytické a interpretační postupy

„Hodnocení každé kvalitativní studie je ovlivněno kontextem a specifickými způsoby posuzování kvality výzkumů, přičemž metody posuzování mají být otevřené a nemají se aplikovat mechanicky.“¹²

Při analýze a interpretaci rozhovorů bylo využito jejich doslovných přepisů. Text byl roztříděn podle stanovených tří výzkumných oblastí a následně dle deseti tematických okruhů, tedy Práce a každodennost, Pracovní kolektiv, Péče o zaměstnance, Dramaturgie a repertoár, Publikum, Publicita, Vztahy se zahraničím, Vztahy s ostatními divadly, Vztahy s režimem a Vývojové etapy divadla.

V tomto kondenzovaném celku pak bylo sledováno, jaká témata vnášel narátor či narátkorka spontánně do rozhovoru, a na jaká byli spíše dotazováni. Dále bylo hodnoceno, jakým tématům se nejvíce věnovali a pokládali je za důležitá, o kterých naopak nehovořili či je přecházeli.

Základním pramenem v tomto výzkumu jsou orálněhistorické rozhovory, analýza a interpretace byly ovšem prováděny také ve vzájemné komparaci s dostupnými archivními prameny a literaturou. Při výběru těchto zdrojů byla taktéž využita linie vycházející z deseti zmíněných okruhů. Vyčleněny byly tedy pouze ty materiály, které se týkaly daných témat, sledovaného období či samotných narátorů a narátkorek.

Jako sledované období byla vymezena doba tzv. normalizace a první polovina 90. let 20. století. V případě popisu historie Divadla Drak či reflexe vzpomínek některých narátorů a narátkorek bylo ovšem nutné zajít v bádání i hlouběji do minulosti.

Uvedené tři výzkumné oblasti, potažmo deset tematických okruhů, tvoří také jakousi pomyslnou páteř interpretační části této práce. V případě interpretací bylo třeba mít na mysli, že lidská paměť není neměnným úložištěm záznamů, narátor či narátkorka spíše rekonstruuje své zážitky a dává jim zpětně určitý význam. Úlohou orálního historika

¹² HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 3. vyd. Praha: Portál, 2012, s. 335.

je pokusit se chápat dané významy tak, jak je chápe narátor či narátorka a neusilovat o zobecňující popis událostí.¹³

Při hodnocení výzkumu bylo třeba brát v úvahu také fakt, že narátor ani tazatel nejsou nestranní a k výzkumu mohou přistupovat s vědomím určité trojjediné vazby mezi sebou navzájem a čtenářem či posluchačem.¹⁴ Je těžké určit, do jaké míry byly jednotlivé výpovědi v tomto výzkumu autocenzurované, ovšem v případě některých z nich lze s jistotou konstatovat loajalitu vůči domovskému divadlu a pravděpodobně i určité vědomí, že rozhovor bude využit pro třetí stranu. Vlastně již samotný požadavek na autorizaci přepisu, který vznesli dva narátoři, potvrzuje toto uvědomění. Stejně tak i tazatelka si při svých hodnoceních byla vědoma oné „třetí strany“ a svého subjektivního postoje k daným tématům. Se subjektivitou se snažila pracovat tak, aby daný výsledek bylo možné označit za co nejvíce objektivní a zároveň sledovaný úsek dějin získal díky vyprávění jiného člověka lidskou tvář.¹⁵

2.2.2.5. Pozice autorky ve výzkumu

V odborné literatuře bývá specifický vztah mezi tazatelem a narátorem charakterizován jako asymetrický. Oba účastníci rozhovoru vstupují do interakce dle předem daných a dobrovolně přijatých rolí. Zatímco tazatel se ke své roli propracoval odbornou přípravou a snaží se prohloubit historické poznání konkrétně vymezeného období či události, narátor se v rozhovoru ocitá pouze na základě svých osobních zkušeností a svoji roli naplní nejlépe, bude-li maximálně spontánní a otevřený.¹⁶

¹³ VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 124–133.

¹⁴ Tamtéž, s. 149.

¹⁵ YOW, Raleigh Valerie. *Varieties of Oral History Projects: Family Research*. The Oral History Review, Recording oral history: a guide for the humanities and social sciences. Walnut Creek, AltaMira Press, 2005, s. 253–277.

¹⁶ VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 148–150.

V případě výzkumu zaměřeného na Divadlo Drak vystupovala tazatelka jednak pod hlavičkou školy, zároveň ji narátoři a narátorky znali jako odbornou zaměstnankyni instituce zabývající se loutkářstvím.

Mám-li tedy zhodnotit výzkum z pozice tazatelky, domnívám se, že pocit záštity dvěma institucemi mi jednak dodával větší pocit stability, zároveň to byl signál pro narátory a narátorky, že se v loutkářském oboru pohybují, tudíž mám znalosti z tohoto odvětví a lépe porozumím jejich vyprávění o konkrétních událostech, inscenacích či aktech.

Nutno ovšem podotknout, že rozhovory byly vedeny s osobnostmi, které se loutkářství věnují po většinu svého života, a mají tak hluboké znalosti jak z praxe, tak i teorie. V tomto případě ani rešeršní příprava, která se týkala jak historie loutkového divadla, tak i historie Divadla Drak, včetně dosud nabytých znalostí z mé profese, byly stále, dle mého vnitřního pocitu, jen malou kapkou v moři. S tímto pokorným pocitem jsem také k výzkumu přistupovala. Oceňovala jsem ochotu narátorů a narátorek podělit se o své znalosti a byla jsem si vědoma, že i oni tuší, že jsou v pozici osoby, která zkrátka v tomto ohledu více ví. Tuto určitou hierarchii ve znalostech a profesních zkušenostech mi ovšem nikdo z účastníků nedával pocítit v negativních konotacích.

Jeich vyprávění bylo otevřené a přátelské a domnívám se, že mne vnímali jako někoho, kdo do „velké loutkářské rodiny“ nějakým způsobem patří. Situaci samozřejmě ulehčilo i to, že jsem se se dvěma narátory již osobně znala, k dalším čtyřem mi pak cestu zprostředkoval Jiří Vyšehrad. Jeho reference byla tedy pro ostatní určitým znamením mé důvěryhodnosti. Pozice insidera byla tudíž výhodou i v případě získávání kontaktů.

Mojí hlavní snahou bylo přiblížit vyprávění nenucenému rozhovoru. Pozice insidera však občas způsobila, že při rozhovorech pro mne bylo obtížnější zdržet se přílišného pozitivního přístupu vůči narátorům a narátorkám, který bych při běžném rozhovoru spontánně projevovala.

V případě pocitu náklonnosti tazatele vůči narátorům se může projevit snaha vyhýbat se některým otázkám, které by mohli vypravěči způsobit nepohodlí.¹⁷ V tomto

¹⁷ YOW, Raleigh Valerie. Do I Like Them Too Much? Effect of the oral history interview on the interviewer and vice-versa. *The Oral History Review*, Volume 24, Issue 1. 1997, s. 55–64.

ohledu mohu konstatovat, že jsem díky vytvořenému schématu deseti témat, která jsem chtěla v rozhovorech alespoň částečně obsáhnout, kladla podobné tematické otázky všem narátorům a narátorkám.

Zároveň jsem ovšem zaznamenala, že se u některých narátorů a narátorek projevovala neochota rozebírat svůj osobní život. Tu jsem vycítila ze stručných odpovědí na tuto oblast, tudíž jsem toto téma dále nerozvíjela. Domnívám se, že jsem mohla více zasáhnout do této oblasti, nicméně právě snaha o komfort narátorů a narátorek mne vedla k tomu se tím dále nezabývat.

Jak vyplývá z předchozích řádků, s pozicí tazatele a potažmo i insidera, souvisí téma vlastní subjektivity ve výzkumu. Na začátku výzkumu jsem se pokusila zodpovědět si některé základní otázky. Mezi ty patřilo zjištění, jaký je můj postoj k loutkářství a potažmo každému z narátorů a narátorek, dále jak z hlediska své povahy a dispozic budu k výzkumu přistupovat a co od něj očekávám.

Upřímně hodnotím, že již samotný výběr tématu, které souvisí s mojí profesí, byl subjektivní záležitostí. Můj postoj k loutkářské tematice je samozřejmě kladný, mám v tomto oboru již určité zkušenosti a loutkářství mě zajímá. Zároveň práce v muzejní instituci, která shromažďuje dokumenty týkající se loutkářské tematiky, umožňuje snadnější přístup k literatuře či dalším materiálům. V pozici insidera jsem tedy spatřovala výhodu a domnívala jsem se, že jak pro mne, tak i pro narátory a narátorky bude snazší mluvit s někým ze společného odvětví a rozhovory tak budou pravděpodobně probíhat v příjemné atmosféře. Podle dispozic mé vlastní povahy jsem si totiž vědoma, jak nepříjemné jsou pro mne konfliktní situace, a zde jsem se nedomnívala, že by k nějakým nedorozuměním mohlo docházet.

Očekávání, které jsem od začátku měla od výzkumu, bylo samozřejmě zjistit, jak Divadlo Drak fungovalo v době tzv. normalizace a po roce 1989 z pohledu jeho členů a přispět tím k problematice vývoje loutkových divadel. Taktéž jsem chtěla jednotlivé osobnosti poznat a zaznamenat jejich vyprávění, neboť za jednu z velkých výhod orální historie považuji právě šanci tazatele být u vytvoření nového historického pramene. Lidské příběhy mne vždy zajímaly a ochota narátorů a narátorek se se mnou podělit o část svého života prostřednictvím vyprávění mi pokaždé přinášela zcela osobní radost.

Jak již bylo zmíněno, z dané skupiny dotazovaných tvořili větší část muži. Výzkumu se zúčastnilo šest narátorů a dvě narátorky. Genderové hledisko jistě patří mezi další způsob jak hodnotit pozici tazatelky a účastníků výzkumu.

Obecně mohu konstatovat, že jsem nepocítovala při realizaci rozhovorů nějaké markantní rozdíly mezi muži a ženami. Domnívám se, že to mohlo být také dáno věkovým rozdílem. Věkový odstup byl poměrně vysoký a to jak v případě mužů, tak i žen. Zároveň, jak již bylo zmíněno, zkušenosti narátorů a narátorek v oblasti loutkářství byli hlubší než ty mé, ve vzájemném vztahu tedy hrálo roli i toto určité předávání znalostí. Všichni narátoři a narátorky vystupovali přátelsky a zároveň profesionálně. Lze snad jen konstatovat, že v rozhovorech se objevovala snaha oživit vyprávění veselými historkami a pobavit tazatelku možná více v případě mužů.

2.2.2.6. Etika výzkumu a legislativní rámec

Etické postupy v tomto výzkumu se opírají o principy Etického kodexu České asociace orální historie¹⁸, v němž jsou definovány dva vztahy, vůči kterým má tazatel etické a legislativní povinnosti.

Tím prvním je vztah k narátorovi či narátorce. V tomto ohledu byli všichni účastníci výzkumu obeznámeni s postupy a účely orálněhistorického výzkumu. Bylo jim vysvětleno, jaká jsou jejich práva, a byli seznámeni s možností požadovat další ujednání dle svých přání. Dále byli informováni o způsobu uložení nahrávky a přepisu rozhovoru, a také o budoucích možnostech jejich využití. Výše zmíněné pak narátoři a narátorky stvrdili svým podpisem v informovaném souhlasu, který jim byl předložen před začátkem prvního rozhovoru.

Narátoři a narátorky byli též ujištěni, že ve výzkumu figurují jako dárci příběhu a bude k nim vždy přistupováno s respektem, přičemž jejich vyprávění nebude nijak posuzováno či zneužíváno.

Podle platné české legislativy ošetřuje problematiku poskytnutí osobních údajů v rozhovoru zákon č. 110/2019 Sb., o zpracování osobních údajů, dále zákon č. 89/2012 Sb. občanského zákoníku ve znění pozdějších předpisů a dále nařízení (EU) 2016/679

¹⁸ Etický kodex *České asociace orální historie* [online]. 2019 [cit. 2022-05-28]. Dostupné z: http://www.coha.cz/wp-content/uploads/2018/05/Etický_kodex-COHA_2018.pdf.

o ochraně fyzických osobních údajů a o volném pohybu těchto údajů (GDPR). Tyto potřebné klauzule byly zahrnuty do textu informovaného souhlasu.

Druhým případem je vztah tazatele k veřejnosti. V tomto ohledu usilovala tazatelka o dodržování profesní úrovně při realizaci výzkumu, a to jak v rešeršní přípravě, tak i v samotném vedení a zpracování rozhovorů. K výzkumu byla vedena dokumentace zahrnující protokoly, informované souhlasy, nahrávky a přepisy rozhovorů, případně další materiály související s tématem či narátory a narátorkami. Získané prameny tazatelka archivuje a garantuje jejich využití pouze v souladu se stanovenými etickými a legislativními povinnostmi.

3. TEORETICKÁ ČÁST - HISTORIE LOUTKOVÉHO DIVADLA

3.1. Historie loutkového divadla v českých zemích

Historie loutkového divadla se na našem území utváří již více než dvě století. Studium historického materiálu lze sledovat kontinuitu vývoje loutkářského oboru, což je důvod, proč je tomuto tématu věnována následující kapitola. Divadlo Drak je jedním z následovníků pokračující tradice, aby bylo možné porozumět jeho vývoji, je přínosné mít k dispozici základní fakta o historii loutkářství. Smyslem této kapitoly je tedy stručně přiblížit historii českého loutkářství a upozornit na významné mezníky.

Vývoj českého loutkářství je možné rozdělit do tří etap.¹⁹ Nejstarší etapou je období tradičních lidových marionetářů. Loutkové divadlo se na naše území dostalo vlivem kočujících divadelních skupin ze zemí střední Evropy, které procházely po skončení třicetileté války přes české země. První, česky hrající loutkáři, se u nás pak objevují kolem 70. let 18. století. Tradiční loutkáři se orientovali převážně na venkovské publikum, pro které hráli v českém jazyce. V tomto ohledu jim bývá, poněkud nadsazeně, přisuzována zásluha v souvislosti se šířením a uchováním českého jazyka v době národního obrození. Společenské postavení kočovných loutkářů nebylo příliš dobré, navíc začali po nějakém čase ztrácet kontakt s vývojem divadelního umění a nedokázali naplnit narůstající nároky diváků. Jejich produkce se stala jakousi muzeální záležitostí a na dalším vývoji loutkářství se již nepodíleli, ačkoli pokračovali ve své praxi až do poloviny 20. století, kdy byla jejich činnost ukončena zákazem provozování soukromých živností v nově přijatém divadelním zákoně.²⁰

Další etapou v loutkářské historii je rozvoj amatérského loutkářství v první polovině 20. století. V tomto období došlo k rozmachu vzájemně se prolínajících fenoménů amatérského loutkářství, které výrazně ovlivnily podobu loutkového divadla na další desetiletí. Jednalo se o spolkové loutkářství, rodinná loutková divadla a umělecká loutková divadla. Aktivita v loutkářské oblasti byla v porovnání s předchozím obdobím, tak vysoká, že doba od počátku 20. století do konce první světové války je označována

¹⁹ DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. V Praze: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla, 2004, s. 11.

²⁰ DUBSKÁ, Alice. Přehled historie loutkového divadla v českých zemích do roku 1945. In: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 15–22.

jako loutkářská renesance. Soubory ochotnických spolků často tvořili rodiče, učitelé a místní inteligence, kteří svojí činností plnili lidovými výchovnou funkci. Jejich zřizovateli byly nejprve Sokol, poté Dělnické tělocvičné jednoty či katolická tělovýchovná organizace Orel.²¹ Koncem 20. let dosáhl počet těchto spolků téměř 3000.²² Pro tyto spolky bylo typické, že se ve své tvorbě zaměřovaly převážně na dětské publikum, na rozdíl od lidových loutkářů.

Pro posun loutkového divadla z hranic lidové zábavy vymezených kočovnými loutkáři a zábavy pro děti propagované amatérskými spolky, bylo podstatné, že o něj projeví zájem čeští umělci, výtvarníci, herci, spisovatelé a hudebníci. To přispělo k zakládání tzv. uměleckých loutkových divadel, v nichž se estetická funkce stala dominantním činitelem.²³ Do jednoho z nich, Loutkového divadla Feriálních osad nastoupil mladý Josef Skupa, kterému se podařilo vytvořit originální komický dvojtyp otce Spejbla a syna Hurvínka. Tuto dvojici si Josef Skupa později přenesl do svého vlastního divadla, které založil v roce 1930 pod názvem Plzeňské loutkové divadlo prof. Skupy, a z něhož se po válce stalo Divadlo Spejbla a Hurvínka, první profesionální loutkové divadlo v tehdejší Československu.

Do slibného vývoje ovšem nepříznivě zasáhla politická situace. V důsledku okleštění českých zemí po Mnichovské dohodě ubyla téměř čtvrtina loutkářských souborů. Se zastavením činnosti Sokola v roce 1941 se pojí zánik až 500 divadel.²⁴ Stále však fungovaly spolkové a školní amatérské scény, složené z loutkářských nadšenců. V září 1944 zavřeli nacisté všechna divadla, následně byla v říjnu téhož roku z tohoto opatření vyjmuta loutková divadla hrající pro děti, která tak mohla fungovat až do konce války.²⁵

Třetí etapa vývoje loutkového divadla je spojena s budováním sítě profesionálních loutkových divadel. Zásadním předpokladem pro jejich zakládání bylo

²¹ BLECHA, Jaroslav. *Rodinná loutková divadélka: skromné stánky múz*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2009, s. 18-20.

²² DUBSKÁ, Alice. Přehled historie loutkového divadla v českých zemích do roku 1945. In: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 25

²³ Loutkové divadlo Umělecké výchovy, Umělecká loutková scéna, Umělecká scéna Říše loutek a Loutkové divadlo Feriálních osad v Plzni.

²⁴ DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. V Praze: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla, 2004, s. 240.

²⁵ Tamtéž, s. 246–252.

přijetí divadelního zákona v roce 1948.²⁶ Všechna divadla se poté stala institucemi zřizovanými a provozovanými výkonnými orgány státní správy, bylo zakázáno soukromé podnikání a do vedoucích postů byli dosazováni politicky vhodné osoby. Komunistická moc přistupovala obecně k divadlům jako k účinnému nástroji převýchovy obyvatelstva, prostředku propagace socialismu, přičemž divadelní a dramaturgickou produkci poměřovala podle politických kritérií. Jedním z hlavních cílů byla demokratizace divadla, tedy zpřístupnění divadla širokým vrstvám, ovšem s důrazem na ideové a výchovné funkce, které byly povýšeny nad estetickou kategorií.²⁷

V nově se formujících podmínkách provozu českého divadelnictví byl vytvořen prostor pro divadla určená dětem a mládeži, která měla plnit výchovné a osvětové poslání. Toho dokázali využít někteří představitelé československého loutkářství²⁸, jejichž cílem bylo prosadit vybudování profesionálních loutkových scén, které měly získat legislativně stejné postavení jako ostatní divadelní druhy. Tehdejší orgány moci vzaly v potaz návaznost na masovou oblibu loutkového divadla z předválečných let, a také fakt, že stále existovaly stovky loutkářských amatérských spolků, z nichž by některé mohly být zprofesionalizovány, což by bylo schůdným a ekonomicky přijatelným řešením problematiky divadel pro děti a mládež.²⁹

V roce 1949 bylo dle sovětského vzoru zřízeno Ústřední loutkové divadlo, které mělo plnit funkci zastřešující organizace pro ostatní divadla. K němu se postupně připojily čtyři původně amatérské scény v Brně, Liberci, Českých Budějovicích a Kladně. Ovšem ekonomické problémy způsobené nedostatečným finančním zajištěním z ministerstva financí, neposkytnutí základních materiálně-technických podmínek, umělecká stagnace a krize souborů způsobily, že po necelém roce se toto uskupení rozpadlo a jednotlivá divadla připadla pod správu krajských národních výborů, s výjimkou kladenské pobočky, která byla připojena k městskému divadlu.³⁰ Tato situace však nezastavila započatý vývoj v zakládání dalších profesionálních loutkových divadel.

²⁶ Zákon č. 32/1948 Sb. Zákon, kterým se vydávají základní ustanovení o zřizování divadel a o divadelní činnosti (divadelní zákon).

²⁷ JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 34.

²⁸ Konkrétně Jan Malík a Jiří Lorman.

²⁹ DUBSKÁ, Alice. *Na počátku cesty. Loutkář*, 1989, č. 1/1989, s. 8.

³⁰ Tamtéž, s. 11.

Loutkové divadlo se do té doby, z hlediska vnímání odborníků, pohybovalo spíše na úrovni pouťových a cirkusových atrakcí.³¹ Zakotvením v daném zákoně získalo poprvé v historii právní, sociální i uměleckou rovnoprávnost se všemi ostatními divadelními formami. Ačkoli tato skutečnost znamenala z určitého úhlu pohledu posun ve vývoji českého loutkářství, je evidentní, že nelze dosah tohoto zákona interpretovat pouze v pozitivním světle. Jak již bylo zmíněno, nařízení zákona zasáhlo i tu oblast soukromého podnikání, do které spadali kočovní loutkáři, což znamenalo ukončení činnosti posledních zástupců tohoto řemesla.³²

Loutková divadla tedy převzala po roce 1948 praxi specializovaných institucí, které měly zajišťovat výchovu dětí a mládeže uměním, s čímž souvisela jak početná zájezdová činnost ve vymezeném kraji, tak i pravidelné návštěvy žáků v divadle. Ve druhé polovině 20. století vzniklo celkem dvanáct profesionálních loutkových divadel, z nichž dvě zanikla v 60. letech. Působnost deseti zbývajících divadel byla rozdělena po jednotlivých krajích.³³ V tomto bodě je ještě důležité zmínit, že samozřejmě stále existovaly i jiné scény věnující se loutkovému divadlu,³⁴ včetně ochotnických spolků.³⁵ Ovšem z tematického hlediska diplomové práce vyjmenuji pouze oněch deset statutárních divadel subvencovaných státem, která fungují až do současnosti. Bližší informace o každém z nich jsou uvedeny v příloze této práce. Síť profesionálních loutkových divadel³⁶ byla tedy utvořena z následujících: Divadlo Spejbla a Hurvínka (1945, Praha), Ústřední loutkové divadlo, nyní Divadlo Minor, (1949, Praha), Divadlo Lampion (1949, Kladno), Naivní divadlo (1949, Liberec), Loutkové divadlo Radost (1947, Brno), Malé divadlo (1949, České Budějovice), Divadlo loutek (1953, Ostrava), Divadlo

³¹ MALÍKOVÁ, Nina. Moderní české loutkářství a jeho ohlasy v Muzeu loutkářských kultur. In: DUBSKÁ, Alice aj. *Obrazy z dějin českého loutkářství*. Řevnice: Arbor vitae, 2012, s. 127.

³² Tamtéž

³³ Zákon o územním členění státu č. 36/1960 Sb. Kraje: Hlavní město Praha, Středočeský, Jihočeský, Západočeský, Severočeský, Východočeský, Jihomoravský a Severomoravský. Na každý kraj připadlo minimálně jedno loutkové divadlo.

³⁴ Například skupiny věnující se černému divadlu, které byly známé i v zahraničí – Černé divadlo Jiřího Srnce, Černé divadlo, Černý tyjadr apod. Více viz *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

³⁵ Ještě v roce 1959 bylo v českomoravské části tehdejší Československé republiky registrováno na 2500 amatérských spolků. PAVLOVSKÝ, Petr. Pohled do dějin českého profesionálního loutkového divadla 1948 – 1989. In: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 50.

³⁶ Použité názvy divadel korespondují se současným pojmenováním. Důvodem je, že během své existence byla často přejmenována a pro přehlednost bude tudíž srozumitelnější uvádět jejich současné názvy a vytvořit tak jednotný styl pojmenování.

Drak (1958, Hradec Králové), Divadlo Alfa (1961, Plzeň), Divadlo rozmanitostí (1987, Most).

Na podobu profesionálních loutkových divadel měla v prvních letech určující vliv skutečnost, že se většinou jednalo o spolky složené z amatérských loutkářů, a právě tímto směrem se orientoval i jejich organizační a provozní systém, nastavený ve smyslu „*všichni dělali všechno*“³⁷. Kromě nedostatečných profesních znalostí se ovšem také potýkala s finančními a provozními problémy. Často jim chyběla vlastní divadelní budova, musela rychle vytvořit základní repertoár a při tom zajistit četná zájezdová představení. Inspirací pro mnohé z nich bylo Ústřední loutkové divadlo, od něhož přebíraly praxi využití spodových loutek, namísto pro československé loutkářství typických marionet, a též vycházela z jeho repertoáru orientovaného na sovětské tituly.

Za významný mezník lze pokládat založení Loutkářské katedry na pražské Akademii múzických umění v roce 1952, která měla zajistit systematické vzdělání v tomto oboru. Další institucí, která měla dokumentovat práci divadel, zvyšovat odbornost divadelníků a propagovat československé divadlo pak byl Divadelní ústav, založený v roce 1956.

Většina loutkových divadel začíná přibližně ve druhé polovině 50. let usilovat o vlastní umělecký profil, přičemž soubory jsou obohacovány právě příchodem absolventů loutkářské katedry, z nichž někteří revoltují proti centralismu a akademismu ÚLD.³⁸ V období 60. let se pak na jevištích objevují jiné typy loutek, než ty spodové a vedle nich se v rovnocenném partnerském vztahu začíná uplatňovat odkrytý herec – manipulátor.³⁹ Některá loutková divadla začala přerůstat svoji, do té doby téměř výhradní orientaci na dětského diváka, a věnovala se rozvíjení originálního typu divadelnictví kombinujícího loutkářské, činoherní, kabaretní či zpěvoherní postupy.

Události roku 1968 a následné upevňování totalitní moci znamenaly obecně pro české divadlo novou existenční situaci. Paradoxně však doba tzv. normalizace přinesla pro loutkové divadlo nové a překvapivé možnosti. Česká společnost se stala mnohem vnímavější vůči uměleckým sdělením a jejich podtextům. Loutkáři, často schovaní za pohádky, mýty a legendy, tak mohli reflektovat své postoje a vnímavý divák

³⁷ BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949-1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973, s. 11.

³⁸ STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství III. *Loutkář*, 2000, č. 5, s. 208.

³⁹ MALÍKOVÁ, Nina. Moderní české loutkářství a jeho ohlasy v Muzeu loutkářských kultur. In: DUBSKÁ, Alice aj. *Obrazy z dějin českého loutkářství*. Řevnice: Arbor vitae, 2012, s. 133.

jim dokázal porozumět. Loutkářské soubory tak zažívaly, v nepřímé úměře ke stagnaci převážně tradičních divadelních žánrů, nebývalý ohlas divácké i odborné veřejnosti.⁴⁰

V období 80. let bylo možné realizovat projekty, které by se dříve mohly uskutečnit pouze tajně. Od poloviny 80. let se v Praze na Střeleckém ostrově konaly tzv. Divadelní poutě, při nichž se umělci „na volné noze“ vrátili do starých časů kramářských písní. Byla to první oáza toho, čemu se po revoluci začalo říkat nové alternativní divadlo.⁴¹ V průběhu roku 1989 došlo k uvolnění cenzury a do veřejného života se začala navracet donedávna tabuizovaná jména.⁴²

Události související s rokem 1989 znamenaly začátek další etapy českého divadelnictví, přičemž hlavním úsilím v prvních letech bylo zbavit českou kulturu veškerých politických a ideologických vlivů.⁴³ Deset statutárních loutkových divadel, překonalo zdárně přechod do nového demokratického systému. V případě některých z nich bylo vypuštěno z názvu adjektivum „loutkové“ v souvislosti s trendem rozvolnění pojmu loutka, který začal být vnímán jako staromódní a nedostačující pro označení figurativního či výtvarného divadla.⁴⁴ Ve většině z nich došlo k obměně na ředitelských pozicích a také k personálním změnám v rámci uměleckého souboru. V listopadové éře se také začala rozvíjet investorská a stavební činnost, některá loutková divadla se tak dočkala nových budov či rekonstrukcí stávajících.⁴⁵ Jednou ze zásadních otázek, kterou řešila většina divadel, bylo jak koncipovat dramaturgický plán. Obecně lze říci,

⁴⁰ JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 83.

⁴¹ DOLENSKÁ, Kateřina. *Profesionální loutkové divadlo dnes – statutární a nezávislé soubory*. In: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 82.

⁴² JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed. *Dějiny české literatury IV. 1945-1989*. Praha: Academia, 2008, s. 109-110.

⁴³ V první polovině 90. let převládala otázka, zdali je nutné mít legislativní normu v podobě divadelního zákona. Znění stávajícího divadelního zákona (Zákon o divadelní činnosti - divadelní zákon č. 33/1978 Sb.) bylo novelizováno v roce 1989 (Zákon České národní rady o některých opatřeních souvisejících s vydáním zákona o soukromém podnikání občanů č. 127/1990 Sb.) a většina jeho ustanovení pak byla zrušena v roce 1992 (Zákon České národní rady, kterým se mění a doplňuje zákon České národní rady č. 33/1978 Sb. o divadelní činnosti - divadelní zákon č. 122/1989 Sb.). Od roku 1995 začal platit autorský zákon. Žádný další divadelní zákon nebyl již vydán.

KLUSOŇOVÁ, Markéta. *Česká právní úprava divadla*. Brno, 2015. Rigorózní práce. Masarykova univerzita, Katedra právní teorie, s. 25-26.

⁴⁴ DOLENSKÁ, Kateřina. *Profesionální loutkové divadlo dnes – statutární a nezávislé soubory*. In: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 81

⁴⁵ Nové budovy získaly například Divadlo Alfa, Divadlo Minor (původně Ústřední loutkové divadlo) nebo Divadlo loutek v Ostravě.

DVOŘÁK, Jan. *AMU = DAMU + FAMU + HAMU: kapitoly k tématu realizace divadla*. 3., upr. a aktualiz. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra produkce, 2005, s. 4.

že repertoár většiny divadel se začal orientovat opět převážně na dětské publikum.⁴⁶ Další výraznou změnou bylo zakládání volných loutkářských skupin, které fungovaly v závislosti na grantovém systému.⁴⁷

3.2. Historie Divadla Drak

Divadlo Drak bylo založeno v roce 1958 z podnětu Krajského národního výboru v Hradci Králové pod názvem Východočeské loutkové divadlo. Jak se dále uvádí v archivních pramenech⁴⁸, základní podmínky pro zajištění provozu divadla byly v počátcích velmi chabé. Zřizovatel divadla, Městský národní výbor v Hradci Králové, neměl tehdy na odboru školství a kultury žádného kulturního inspektora. Též nebyly zajištěny výrobní prostředky, materiál, finance a ani pracovníci. Konkurz na všechna pracovní místa vypsal KNV v dubnu 1958 a místo ředitele bylo obsazeno v září téhož roku. V prvních letech fungovalo Divadlo Drak výlučně jako zájezdové divadlo.⁴⁹ Nemělo svojí vlastní stálou scénu a potýkalo se i s nedostatkem prostor pro zkoušení.

V roce 1961 započala přestavba budovy č. 632 v Hradební ulici, bývalého studentského domova, kde byly pracovny divadla. Přístavbou jevištní části vzniklo poměrně rychle slušné divadlo, které bylo otevřeno v březnu roku 1963 inscenací Jiřího Středy *Tajemství zlatého klíčku*.

Nezanedbatelným plusem jistě bylo i to, že řízením divadla byl pověřen Vladimír Matoušek. Zkušený loutkář, který již zakládal Loutkové divadlo Radost v Brně a předtím stejnojmenné amatérské divadlo v Břeclavi. Ve svém postu působil až do roku 1965, přičemž se mu podařilo divadlo zformovat a zkonsolidovat personální základ souboru. Jistotami divadla se stali jednak výtvarník František Vítek, dále herci Jan Pilař, Mirka Kostřábová, Vladimír Staněk, Věra Říčařová, Boris Šlechta, Libuše Staňková, Jindra Židlická, a samozřejmě v neposlední řadě, režiséři Jiří Středa či Miroslav Vildman.

⁴⁶ DOLENSKÁ, Kateřina. Profesionální loutkové divadlo dnes – statutární a nezávislé soubory. In: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 83.

⁴⁷ Například Buchty a loutky, Divadlo bratří Formanů, Divadlo Continuo.

⁴⁸ Státní oblastní archiv v Zámrsku (dále jen SOA Zámorsk), Divadlo DRAK, p. č. 358/96, kt. 33–50, Zpráva VČLD DRAK, 1961, s. 3–4.

⁴⁹ Divadlo navštívilo v roce 1961 52 zájezdových míst ze 197 obcí. SOA Zámorsk, Divadlo DRAK, p. č. 358/96, kt. 33–50, Zpráva VČLD DRAK, 1961, s. 3–4.

Přelomovou inscenací se pro divadlo stala *Pohádka z kufru*, uvedená v roce 1965 a režírovaná Miroslavem Vildmanem. Jednalo se o konfrontaci moderní klauniády se starým divadlem, využívajícím dřevěné marionety. Tato hra zajistila divadlu první mezinárodní úspěch na festivalu UNIMA v Mnichově v roce 1966.⁵⁰

S tímto úspěchem vstoupilo divadlo do další éry. V té došlo k několika personálním změnám. Tou první byl odchod ředitele Vladimíra Matouška, na jehož post nastoupil Jan Dvořák, který v ředitelském křesle vytrval až do roku 1976. V Divadle Drak ovšem nadále působil na pozici uměleckého šéfa a následně dramaturga až do poloviny 80. let. Výtvarný tým byl také rozšířen o scénografa Pavla Kalfuse, který posléze zaujal místo šéfa výpravy. Společně s Františkem Vítkem tak realizovali výpravy převážné většiny inscenací v období od poloviny 60. let do poloviny 70. let.

Spřízněný tandem režiséra Miroslava Vildmana a Jana Dvořáka ovlivnil všechny inscenační složky, dramaturgie nacházela nové látky především v dětské a světové literatuře zatímco autorské scénáře Miroslava Vildmana umožňovaly svébytné jevištní ztvárnění epických předloh a mobilizaci všech výrazových prostředků. Jako příklad lze uvést třeba hry *Mauglí*, *Žabák Hrdina* nebo *Tři tloušťáci*.⁵¹ Jan Dvořák ovšem v dramaturgické koncepci nacházel inspirační zdroje i v lidovém komediantství a marionetářské tradici. Tomu napomáhal i fakt, že již od konce 50. let působil v divadle Matěj Kopecký, potomek slavné loutkářské dynastie, který mohl takto předávat své zkušenosti z dob tradičních loutkářů.

Ve druhé polovině 60. let byl rozšířen loutkoherecký tým. Nastoupili Jiří Vyšohlíd, Marie Tůmová a Zdeněk Říha, kteří přišli z loutkářské katedry a stali se výraznou posilou. V tomto období vznikly, v rámci již pohostinských režii M. Vildmana, a ve spolupráci s výtvarníkem Františkem Vítkem, inscenace baladického vyznění s citovým zaujetím pro osudy hrdinů a humanistickým étosem. Byly jimi například *Krysařova píšťala* nebo *Strouha*.⁵² V roce 1968 došlo také k přejmenování divadla na Východočeské loutkové divadlo Drak, přičemž Drak je akronym znamenající „divadlo rozmanitostí, atrakcí a komedie.“

⁵⁰ *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 160.

⁵¹ Tamtéž, s. 159.

⁵² Tamtéž.

Za další etapu v historii Divadla Drak, lze považovat období spolupráce autorského týmu režiséra Josefa Krofty, výtvarníka Petra Matáska, autora hudby a herce Jiřího Vyšohlída. Jejich společné působení pokrylo období tzv. normalizace a přesáhlo i do období transformace v 90. letech.⁵³ Divadlo se v této době stalo špičkou v oboru. Společně vytvořili svébytný inscenační jazyk, živé a aktuální divadlo, přičemž nacházeli nové výrazové prostředky a výtvarná, scénická řešení.⁵⁴ Výtvarník Petr Matásek dovršil úsilí svých předchůdců, Františka Vítka a Pavla Kalfuse, při řešení scény jako specifického dvojdomého prostoru pro herce a loutky. Centrální scénický objekt umožňoval proměny hracího prostředí, asocioval nové významy a vytvářel akční prostor pro herce.⁵⁵

V 70. letech byl herecký soubor doplněn o další talentované absolventy loutkářské katedry DAMU, mezi nimiž byli například Jan Bílek, Libuše Bogostová, Jarmila Vlčková, Vladimír Marek a Ladislav Peřina. Divadlo rozšířilo svůj repertoár určený dětskému publiku o univerzální věkovou adresu a o pořady určené výlučně dospělým.

V 70. a 80. letech docházelo ke stagnaci tradičních divadelních žánrů a do popředí diváckého zájmu se dostávaly specifické žánry, mezi které patřilo mimo jiné i loutkové divadlo. Vzhledem k tomu, že loutkové divadlo bylo vnímáno spíše jako záležitost pro děti, neocitlo se v hlavním hledáčku tehdejší moci. Loutkáři si mohli dovolit vést kontakt s diváky tak, jak činohra neumožňovala. V 80. letech Divadlo Drak přesáhlo hranice loutkového divadla a směřovalo alternativním směrem, čímž se zařadilo mezi experimentální scény studiového typu.

V době 80. let lze z hlediska vývoje českého divadla vyzorovat již určité subverzní tendence a pootevírání oken do světa.⁵⁶ V tomto ohledu jistě stojí za zmínku intenzivní spolupráce Divadla Drak se Studiem Beseda, druhou scénou hradecké činohry, které vzniklo na začátku 80. let. V tomto divadle našli útočiště politicky nepohodlní umělci ze Západočeského divadla v Chebu, mezi které patřili režiséři Jan Grossman nebo dramaturg Miloslav Klíma.

⁵³ Josef Krofta nastoupil do divadla v roce 1971 a setrval v něm do roku 2009. Výtvarník Petr Matásek v divadle působil v letech 1974–2000 a hudebník Jiří Vyšohlíd v divadle pracuje od roku 1967 až dosud.

⁵⁴ *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 160.

⁵⁵ Tamtéž, s. 161.

⁵⁶ KLÍMA, Miloslav, DVOŘÁK, Jan, ed. *Studio Beseda: setkání režisérů: Jan Grossman, Miroslav Krobot, Josef Krofta*. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013, s. 26–27.

Divadlo Drak podnikalo před revolucí četné zahraniční zájezdy do zemí východního bloku, ale i na Západ, včetně USA. Navázalo také spolupráci s několika zahraničními divadly na společných projektech (Polsko, Dánsko, Austrálie).

V průběhu období tzv. normalizace došlo k výměně ředitelů. Jan Dvořák přešel v roce 1976 na funkci uměleckého ředitele a na jeho post byl dosazen Vladimír Staněk. Ten ve své pozici setrval do roku 1983, kdy jej vystřídal Miroslav Lukůvka, který tuto pozici opustil v roce 1989. Novou ředitelkou divadla se stala Jana Draždáková, provozní tajemnice divadla, která v Draku pracovala již od roku 1960. Jana Draždáková pak na tomto místě setrvala až do roku 2010. V roce 1992 změnilo divadlo svůj název na Divadlo Drak.

Mezinárodní projekty se staly doménou směřování Divadla Drak na počátku 90. let. Režisér Josef Krofta navázal na své četné zahraniční zkušenosti a po pádu železné opony se rozhodl realizovat na české poměry poměrně ambiciózní projekt, kterým bylo založení Mezinárodního loutkářského institutu v Hradci Králové v roce 1993. Ten měl fungovat jako kvalifikované zázemí a záštita pro vzdělání, výzkum i společnou mezinárodní loutkářskou tvorbu.

Právě zainteresovanost této vůdčí osobnosti v mezinárodních projektech a taktéž na nově se profilující Katedře loutkového divadla na DAMU jej často odváděla od režisérských povinností v domovském divadle. Na počátku 90. let byl jako režisér Divadla Drak angažován Jan Borna. Příležitost k režii dostali ale například i samotní herci, například Jiří Vyšohlíd v inscenaci *Nalad'te si vidličku*. Od roku 1992 se také na režisérské pozici uplatňoval syn Josefa Krofty, Jakub, který se posléze začal se svým otcem střídat v režii a v divadle setrval až do roku 2012. Příchod Jakuba Krofty se odehrál v době generační obměny souboru. Část kmenových herců divadlo opustila, naopak do divadla nastoupil nový výtvarník Marek Zákostecký, který se v provedení výprav inscenací střídal až do roku 2000 s Petrem Matáskem.

Repertoár divadla se začal v 90. letech stále více zaměřovat na dětské publikum. S příchodem Jakuba Krofty pak také na dospívající mládež. Po odchodu Jakuba Krofty se divadlo ocitlo bez kmenového režiséra a otevřelo prostor hostujícím režisérům. Až v roce 2014 nastoupil na tuto pozici Jakub Vašíček.

4. EMPIRICKÁ ČÁST

Empirická část práce je rozdělena do tří hlavních kapitol, které korespondují se stanovenými oblastmi výzkumu, tedy: vnitřní záležitosti Divadla Drak, vnější vztahy a reflexe jednotlivých etap vývoje divadla. V rámci těchto oblastí bylo definováno deset tematických okruhů, které jsou interpretovány v jednotlivých podkapitolách na základě orálněhistorických rozhovorů, společně s využitím archivních pramenů a literatury. Vzhledem k provázanosti daných tematických okruhů byly některé z nich spojeny do jedné kapitoly. V každé kapitole je provedeno porovnání dané tematiky v souvislosti s vývojem v obou sledovaných obdobích.

4.1. Divadlo drak – vnitřní záležitosti

4.1.1. Zaměstnavatel Divadlo Drak

Podání celkového obrazu o chodu Divadla Drak v době tzv. normalizace a následně v období po roce 1989 není bohužel možné, a to ani na základě bádání v archivních pramenech, kde jsou často celá období nedostatečně zmapována, ani dle výsledků tohoto výzkumu, v jehož rámci byly shromážděny subjektivní výpovědi několika zaměstnanců. Ovšem právě prostřednictvím jejich vzpomínek se nabízí zajímavý pohled na daná témata.

Většina narátorů a narátorek vnímala divadlo spíše jako místo vzájemného setkávání a tvůrčí činnosti, než jako instituci, která jim poskytovala zázemí a finanční jistotu. Většinu z nich také pojila k pracovišti silná loajalita. Divadlo považovali za místo, kde prožili velkou část svého života, často zahrnujícího období jejich mládí, a kde jim bylo umožněno rozvíjet jejich schopnosti.

Jak zmiňuje jeden z narátorů, „*divadlo je organismus*“⁵⁷, ve kterém se střídají napjatější a volnější měsíce. Každodenní povinnosti zaměstnanců se tedy mění podle toho, zdali se zrovna připravuje nová inscenace, probíhají zkoušky, soubor divadla je na zájezdu, či je zrovna klidnější mezidobí. Narátoři a narátorky hovořili o své práci právě v souvislosti s těmito změnami, od čehož se odvíjel i popis jejich každodenních úkonů.

⁵⁷ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 25. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

Většinou také nerozlišovali ona dvě období a byli na toto srovnání spíše doptáváni. V případě čtyř narátorů, kteří byli v roce 1989 v divadle stále v zaměstnaneckém poměru, lze předpokládat určitou kontinuitu práce. Jejich pracovní pozice zůstala stejná, taktéž samotná náplň práce. Systém fungování divadla ve výše popsaném rytmu příprava inscenací – zkoušky – představení – zájezdy, byl vzhledem k tomu, že se jedná o běžnou praxi divadelního provozu, také nezměněn, a proto nepovažovali za nutné rozlišovat jednotlivá období.

4.1.1.1. Administrativa

Výjimku oproti výše uvedenému tvoří narátorka, paní Jana Draždáková, která po roce 1989 změnila svojí pracovní pozici. Dlouhé roky pracovala ve funkci provozní tajemnice, po roce 1989 získala ředitelský post. Vzhledem k tomu, že narátorka má jako jediná ve výzkumu zkušenosti s administrativní a provozní stránkou divadla, vyjádřila se více k dané problematice.

Jana Draždáková vykonávala v rámci pozice provozní tajemnice řadu administrativních rutinních činností, mezi které patřila například tvorba provozního plánu, podkladů nutných pro výjezdy divadla do zahraničí či běžné statistiky.

Divadlo Drak jezdilo v době komunistického režimu na zahraniční zájezdy velmi často, související agenda tedy zabírala narátorce značné množství času: „(...) *nebyly počítače třeba, takže všechno na psacím stroji a v kopiích, a nesmíš udělat překlep (...) takže jako to jsem dělávala po večerech. No, takže jsem vždycky říkala, že co zájezd to jedna dioptrie* (smích).“⁵⁸

Zároveň bylo nutné v rámci komerčních zahraničních zájezdů spolupracovat s agenturou Pragokonzert. Narátorka kladně hodnotí komunikaci s jejich personálem a zmiňuje, že pokud divadlo jelo na delší zájezd, bylo povinností pracovníka Pragokonzertu se jej zúčastnit, a to po dobu maximálně jednoho týdne, což přispívalo k navázání přátelských vztahů. Zároveň zmiňuje, že značná část finanční odměny připadla právě Pragokonzertu: „*Skoro všecko. Já si to už moc nepamatuju, jak to bylo, akorát vím,*

⁵⁸ Rozhovor s Janou Draždákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

*že marka tenkrát měla hodnotu asi dvacet korun a my jsme dostávali dvě čtyřicet, a to ostatní zůstávalo na Pragáči.*⁵⁹

Z výše uvedeného lze odvodit změny, ke kterým došlo po roce 1989. Jednou z nich je, že skončila spolupráce s Pragokonzertem a smlouvy byly uzavírány již přímo se zahraničními pořadateli. Narátorka nezmínila, zdali to znamenalo méně byrokracie, nicméně lze předpokládat, že ano. V době minulého režimu bylo Divadlo Drak nuceno písemně žádat o schválení každého zahraničního výjezdu odbor kultury na Východočeském krajském národním výboru a taktéž divadelní oddělení Ministerstva kultury. Zároveň probíhala komunikace mezi Divadlem Drak a Pragokonzertem. Dle dostupných archivních pramenů se korespondence mezi zmíněnými institucemi jeví jako poměrně četná. V pramenech z období 90. let 20. století pochopitelně tyto vazby již nefigurují a většina zahraničních zájezdů je domlouvána přes e-mailovou poštu.

V několika archivních dokumentech z doby tzv. normalizace se objevují kladná hodnocení na pracovníky Pragokonzertu a jejich organizačního zajištění.⁶⁰ Je otázkou, zdali samotná organizace zájezdu, v předrevoluční době zařizovaná pracovníky Pragokonzertu, neznamena po roce 1989 větší zátěž na administrativu Divadla Drak. Ovšem je třeba také brát v úvahu, že ony dokumenty byly určeny nadřízeným orgánům, tudíž jejich text byl povětšinou psán korektně vůči všem zainteresovaným. Pro srovnání však lze vzít v potaz právě vyjádření narátorky, která zmiňuje spokojenost se spoluprací a téměř přátelské vztahy.

Další změnou byla bezesporu finanční stránka komerčních zájezdů, neboť opadla nutnost odvádět větší část výdělku zprostředkující agentuře. Narátorka se přímo nevyjádřila, jak velké zlepšení pocítili v tomto ohledu po finanční stránce. Ovšem také zmínila fakt, že po revoluci opadl zájem o zahraniční komerční zájezdy a Divadlo Drak již nevyjíždělo na tak dlouhou dobu, což bude konkrétněji popsáno v kapitole týkající se vnějších vztahů.

⁵⁹ Rozhovor s Janou Draždákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁶⁰ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Zpráva o zájezdu loutkového divadla Drak z Hradce Králové do Švýcarska v dubnu 1975.

4.1.1.2. (Spolu)práce

Již v první polovině 70. let se v Divadle Drak zformoval tvůrčí tým složený z režiséra Josefa Krofty, výtvarníka Petra Matáska a hudebníka Jiřího Vyšohlída. K tomuto triu přibyl na počátku 80. let ještě dramaturg Miloslav Klíma⁶¹, přičemž jejich spolupráce přetrvala až do konce 90. let 20. století. Mezi narátory jsou dvě osobnosti, které patřily do tohoto nejužšího tvůrčího kolektivu, jsou jimi pánové Jiří Vyšohlíd a Miloslav Klíma. Princip jejich spolupráce spočíval v tom, že si režisér uchoval vedoucí postavení, ovšem dramaturg, scénograf i hudebník mu byli rovnocennými partnery.

Zformování takto spřízněného týmu nebylo ovšem jen výsadou Divadla Drak, v období 60. a 70. let byl tento systém uplatňován i v jiných divadlech.⁶² Miloslav Klíma uvádí: „Čili to je, tam opravdu těžko říct, co je přínosem Petra, co je přínosem Pepíka (...) Samozřejmě ten vůdčí duch, takovej ten selektivní toho Krofty tam byl samozřejmě nutnej a zřetelnej, jo, to co vybere nakonec z těch možností a sestaví.“⁶³ Jiří Vyšohlíd potvrzuje: „Ten režisér je sice jako ta hlavní postava, kterej má nad tim, ale je to taky jenom jeden, tam je výtvarník, muzikant, třeba nějakej pohybovej dramaturg. Ti herci, to je společný umění, skupinový umění vlastně. Jako jsou skupinový sporty, že jo.“⁶⁴

Také ostatní narátoři a narátorky spolupracovali s režisérem Josefem Kroftou a mohli se tak vyjádřit k jeho systému práce. O výrazné osobnosti tohoto režiséra bude ještě řeč, nicméně v tuto chvíli je podstatné zmínit tvůrčí proces, který narátoři a narátorky detailně poznali a stal se jejich, řekněme, každodenností.

Jak již bylo uvedeno, Josef Krofta přijímal nápady i od dalších členů divadla, například herců či techniků: „A pak přišel takovej okamžik, kdy najednou on třeba, jsme cejtili úplně a on třeba řekl: ‘Děti, už se to chytlo. Ted’ už vim, ted’ už vim.’ A to nastalo úplně něco jinýho, protože on začal, a chtěl nápady jo, on potřeboval taky jako, jo, aby tam ty lidi prostě pomohli. No a pak to začal třídit. A pak prostě to osekal (...).“⁶⁵

⁶¹ Petr Matásek pracoval Divadle Drak jako scénograf a výtvarník v letech 1974-2000. Miloslav Klíma pracoval v divadle v letech 1982–1987. Jiří Vyšohlíd pracuje v divadle od roku 1967 až dosud.

⁶² JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 56.

⁶³ Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁶⁴ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁶⁵ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 25. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

Právě zmiňované „osekávání“ bylo někdy pro členy tvůrčího týmu bolestivé, jak vyplývá z dalších vyprávění. Například Jiří Vyšohlíd uvádí: *„Pepa chtěl už jako všecko, jako muziku, světla (smích), všecko chtěl rovnou. Takže se to tam jako takhle naházelo. No a já jsem potom tu hudbu postupně potom dozpracovával jakoby do takového toho definitivního tvaru, to jsem dělal doma, že jo, po večerech, po nocích. No a to se pořád měnilo samozřejmě, takže se pořád předělávalo, a předělávalo vesele.“*⁶⁶ Podobný přístup uplatňoval režisér i v případě scénografa Petra Matáska. *„(...) a prostě mu to vyhodil, i když to v těch dílnách dělali delší dobu, takže to pro ty jiný třeba bylo někdy obtížný, že dělal věc, která, tejdén pracně, a on to Josef na jedný zkoušce vyhodil jo.“*⁶⁷

V této souvislosti je zajímavé též uvést kritický názor od narátora, který pracoval právě v oněch výtvarných dílnách: *„A hlavně to byla taková atmosféra, že se ctilo řemeslo. Tenkrát ještě. Že když loutka, tak musela bejt vyrobená i scéna. Jako řemeslně správně, dobře. Pak to šlo na jeviště a nic se nepředělávalo. To se zlomilo až s příchodem Krofty. To ještě šlo, jako setrvačností, ale pak když tam přišel Matásek, tak najednou nebyl čas na to laborovat v dílnách, nebo dělat něco tak, jak se správně má, řemeslně. Poněvadž všechno šlo na jeviště a jako jeden tah, aby to divadlo vypadalo pěkně a bylo koukatelný. Takže se spíš sloužilo jevišti, nikoliv, aby se dělalo řemeslo.“*⁶⁸

Narátori, kteří se s Josefem Kroftou blíže znali a spolupracovali, vyjadřují vesměs pochopení pro takový razantní přístup. Pan Jiří Vyšohlíd zmiňuje, že to pro něj jako pro hudebníka nebylo snadné, zároveň dodává, že rozuměl důvodům a tomu, že dané zásahy jsou ku prospěchu věci.

Narátor dále popisuje: *„Pepa nechtěl takový to klasický loutkový divadlo, jak to fungovalo ještě za toho sokolskýho nebo rodinnýho (...) Neexistuje jako žádný zatahování opony, žádný takový změny, že by tam přišli technikáři něco měnit. To budete všecko dělat vy tady! Tady půjde ta muzika třeba a vy uděláte frk, frk a už bude přestavěná scéna!“*⁶⁹

Jak narátor dále popisuje, nutnost pamatovat na množství dalších doplňkových činností a skloubit je se samotným hraním a voděním loutek, bylo při uvádění nové hry

⁶⁶ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁶⁷ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁶⁸ Rozhovor s Jaroslavem Doležalem ze dne 3. 12. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁶⁹ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

pro herce poměrně náročné. V duchu dalšího výroku Josefa Krofty: *"Já se nesmím nudit ani vteřinu"*⁷⁰, to však zcela jistě dokázalo splnit svůj účel. Narátor dále shrnuje princip, ze kterého vycházela inscenační praxe divadla, *"(...) gró toho divadla, když to mám nazvat, tak to bylo jako takový divadlo obrazu, zvuku, vlastně (...) Takový ty efekty scénický. A to bylo jako hlavní. Takže on ten text tam byl jakoby taková jenom podpůrná věc a toho textu jsme se snažili, aby tam bylo co nejmíň, protože to bylo o koukání."*⁷¹

Narátor dále uvádí, že klasická doba na přípravu jedné inscenace byla šest týdnů, mohla být ovšem i delší. Po výše popsaném nazkoušení následoval generálový týden, kde se vše „dočišťovalo“. Před samotnou premiérou byla inscenace nějaký čas hrána v běžném provozu, aby si jí herci mohli zažít, a následně se konala premiéra.

Popisu práce s Josefem Krotou byl zde sice věnován celkem velký prostor, ovšem vyplývá z něj poměrně jednoduchý závěr. Nelze si nevšimnout, že ačkoli v divadle hostovali různí režiséři a to jak v průběhu tzv. normalizace, tak i v první polovině 90. let, včetně angažmá Jana Borny či později nástupu Jakuba Krofty, zmínění narátoři líčí spolupráci výhradně s ním. O systému práce jiných režisérů není možné z rozhovorů sestavit ucelenější obraz.

Celý popisovaný tvůrčí proces se jeví jako velmi intenzivní, a také úspěšný, vzhledem ke kladným reakcím tuzemských i zahraničních diváků a odborné veřejnosti. Autorita Josefa Krofty je nesporná, jeho přímočaré jednání a talent jsou vyzdvihovány v řadě rozhovorů. Jeho jméno bylo, a stále je, považováno za záruku kvality, tudíž je pravděpodobné, že narátoři a narátorky zdůrazňují spíše vzpomínky související s osobností, díky které si divadlo drželo po mnoho let výborné renomé. Je ovšem nutné poznamenat, že tak činí nadpoloviční většina z nich, přičemž ostatní, kteří se tak silně neztotožňovali s komunitou v divadle, uvádí i kritičtější reakce týkající se například odklonu od využití loutek na jevišti či zmíněného vyhazování udělané práce.

Jelikož se pracovní aktivity Josefa Krofty obrátily po roce 1989 směrem k zahraničí, lze logicky předpokládat, že tím byla zasažena i každodennost zaměstnanců divadla. Ti byli zvyklí na zavedený systém, nepřítomnost kmenového režiséra narušila

⁷⁰ Rozhovor s Jiřím Vyšohledem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁷¹ Tamtéž.

tuto rovnováhu a ovlivnila celkové fungování divadla. To ovšem bude předmětem jiné části této práce.

4.1.1.3. Pracovní doba – dovolená – volný čas

Narátoři a narátorky nevěnovali příliš pozornosti tématům jako je rozsah pracovní doby, trávení dovolené či volného času. Zastavíme-li se u pracovní doby, je možné porovnat vyjádření pouze jedné narátorky a jednoho narátora: „*A já jsem teda, měla zvyk od sedmi do sedmi. A můžu říct, nemůžu říct, že jsem furt pracovala. Jo, to jako jsem třeba, že jo, žvanila v klubu nebo večer bylo nějaký představení, že jo, takovýhle jako. Nebo jsem s hercema se bavila.*“⁷² Narátor pak uvádí: „*Já jsem chodil od sedmi do čtyř, tak jak se to slušelo. Občas před premiérou, tak jsme tam byli i dýl.*“⁷³

Důvod, proč ostatní nárátoři a narátorka nezmiňují rozsah pracovní doby lze vysvětlit právě střídáním období, kdy v těch náročných bylo nutné pracovat, nehledě na množství hodin: „*(...) jsme jeli ráno ve čtyři na zájezd. Přijeli jsme třeba, já nevím, někam, tam jsme to stavěli hodinu a půl nebo dvě (...) pak jsme hráli představení. Jsme odehráli, já jsem samozřejmě housličky, že jo (...) A tak jsme to pak rozbourali, naložili, přijeli sem a zkoušeli jsme ještě do večera další hru. A to už jako jsem si říkal, to už některý byli jako, byli jsme mladší samozřejmě, že jo. Ale už to bylo hodně někdy jako napínavý. A takže to bylo docela náročný.*“⁷⁴

Téma dovolené bylo zmiňováno jen velmi sporadicky a spíše na základě konkrétního dotazu. Jeden z narátorů uvedl, že s rodinou byl sice několikrát na zahraniční dovolené během divadelních prázdnin, ovšem cestování si užil hlavně díky práci. Vzhledem k četnosti zahraničních zájezdů, na které Divadlo Drak posílalo své zaměstnance, lze předpokládat, že otevření hranic po roce 1989 nevnímali ti, kteří byli zvyklí takto cestovat jako zásadnější změnu.

Taktéž otázka volného času byla obecně velmi málo reflektována. V případě některých vyplývá, že se realizovali zejména prací v divadle: „*Ale nejen ty zájezdy, mně se líbila hlavně ta práce, já byl nešťastnej přes víkend, holky mě neměly rády, když přišel*

⁷² Rozhovor s Janou Draždákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁷³ Rozhovor s Jaroslavem Doležalem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁷⁴ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 25. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

*víkend, tak jsem bylo votravnej, já jsem říkal: 'Zase nebudu nic dělat. Kam půjdeme? 'No a, já jsem to fakt miloval.'"*⁷⁵

Ovšem je třeba také zmínit dva narátory a jednu narátorku, z jejichž výpovědí je zřejmé, že rozvíjeli své zájmy mimo divadlo. Byl to manželský pár, který z divadla odešel počátkem 80. let. Manželé se věnovali vlastní divadelní a výtvarné tvorbě, která vyústila v autorské představení, se kterým vystupovali po mnoho let. Další narátor se taktéž věnoval vlastní tvorbě z oblasti řezbářství, grafiky a malby.

Nelze také opomenout fakt, že práce v divadle byla časově náročná a tudíž na větší vyžití mimo divadlo nezbýval příliš času. Podobně, jako v případě některých narátorů, ani na osobní život: „*No tak můj osobní život ten to odnesl dost.*“⁷⁶

Další z narátorů, herec Jan Bílek, který pracoval v Divadle Drak společně se svojí manželkou, uvádí, že bylo přesto možné skloubit pracovní a rodinný život: „*Muselo se to sladit, ale protože v té době, v tom divadle, v Draku, většina lidí měla ty děti, tak i pan režisér Krofta, jo, takže to tak fungovalo, protože to znali, a ne že, už jsem neměl děti dvacet let, co mně je do toho, že jo. Ne, to fungovalo, to všechno fungovalo úplně bezvadně.*“⁷⁷

Uvedené tematické okruhy není možné, vzhledem k tomu jak málo byly v rozhovorech reflektovány, interpretovat podle zkoumaných dvou období. Lze snad jen předpokládat, že zavedený životní styl u těch, kteří zůstali u divadla zaměstnání, pokračoval v podobném duchu i nadále.

4.1.1.4. Možnosti pracovního rozvoje

Z výpovědí všech narátorů a narátorek lze vyvodit závěr, že měli možnost se v divadle realizovat a rozvíjet své schopnosti. V případě jedné narátorky, paní Jany Dražďákové, lze sledovat přímo kariérní posun. Narátorka nastoupila do divadla jako sekretářka, poté byla dlouhé roky provozní tajemnicí, po roce 1989 se stala ředitelkou divadla. I dalším narátorům a narátorkám bylo umožněno rozvíjet jejich schopnosti. Uvedme některé konkrétní příklady, Pavel Černík nastoupil jako jevištní technik, ovšem

⁷⁵ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁷⁶ Rozhovor s Jiřím Vyšehledem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁷⁷ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

po nějakém čase začal získávat drobné herecké příležitosti, v nichž mohl uplatňovat zároveň své hudební nadání. Věra Říčařová mohla vedle herectví využívat i svůj výtvarný talent a pracovat na výpravách k některým inscenacím. Jiří Vyšohlíd, milovník hudby a jazzu, se mohl většinu své kariéry věnovat napůl divadlu a napůl hudbě. I ostatní narátoři měli prostor k vlastnímu rozvoji.

Lze předpokládat, že situace se v tomto ohledu pro narátory a narátorku výrazněji nezměnila ani po roce 1989. Jak již bylo uvedeno, jedna narátorka se stala ředitelkou, dva narátoři, kteří v divadle pracují doposud, si uchovali své pozice hudebníků a herců zároveň. Další dva narátoři odešli z divadla v první polovině 90. let, přičemž důvody odchodu nesouvisely s nedostatečným prostorem pro realizaci v práci.

4.1.1.5. Vztah k divadlu

Co se týče samotného vztahu k divadlu, vyjadřovali se všichni narátoři a narátorky v podstatě kladně. Ovšem intenzita popisované náklonnosti se lišila. Zaměstnanci, kteří byli k divadlu vysoce loajální a věnovali své práci i velkou část svého osobního života, se vyjadřovali k divadlu velmi pozitivně: „*Takže to divadlo bylo dobrý, a to je jako, touhou každého herce je být v divadle, který je úspěšný, který je dobrý, který dělá dobrý věci.*“⁷⁸ Další kladná reakce je následující: „*Ale jako sumárně musím říct, že, myslím si, že málokomu se podaří prožít svůj život v práci, kterou má rád, s lidma, který má rád a prožívat to vlastně jakoby s absolutním štěstím jo, jako, to co jsem zažila já, to se opravdu může málokomu podařit.*“⁷⁹ Naproti tomu zaměstnanci, kteří se s prací u divadla tolik neztotožňovali a měli své vlastní tvůrčí zájmy i mimo své zaměstnání, se vyjadřují sice kladně, ovšem s mnohem nižší naléhavostí. „*Ale já jsem tam byl ve své podstatě spokojenej.*“⁸⁰

Někteří narátoři a narátorky se vyjadřují o divadle v době minulého režimu jako o místě klidu, oáze. Otázkou je, v čem ta oáza spočívala? Zde jsou ukázky některých výpovědí:

⁷⁸ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Rozhovor s Jaroslavem Doležalem ze dne 3. 12. 2021 vedla Eva Brabencová.

„Mně se tam líbilo strašně (...) Povídat si o něčem, co nás spojuje a bylo to i teda jako ještě důsledek toho, že venku byl takovej docela hnusnej svět. Jo, takový ty akce proti těm všem.“⁸¹

„(...) ten kolektiv byl malej a tak uzavřenej, že tady, v tom prostě, u tý Orlice tady, že vlastně se o nás ty nadřizení ani nijak zvlášť jako nezajímali. Takže i ta normalizace a to, řekli si, divadlo pro děti, no tak jako. To spíš v Klicperáku se děly věci, jo.“⁸²

Paní Nina Malíková vzpomíná: *„(...) to byla taková oáza kumštu, lidí, který byli bezvadný, mladý, dělali, říkám jazzový večery, hráli furt...“⁸³*

Na základě uvedených výpovědí je možné vypozerovat několik důvodů, proč narátoři a narátorky vnímali divadlo jako oázu. Jednak se v divadle sešel kolektiv lidí, které spojovalo nadšení k jejich práci. Dále je zmiňována určitá místní odlehlost divadla a to jak v samotném Hradci Králové, tak i ve významu vůči Praze. Předpokládalo se, že pražská divadla jsou pod větším dohledem tehdejší moci než divadla na periferii. Dle vyprávění některých narátorů a narátorek patřilo město Hradec Králové v době tzv. normalizace k jednomu z nejvíce „komunistických měst“. Na zmiňované činoherní Klicperovo divadlo, tehdy Divadlo Vítězného února, byla soustředěna mnohem větší pozornost než na loutkové divadlo, na které bylo spíše nahlíženo jako na záležitost pro děti. Vztah Divadla Drak vůči minulému režimu bude předmětem samostatné kapitoly, nicméně v tuto chvíli lze konstatovat, že právě ono „závěťří“ vnímali narátoři a narátorky jako velký bonus zaměstnání u Divadla Drak.

Je evidentní, že se změnami po roce 1989 musel tento bonus poněkud opadnout. To reflektuje jeden z narátorů: *„A pak ta Praha je najednou, teda ten Hradec je od Prahy poměrně daleko, takže spousta, nikdo se sem nehna. Kdežto předtim jsme tam šli proto, že jsme chtěli mít nějakou oázu klidu, jakoby, to, co jsem věřil, že ten Honza vytvořil, Dvořák. Tak proto jsme šli s radostí úplně.“⁸⁴* Situace se tedy obrátila, a pro některé herce mohla být naopak lákavější vidina odchodu do většího města nebo do činoherního divadla, což se také v případě některých stalo.

⁸¹ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁸² Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 25. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁸³ Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 12. 10. 2021 vedl Richard Matula.

⁸⁴ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

4.1.1.6. Technický pokrok

V souvislosti se změnami po roce 1989 nelze opomenout technický a technologický pokrok, který byl velkým usnadněním pro každodenní práci. Narátorka Jana Draždáková zmínila výhody mobilních telefonů, které umožnily vzájemné spojení při zájezdech, a také bankovních karet, díky kterým opadla nutnost vozit hotovost v příruční tašce. Též zmiňuje obtíže při prosazování změn v době minulého režimu: „(...) *po pěti letech když jsme chtěli nový autobus, no tak to prostě bylo opravdu teda anabáze to vyškemrat, za těch komunistů.*“⁸⁵

Tři nárátoři hovoří o využití tehdejších technických vymožeností při tvorbě inscenace. Mezi ty patřily počítače, které využíval například nárátor Jiří Vyšohlíd při své práci na hudebních složkách inscenací, nebo pracovníci technického úseku: „*Pepa od první zkoušky chtěl hned osvětlovače, a už musel nasvětlovat ty scény, jak tam vznikaly. A to se pořád předělávalo (...) My jsme si koupili někde v Dánsku takovej ten computer, kterej byl schopnej, že se to takhle zmačklo a ty světla se samy takhle jako v různých časech změnily. Takže ten osvětlovač nemusel takhle šílet a pamatovat si všechno.*“⁸⁶

Jako další pomůcku uvádí nárátoři kameru, která byla pořízena v Americe ještě před rokem 1989. Jak jeden z nich popisuje, na základě záznamů z jednotlivých dnů prováděli analýzy a úpravy nazkoušených scének. Další nárátor natočené záznamy pak využíval k dokomponování hudby, přičemž dané scénky zároveň dorežiroval tak, aby se hodily k připravené hudbě. Z výše uvedeného vyplývá, že větší část dotazovaných hodnotí technický pokrok zejména jako usnadnění jejich práce.

Ovšem nové podmínky po roce 1989 byly také výzvou pro loutkářskou scénografii, která musela řešit scénický prostor pro využití spojení loutky s hercem a projevit vynalézavost i ve zpracování nových podnětů z oblasti moderní techniky. V inscenacích se začaly častěji objevovat projekce, filmové dotáčky či počítačová animace.⁸⁷ Jeden z nárátorů, Pavel Černík, vnímal i odvrácenou stránku zavádění nových technologií, které se začaly projevovat v jevištní praxi: „*Ale ze začátku to oslnění tou technikou, trošku*

⁸⁵ Rozhovor s Janou Draždákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁸⁶ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁸⁷ MALÍKOVÁ, Nina. Moderní české loutkářství a jeho ohlasy v Muzeu loutkářských kultur. In: DUBSKÁ, Alice aj. *Obrazy z dějin českého loutkářství: Ke 40. výročí založení Muzea loutkářských kultur v Chrudimi*. Řevnice: Arbor vitae, 2012, s. 145.

*gumovalo to divadlo. Jako ten prazáklad divadla, že tam jsou nějaký sdílený věci, který vám chceme říct (...) Najednou to bylo jako hodně o efektech. A prostě, že ty lidi jako budou koukat (...) Josef byl tím tenkrát strašně okouzlenej. A my jsme si říkali: 'Hm, tak to je teda. To je konec.'*⁸⁸

K této problematice se nevyjádřil žádný další narátor či narátorka. V případě Pavla Černíka, lze předpokládat, že dané téma reflektuje více než ostatní díky své profesi jevištního technika, na kterou nastoupil v polovině 70. let. Od té doby došlo po technické stránce v inscenační praxi k mnoha posunům, což narátor ve svém vyprávění zmiňuje. Ve svém výroku hovoří také v množném čísle, přičemž ze samotného rozhovoru nevyplývalo, kdo jsou ti ostatní. Lze předpokládat, že možná další pracovníci technického úseku, kteří pociťovali nad danou změnou určitý sentiment, podobně jako narátor.

Reflexe této problematiky by se daly očekávat od dalších dvou narátorů, hudebníka a herce, pana Jiřího Vyšohlída, který v první polovině 90. let stál režijně za jednou inscenací⁸⁹, a dále u technologa a uměleckého řezbáře, pana Jaroslava Doležala, který byl autorem výprav ke třem hrám v daném období⁹⁰. Pan Vyšohlíd však zmiňuje pouze využití jednoduchých scénických prvků a ve svých vzpomínkách se věnuje hlavně procesu vzniku inscenace a využití hudební složky. Pan Doležal zavzpomínal v tomto ohledu jen stručně, a spíše se zaměřoval na řemeslnou stránku. Vzhledem k povolání obou zmíněných narátorů je zřejmé, že oba akcentovali své profesní zaměření. Téma využití moderních technologií v inscenacích tak zůstává ve výzkumu zodpovězeno jen sporadicky.

4.1.1.7. Stavební změny – ubytování zaměstnanců

Divadlo Drak fungovalo v prvních letech od svého založení jako zájezdové divadlo. Svoji budovu získalo až v roce 1961, přičemž se jednalo o bývalý Studentský domov v Hradební ulici. Přestavbou budovy na divadlo byli pověřeni i tehdejší zaměstnanci, mezi nimi i narátor František Vítek: *„Tenkrát byly poměry takový, že všechno muselo být plánovaný, alespoň rok předem. A my jsme přišli na zelenou louku a teď začněte. Tak to*

⁸⁸ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁸⁹ *Naladte si vidličku* (1992).

⁹⁰ *O rybáři a jeho ženě* (1992), *Tři veteráni* (1993), *O tlustém pradědečkovi a loupežnících* (1994).

*jsme sháněli po bazarech všechno možný (...) jsme sháněli od píky všechno, nebylo v tom loutkovým divadle naprosto nic.*⁹¹

Ovšem Divadlu Drak připadla posléze část materiálu ze zrušeného trutnovského divadla a přístavbou jevištní části vznikla poměrně slušná divadelní budova. Slavnostní otevření proběhlo o dva roky později. Jana Dražďáková k tomu uvádí: „(...) *takže vlastně tenhle ten prvotní stavební krok, to město zaplatilo, nebo zařídilo. Ale pak už nic. No, pak už na nic nebyly jako prostředky nebo hlavně ty kapacity nebyly, jo.*“⁹²

Snahu o získání vhodnějších prostor je možné vysledovat i v archivních pramenech z dob tzv. normalizace. Již na počátku 70. let je v jednom z dokumentů⁹³ zmíněno, že zástupci divadla se účastnili projednávání územního plánu Hradce Králové, přičemž Divadlo Drak mělo být do budoucna umístěno v některé z budov ve Starém městě, poblíž dnešního Malého náměstí. Tyto prostory jsou zmiňovány i v dalších materiálech v následujících letech.

Ve zprávách Divadla Drak se opakovaně objevují stížnosti na stav dosavadní budovy v Hradební ulici, nedostatek místa pro diváky i v zákulisí, včetně neuspokojivé estetické úrovně celého prostředí.⁹⁴ Narážkou na estetické prostředí je míněno to, že divadlo fungovalo v podstatě v provizorní budově, ke které vedla blátivá cesta. Na neuspokojivé podmínky se vedení divadla odvolávalo například tímto způsobem: „*Konkrétně uložené úkoly východočeským divadlům nemůžeme vlastně splnit: naše předsálí, které by mělo podle schváleného dokumentu sloužit cílům kulturně masové propagace, není dosud dokončeno a v naší budova se prozatím hraje pouze provizorně.*“⁹⁵ O stavu vyřízení žádostí na přesun divadla či rekonstrukci budov z let 80. či 90. nebylo v archivních pramenech dohledáno příliš informací. Nicméně vzhledem k tomu, že Divadlo Drak se na této adrese nachází dodnes, je zjevné, jakým směrem se vývoj ubíral.

⁹¹ Rozhovor s Věrou Říčařovou a Františkem Vítkem ze dne 2. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁹² Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁹³ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Hodnocení sezóny 1970–1971.

⁹⁴ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Perspektivní ideově umělecké plány loutkového divadla DRAK do roku 1980, autor Jan Dvořák, ředitel, 10. 4. 1974.

⁹⁵ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Zpráva pro Východočeský krajský národní výbor, odbor pro kulturu; Jak loutkové divadlo Drak plní závěry „Opatření k dalšímu rozvoji masově politické práce a pracovní iniciativy ve Východočeském kraji“. 23. 4. 1975.

V souvislosti s budovami náležícími k Divadlu Drak zmiňovali narátoři a narátorky také problematiku ubytování zaměstnanců. V archivních pramenech je toto téma též předmětem stížností. Jako ilustrativní případ je možné uvést vzpomínku narátora, herce Jana Bílka: *„Bydleli jsme ve dvou místnostech, dvanáct metrů, měli jsme jednu holčičku, už roční. Bylo to tak zábavný, až když jsme pak měli druhou, a já jsem se propadal mezi matracema na té ubytovně, tak jsem řekl, takhle to nejde (...). No tak jako, hledalo se, hledalo, nenašlo. Ale nám dovolili, v tom domě, co jsme bydleli udělat si půdní byt. Okolo jedna půda, druhá půda a bylo to už krásný.“*⁹⁶

Ukázku, jak obtížné bylo jednání se Stavebním bytovým družstvem ohledně získání bytových kapacit pro zaměstnance, popisuje bývalá ředitelka divadla Jana Draždáková ve své úsměvné vzpomínce: *„Matěj Kopecký, z rodu Kopeckých, byl v té době předseda závodního výboru (...) A třeba, on když vlastně chtěl někde jako bydlet, tak postavil na Ulricháku - tam byl magistrát města, to nebyl magistrát, prostě město, no. A tak, tam je taková plocha betonová, a tam postavil ten autobus a věšel tam prádlo před, a dělal jim takovýhle schválnosti. Takže oni se pak naštváli a ten byt mu dali. No a potom ještě získal asi tři další klasický byty, takhle. A to on tam prostě tak chodil dlouho otravovat, na ten bytáček, až prostě jako to z těch lidí dostal. Dokonce jsme dostali tam, co bydlí Vyšohlíd. Tak to je celej barák dostalo divadlo. Jo, takže tam byli jeden, dva, tři byty a to vlastně v té době dostalo divadlo.“*⁹⁷

Právě jiný přístup ke stavební a investorské činnosti lze označit za jednu z výrazných změn po roce 1989. Jana Draždáková uvádí, že po revoluci bylo možné realizovat celou řadu stavebních změn a divadlo se začalo rozrůstat. V prvním patře vznikly šatny pro herce, přízemí začalo sloužit jako dílny a ateliéry. Proměny se dočkal i divadelní sál a rekonstrukcí prošly ubytovny pro mimohradecké herce. Divadlo Drak adaptovalo další budovu v bývalém Tereziánském dvoře, v němž v roce 2010 vznikly tři nové prostory.

Ostatní narátoři se k tomuto tématu vyjadřují v obdobném duchu. Zmiňují obtíže při získávání bytů, střídání na ubytovnách a ne zcela vyhovující podmínky samotné

⁹⁶ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁹⁷ Rozhovor s Janou Draždákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

divadelní budovy. Detailněji toto téma ovšem nerozebírají, spíše výše vylíčené problémy vnímají jako jakýsi kolorit doby minulé.

4.1.2. Pracovní kolektiv

Naprostá většina narátorů a narátorek hodnotí kladně kolektiv divadla a uvádí jej jako jeden z největších přínosů práce: „(...) a tak tam to bylo vyloženě zábavný, protože tam se sešlo pár lidí, nebo hodně lidí, řek bych, já, ono to vyzní tak blbě, který byli, jako řekl bych, nadprůměrně inteligentní.“⁹⁸

Někteří také zmiňují, že společně trávili čas i po pracovní době. Jak uvádí jeden z narátorů, v Hradci Králové byla tehdy velmi malá možnost kulturního vyžití a také nebyly jiné pracovní příležitosti, jako například v Praze: „Takže my jsme třeba zkoušeli až do odpoledne a pak jsme se ještě večer scházeli u Krofty nebo tady v divadle nebo tak. Jo, takže my jsme žili furt jako spolu, akorát pořád se vlastně pracovalo no.“⁹⁹

Jedna z narátorek zmiňuje až rodinné prostředí na pracovišti: „Byla to taková jedna obrovská rodina, kdy jsme všichni všechno o každém věděli, a všichni, když měl někdo nějaký problém, tak se mu snažil pomoci.“¹⁰⁰

Právě rodinné prostředí je výstižné označení, uvážíme-li provázanost práce se soukromým životem narátorů a narátorek. Z osmi účastníků výzkumu měli tři narátoři a jedna narátorka partnerský vztah na pracovišti, a jeden narátor měl v divadle sestru. Propojení partnerského vztahu a práce většina z nich neproblematizovala, a to ani v případě, že z některých vyjádření implicitně vyplývají komplikované situace: „(...) kolegové k zulíbání. Někdy až tak, že se nám pletli do vztahu manželského, jak jsme se měli rádi. To bylo takový, jak to bejvá v divadle, takový (...) (smích).“ Ovšem další narátor naopak přiznává, že práce se sestrou na jednom pracovišti nebyla vždy ideální: „A tak mě, trošku jako mě občas drezírovala, ale jinak myslím si, to byla její zásluha, protože ona jako od malička svým způsobem nade mnou držela ochrannou ruku (...).“¹⁰¹

⁹⁸ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

⁹⁹ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁰⁰ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁰¹ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

Věra Říčařová se seznámila s Františkem Vítkem přímo na pracovišti a jejich kolegiální vztah posléze přerostl v trvalé partnerství: „(...) *tak my jsme hlavně tou prací měli vztah, jo. My jsme si furt jako o tom diskutovali a dělali, utvářeli ten pocit, jak by to loutkový divadlo (...).*“¹⁰²

Narátoři a narátorky blíže nerozvádí problémy v kolektivu. Negativní projevy jako je rivalita, pocit vyhoření či ponorková nemoc sami neuvádí, na konkrétně vznesený dotaz pak někteří reagovali odpovědí, že samozřejmě ponorky občas byly.

Kritičtější názor na kolektiv uvádí jeden z narátorů, i když v tomto případě je podán spíše tak, aby měl neutrální vyznění: „(...) *nic není ideálního na sto procent, takže byly lidi sympatický, méně sympatický, někteří dokonce i protivný, ale to je všude.*“¹⁰³

Otázka mezilidských vztahů v rámci pracovního kolektivu je citlivým tématem. Lidská mysl má navíc tendenci potlačovat méně příjemné zážitky a zkušenosti, a při zpětném vzpomínání reflektovat spíše to pozitivní. Zároveň si museli být narátoři a narátorky vědomi, že součástí výzkumu jsou i někteří jejich bývalí kolegové. Obecně to lze označit za jakési kolektivní pozitivní hodnocení. Tím samozřejmě nechci v žádném případě zpochybňovat, že by tomu tak opravdu nebylo.

Je přirozené, že se v rámci kolektivu objeví čas od času kritičtější období. O tom referují i archivní prameny. V několika dokumentech z poloviny 70. let¹⁰⁴ komentuje tehdejší ředitel Jan Dvořák příznaky krize. Kolektiv pracoval dlouhou dobu ve stejné sestavě, což bylo příčinou jisté únavy. Přijímání nových zaměstnanců nebylo z důvodu vyhlášeného „stop stavu“ v kultuře možné. Řešení se snažili nalézt ve vytvoření nových tvůrčích příležitostí ve formě zavedení studiových inscenací, což by znamenalo hlubší angažovanost členů spolku.

Vrátíme-li se zpátky do sledovaného období, narátoři a narátorky reflektovali potíže mezi režisérem Josefem Kroftou a výtvarníkem Petrem Matáskem: „(...) *už to bylo přenošený, takový manželství.*“¹⁰⁵ Režisér Josef Krofta byl často nepřítomen v divadle kvůli práci v zahraničí, což se ještě znásobilo po roce 1989. Tvůrčí tým navíc pociťoval únavu: „*Pak samozřejmě taky už třeba se ten tvůrčí tým už nějaký způsobem taky jako*

¹⁰² Rozhovor s Věrou Říčařovou a Františkem Vítkem ze dne 2. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁰³ Rozhovor s Jaroslavem Doležalem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁰⁴ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Stručné hodnocení divadelní činnosti a ideově umělecké úkoly pro příští divadelní sezónu, 1980–1981.

¹⁰⁵ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

*vyčerpal, myslím jako lidsky, jo ta spolupráce. Jo, to je normální, jako když hraje kapela slavná, no tak taky, už je to dlouho a pak se to už mění a ty lidi potřebujou nový lidi a novou spolupráci a takhle no.*¹⁰⁶

Na počátku 90. let došlo k personálním změnám a odchodům několika zaměstnanců. Mezi odchozími byl i jeden z narátorů, který zmiňuje, že propuštění části uměleckého souboru vzešla z iniciativy režiséra, přičemž mezi propuštěnými byla i narátorova manželka: „A tak došlo k tomu, že jsme měli nějaký večírek takovej, ne večírek, ale schůzi, že se musí něco stát, protože nedělali jsme dlouho nějakou dobrou inscenaci (...) no a on se rozhodl, že změní soubor, že ho promění, že ho osvěží (...) No tak takhle jsme si tu změnu nepředstavovali, že jo.“¹⁰⁷

Je zajímavé, že je to jediný narátor, který zmiňuje přímo propouštění. Ostatní to popisují, sumárně řečeno, jako „odchody některých zaměstnanců“. Později bylo v odborném loutkářském periodiku toto období reflektováno následovně: „Odešla z vůle vedení divadla část tvůrců (...)“¹⁰⁸ Autor článku dále uvádí, že si neumí představit, jaký soubor by bez problémů přežil takový zásah, a že bude nutné čekat, než se znovu zformuluje tak precizně fungující celek.

Domnívám se, že hlavním důvodem, proč jeden narátor více hovořil o tomto tématu, bylo to, že se jej to bezprostředně dotýkalo. Narátor hovořil i o svém vlastním odchodu z divadla, který se uskutečnil o tři roky později po jeho manželce. Jak narátor uvádí, odcházel z vlastní iniciativy, nicméně nesl to těžce. Podobně další narátor, který pracoval ve výtvarných dílnách, opustil divadlo v první polovině 90. let. Dle jeho slov to bylo též z jeho iniciativy, přičemž bližší okolnosti nechtěl rozebírat. Nicméně je zřejmé z obou rozhovorů, že se na počátku 90. let změnily personální podmínky a divadlo procházelo v tomto ohledu určitou krizí.

4.1.2.1. Ředitelské posty

Jedním z nejvýraznějších personálních rozdílů po roce 1989 byla změna na ředitelském postu. Na této pozici působil od roku 1983 Miroslav Lukůvka, který, jak

¹⁰⁶ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁰⁷ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁰⁸ Zlom. Jan CÍSAŘ. Praha: *Loutkář*, 1998, č. 5–6, s. 105.

uvádí narátoři a narátorky, byl tehdy jediným členem KSČ v Divadle Drak. Reakce narátorů a narátorek jsou na něj ve všech případech kladné, zmiňují, že nikomu neublížil a zároveň se jich zastával. Zmínky o tom, že se jednalo v podstatě jen o dosazeného ředitele, který více nezasahoval do divadelního dění a plnil pouze jakousi funkci záštity, jsou patrné ze všech vyprávění. Před tímto ředitelem byl v čele divadla v letech 1976–1982, Vladimír Staněk, bývalý člen hereckého souboru Divadla Drak, který plnil obdobnou funkci jako M. Lukůvka. Vzpomínky na něj se ovšem nevyskytují téměř v žádném rozhovoru. Naopak ředitel, který nebyl nikdy opomenut, byl Jan Dvořák, který stanul v čele divadla v letech 1966–1976. Jeho dlouholetá spolupracovnice, narátorka Jana Dražďáková s ním řadu let pracovala a uvádí: „*Já teda vůbec tvrdím, jestli jsem vůbec něco uměla v ředitelování nebo vůbec v tom řídit to divadlo, tak to je všechno zásluha toho Honzy.*”¹⁰⁹ Ovšem poněkud odlišnou reflexi poskytuje jedna narátorka: „*Já ho měla strašně ráda. No ze začátku to bylo fajn, ale postupně jsme si trošku lezli na nervy, že jo. No, já jsem třeba byla protivná s tím, že jsem furt říkala svoje názory (...).*”¹¹⁰

Narátoři dále kladně hodnotí jednak jeho ředitelské schopnosti, ale také jeho lidský přístup a odbornou způsobilost. Kladného hodnocení se mu také dostává v ohledu k nutnosti vyjednávat s tehdejšími režimy: „*Jo, takže my ani nevíme, co on musel tam všechno. Protože on nám, on si nestěžoval nikdy jo. O tom věděla akorát ta Jana Dražďáková jako. Ta vždycky říkala: ‘Ten Honza si vytrpěl.’*”¹¹¹

Z rozhovorů vyplývá, že vztahy narátorů a narátorek byly k předchozím ředitelům vesměs kladné či neutrální. To s největší pravděpodobností pokračovalo i po roce 1989, kdy se ředitelkou stala Jana Dražďáková. „*A věděla o všem, o všechno se starala, a ještě, jak říkám, ona tam měla, měla tam kancelář otevřenou, takže i naše soukromé problémy. A prostě schytala někdy i takové ty věci, který by se měly, já nevím, dejme tomu, ty řešit. Ale děly se tu i mezilidský, že jo, věci, každý měl nějaký prostě. A ona měla otevřený dveře a dělala takovou tu matku toho, jo takovou psychoterapii, jo, každému poskytla prostě dobrý slovo nebo tak.*”¹¹²

¹⁰⁹ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹¹⁰ Rozhovor s Věrou Říčařovou a Františkem Vítkem ze dne 2. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹¹¹ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹¹² Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

Přestože paní Dražďáková zastávala v podstatě již před získáním tohoto postu většinu práce související s vedením divadla, uvádí, že na ni dopadla tíha zodpovědnosti a zažila pár bezesných nocí.¹¹³ Návrh narátorky na toto místo iniciovaly tehdejší odbory v divadle, a jak narátorka popisuje, o tomto návrhu neměla předtím tušení. „*No a teď tenhle ten návrh se jakoby přijal a teď se čekalo, co ten Lukůvka udělá, jo. Protože my jsme ho nemohli vyhodit, on musel odejít sám, že jo.*“¹¹⁴

Narátorka dále popisuje, že nejdříve pozici přijala jako dočasné řešení, než se najde vhodnější kandidát, nicméně na přesvědčování zřizovatele pozici přijala nastálo. „*Moje ředitelská funkce spočívala v tom, že jsem chtěla zamést cestičky všem kumštýřům, samozřejmě počínaje Kroftou a tímhle tím týmem, k tomu, aby mohli dělat dobře svojí práci. Čili já jsem jim jako chtěla pomáhat. A on si toho vážil. Věděl, že prostě jako udělám vždycky maximum pro to, aby jejich požadavky byly splněny.*“¹¹⁵

4.1.3. Dramaturgie

Většina narátorů a narátorek v rozhovorech vzpomínala na inscenace, které pro ně měli nějaký význam, například se na nich autorsky podíleli apod. Téma dramaturgického konceptu divadla nebylo v rozhovorech příliš reflektováno. Jediný dramaturg ve výzkumu, pan Miloslav Klíma, který na této pozici působil v 80. letech, a později s Divadlem Drak spolupracoval externě, se samozřejmě tomuto tématu věnoval více.

Poměrně dost informací bylo možné získat z archivních pramenů. Důvodem je, že povinností vedoucích pracovníků všech divadel v době minulého režimu bylo každoročně předkládat divadelnímu odboru ministerstva kultury a příslušnému odboru kultury na krajských národních výborech dramaturgické plány na následující sezónu a výhledové plány na několik let dopředu.¹¹⁶ V případě Divadla Drak se některé z nich zachovaly a díky nim je možné si vytvořit představu o způsobu sestavování dramaturgického plánu.

¹¹³ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹¹⁶ JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed. *Dějiny české literatury IV. 1945–1989*. Praha: Academia, 2008, s. 96-97.

4.1.3.1. Dramaturgický koncept

Divadlo Drak fungovalo jako kulturní instituce s organizovanou školní návštěvou, dramaturgické plány vycházely tedy většinou z potřeby navazovat na obsah školních osnov. V zachovalých dramaturgických plánech z doby tzv. normalizace, je zmiňováno, že divadlo strukturovalo svůj repertoár po řadu let dle následujících témat: pohádky (klasické i moderní), východočeská tematika, lidové umění, divadelní tradice, dramaturgické slavných děl světové i domácí literatury.¹¹⁷

Zároveň je z archivních pramenů možné zjistit, že funkce dramaturga na plný úvazek nebyla v divadle obsazena po dlouhé roky. Většinou byla tato pozice kombinována s dalším úvazkem, režijním nebo hereckým, případně s pomocí externích lektorů, kteří hry upravovali či zpracovávali metodický materiál. Tuto pozici také nějaký čas vykonával zdarma ředitel Jan Dvořák,¹¹⁸ který se na ní definitivně přesunul v roce 1980. Změnu v obsazení dramaturgických míst nejprve přinesla polovina 70. let, kdy byly přijati dva noví zaměstnanci,¹¹⁹ v letech 1982–1987 tuto pozici vykonával Miloslav Klíma.

Již na počátku 70. let zavedl ředitel Jan Dvořák tzv. recitály. Tedy pořady zaměřené na zvláštní nadání a záliby jednotlivců, přičemž herec měl za úkol obsáhnout co největší prostor hry. Příležitost tak dostali například herci Zdeněk Říha, Jiří Vyšehled a Marie Tůmová ve hře *Jak se Petruška ženil* (1973) nebo Věra Říčařová a Matěj Kopecký ve hře *Enšpígl* (1974), atd.¹²⁰ Praxe uvádění recitálů se uplatnila i v dalších letech. Narátor vzpomíná: „(...) *ten Petruška byl strašně jednoduše, tam byl ten domeček jenom. Takže ten se bral třeba do Austrálie, se to vzalo jako s velkou komedií, s Šípkovou Růženkou.*“¹²¹

Ovšem přesto lze v pramenech z poloviny 70. let dohledat, že divadlo procházelo krizí. Jako příčinu uvádí jednak to, že nebylo možné z důvodu „stop stavu“ v kultuře přijmout nové zaměstnance, kteří by oživil kolektiv. Zmíněno je též, že někteří lidé trpěli

¹¹⁷ SOA v Hradci Králové, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Perspektivní ideově umělecké plány loutkového divadla Drak do roku 1980, autor Jan Dvořák, ředitel, 10. 4. 1974.

¹¹⁸ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Ředitel a dělba práce; rozdělení funkcí Jan Dvořák, 1976.

¹¹⁹ Eva Oplištilová, lektorka dramaturgie v letech 1975–1979 a Vladimír Zajíc, dramaturg v letech 1978–1995.

¹²⁰ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Podklad pro hodnocení práce divadla od roku 1979 a umělecko ideové výhledy do roku 1990.

¹²¹ Rozhovor s Jiřím Vyšehledem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

nedostatkem tvůrčích příležitostí, přičemž vyřešení této nerovnováhy spatřovalo vedení divadla ve zvýšené produkci titulů – z dosavadních 2–3 titulů na 5–6 titulů.¹²² Tento počet byl následující rok upraven na 4–5 titulů ročně.¹²³

Jan Dvořák též zmiňuje potřebu hledání nových ustálených typů her. Divadlo Drak již tehdy vyčerpalo tituly z loutkářské klasiky, kterých obecně není mnoho, využilo i texty zahraničních profesionálních loutkových scén, zejména se inspirovalo zvířátkovskými pohádkami moskevského divadla S. Obraceva. Jako možnosti Jan Dvořák navrhuje moderní pohádky a příběhy, dramatizace světové literatury pro děti a mládež, využití námětu z regionální tematiky a činoherních titulů.¹²⁴

Ve druhé polovině 70. let se také objevuje úsilí hrát pro dospělé publikum na základě předplatitelských cyklů. Divadlo počítalo se zahájením večerních představení pro studenty a dospělé několikrát do měsíce. Tento jev byl i v případě jiných loutkových divadel běžný a většina z nich tehdy zařazovala do svého repertoáru hry pro dospělé.¹²⁵

Tendence rozšiřovat repertoár divadla je zřejmá i v 80. letech 20. století. Do repertoáru byly často zařazovány tituly týkající se závažných společenských témat, typických pro činohru.¹²⁶ V této době nastoupil do Divadla Drak Miloslav Klíma: *„Ne, angažovaný, to je blbý (...) ale apelativní! Aby jako bylo, že nás bolí tenhle problém a tlačí, jo a zkusíme těm divákům, i těm dětem, pozor, jaksi vytvořit situaci, že nám, že tomu rozuměj. A že to vezmou i taky za svý. Tuhle starost, sdílenou starost. Sdílenou bolest. Sdílenou radost. Sdílenou, sdílený žert, rozumíte, jako to sdílení. Který vede ke katarzi. K tomu co smysl divadla pradávno vždycky byl, že když divadlo nemá katarzi, tak jaksi říkám, že nemá smysl, že jo. Nemusí bejt totální, velká, ale měla by tam být. A u toho dětského diváka je to velmi důležitý, protože ten dostává takový rány ze života, na každým kroku, aniž si to uvědomuje. Takže potřebuje někde se očistit, vědět, že je naděje, že se může, že to dobře dopadne.“*¹²⁷

¹²² SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Zpráva o DRAKu, 16. 11. 1975.

¹²³ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Podklad pro zprávu stranické organizaci KSČ DVÚ, 14. 11. 1975.

¹²⁴ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Kniha k 20. výročí divadla Drak, autor Jan Dvořák, září 1977.

¹²⁵ MALÍKOVÁ, Nina, PAVLOVSKÝ, Petr. Společenská emancipace evropského loutkářství a jeho česká specifika. In: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 45.

¹²⁶ MALÍKOVÁ, Nina. Moderní české loutkářství a jeho ohlasy v Muzeu loutkářských kultur. In: DUBSKÁ, Alice aj. *Obrazy z dějin českého loutkářství*. Řevnice: Arbor vitae, 2012, s. 135-136.

¹²⁷ Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

Zároveň je v archivních dokumentech zdůrazňována potřeba podporovat studiovou činnost divadla v rámci nově zřízeného studia na přelomu 70. a 80. let, které stálo mimo tvorbu hlavního repertoáru. Nastudování profilových inscenací sezóny, které měly být dvě, měly předcházet právě speciální studiové pořady.¹²⁸ „A všichni si vyhráli na tom, že zpívali ty písničky a našli si kousky z těch dialogů. A že tam bylo třeba hrozně dobře vymyšlený, že ty protagonisty souboru budou mít svoje jako benefiční večery, že si každá z nich bude moct udělat, jako sólista jedno představení, kde si to sám jako užije.“¹²⁹

Členové souboru dostávali také režijní příležitosti, a to již od konce 70. let. Narátor Jiří Vyšohlíd, který je jako režisér podepsán pod čtyřmi tituly,¹³⁰ vzpomíná: „Byla to taková schizofrenie, protože na jednu stranu mě to už štválo, jako muzikanta a na druhou stranu jako divadelníka jsem viděl, že to je dobře. Tak jsem říkal, já musím udělat nějakou svojí inscenaci, která bude o hudbě.“¹³¹ V divadle ovšem také hostovala řada mladých režisérů, díky čemuž nebyla narušena kontinuita práce, když se hlavní tvůrčí tým věnoval rozsáhlejším mezinárodním projektům.

Divadlo Drak také fungovalo v režimu tzv. dvojáků, jejichž princip vysvětluje narátorka: „No, to bylo souběžný. To byly jako dvojáky, a to bylo pro divadlo, to bylo dobrý v tom, že Krofta měl, já nevím, tři měsíce na výrobu a udělal dvě komedie. Ale tím, že se dělaly tyhle malý věci, tak počet premiér za rok byly čtyři a tím se plnil plán. Jo, a když lidi nebyli u Krofty obsazený, tak měli volno, takže mohlo divadlo vyrazit na jednu štaci, na druhou. Takže ty výdělky byly.“¹³²

Vrátíme-li se k dramaturgickému konceptu, můžeme si v dlouhodobém plánu činnosti divadla na roky 1986–1990 všimnout změny oproti tematickému rozdělení repertoáru ze začátku 70. let. Rozvrstvení bylo následující: linie klasických pohádkových námětů našich i světových, linie pohádek a příběhů pro nejmenší, linie původních pohádek a her pro děti s převahou fantazijního a divadelně metaforického vidění, linie

¹²⁸ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Stručné hodnocení divadelní činnosti a ideově umělecké úkoly pro příští divadelní sezónu, 1980-1981.

¹²⁹ Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 19. 10. 2021 vedl Richard Matula.

¹³⁰ *Naladte si vidličku* (1992), *Černošská pohádka* (1999), *Hamlet* (2004), *Štěně nebo špenát?* (2005).

¹³¹ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹³² Rozhovor s Jaroslavem Doležalem ze dne 3. 12. 2021 vedla Eva Brabencová.

známých i méně známých mýtů, legend, pověstí, eposů, linie původně, či tradičně činoherních textů, linie studiová.¹³³

Na základě dramaturgického exkurzu do minulosti bylo nastíněno období tzv. normalizace, ovšem informace k vývoji v 90. letech jsou v archivních materiálech velmi sporadické. Z vyprávění narátorů a narátorek lze usoudit, že většina z nich vnímala zejména příklon Josefa Krofty k mezinárodním projektům. Těm bude věnován prostor v jiné části této práce. V rozhovorech ovšem také zaznívalo téma politického divadla, které bude následně více rozvinuto.

Obecně lze říci, že repertoár většiny divadel, Divadla Drak nevyjímaje, se začal v 90. letech orientovat opět převážně na dětské publikum. V divadlech začaly zase převládat pohádky a adaptace literárních či audiovizuálních her. „*Nebudete diletovat do nějakejch činoherních titulů. Že se jako, vraťte se tam, kde je vaše místo. A i to publikum vyžadovalo najednou víc takový divácký věci, ale pro děti.*“¹³⁴

4.1.3.2. Politické divadlo (?)

V celé řadě archivních materiálů je možné dohledat zmínky o přípravách inscenací k příležitostem oslav komunistických výročí, například Velké říjnové socialistické revoluce, Měsíce československo-sovětského přátelství, či aktuálních politických akcí, mezi které patřily například sjezdy KSČ či SSM.

Jedním z charakteristických rysů doby tzv. normalizace byla určitá ritualizace podpory systému, kdy už ani sama KSČ nepožadovala po lidech aktivní přístup k věcem veřejným.¹³⁵ Na zmiňované oslavy kladla komunistická moc prostřednictvím ministerstva kultury důraz a naplněním tohoto postulátu plnilo Divadlo Drak svoji povinnost.

Pro ilustraci lze uvést například inscenaci *UNIKUM. Dnes naposled* (1978). Jak se uvádí v archivních pramenech, jednalo se o inscenaci na oslavu 60. let VŘSR. Inscenační tým byl v roce 1977 na studijním zájezdu v Moskvě, kde došlo k rozhodnutí, že svojí inscenací navážou na tradici Majakovského spolupráce s lidovou masovou zábavou,

¹³³ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 128/2008, kt. 12, Dlouhodobý plán činnosti divadla na léta 1986–1990.

¹³⁴ Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 19. 10. 2021 vedl Richard Matula.

¹³⁵ RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. Československo v proměnách komunistického režimu. V Praze: Oeconomica, 2010, s. 351–353.

s cirkusem.¹³⁶ Zde je názor jednoho z natárotů: „*Ona ta hra byla jako blbá. No ale bylo to jako hezky formálně. To i v Americe jsme s tím byli. Jo ale bylo to prostě jako, formálně bylo úžasný. To Pepa vystihl přesně, jako to má být.*“¹³⁷ Pochvalného komentáře se této inscenaci dostalo ještě ze strany dalších dvou narátorů. Implicitně z toho vyplývá, že ačkoli bylo kolikrát nutné podřídit repertoár nárokům komunistické diktatury, bylo přesto možné udělat kvalitní inscenaci, nehledě na poplatnost.

Zůstaneme-li ještě na okamžik u archivních materiálů, v řadě dokumentů se objevují texty, které popisují snahy divadla o souznění s dobovými požadavky na ideologickou výchovu. Například u první inscenace, *Kouzelné pantoflíčky* (1959), je v archivních pramenech tento komentář: „*Chce-li vladař dobře vládnout, musí znát život svého lidu a jeho starosti. (Proto i v naší lidově demokratické republice se pracujícím lidu daří lépe a lépe, protože strana a naše vláda dobře znají život lidu a jeho starosti).*“¹³⁸ U inscenací *Tři tloušťáci* (1967), *Aby děti věděly* (1972) či *Tim Tolar* (1974) je pak uvedeno: „*Budeme se s největší zodpovědností zabývat náměty, které emocionálním způsobem – ne pouhou agitací – působí na politické vědomí (a mnohdy i podvědomí) malých diváků.*“¹³⁹

Jak dokládá řada dalších archivních materiálů, divadlo využívalo pro komunikaci s nadřízenými orgány jazyk, který byl formulován tak, aby manifestoval poslušnost vůči zavedenému systému. Jednalo se o běžnou taktiku, jak naplnit požadavky autoritářského režimu a zároveň si uchovat možnost dělat některé věci „po svém“. Obecně je nutné posuzovat prameny z doby socialismu kriticky „*cokoli je v totalitním systému psáno, není nikdy míněno tak, jak je to doslovně psáno*“¹⁴⁰.

Velmi krásným příkladem onoho „tance mezi vejci“ je inscenace *Píseň života* (1985). Pro jasnější představu si dovolím stručně zmínit zápletku dané inscenace. Městečko, v němž jsou lidé zosobněni loutkami, je po tři sta let ovládáno zlým drakem. Ačkoli se drak chová k obyvatelům krutě, za celou dobu se nikdo nevzbouřil, dokud je

¹³⁶ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Podklady pro komplexní rozbor 1978, 20. 2. 1979.

¹³⁷ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹³⁸ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Zájezdová činnost hradeckého loutkového divadla, datace neuvedena.

¹³⁹ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Perspektivní ideově umělecké plány loutkového divadla Drak do roku 1980, autor Jan Dvořák, ředitel, 10. 4. 1974.

¹⁴⁰ JUST, Vladimír. Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 12.

nepřijde zachránit Lancelot. Jediní dva živí herci v inscenaci hrají Draka a Lancelota. Dramaturg oné hry, Miloslav Klíma, zmiňuje: „(...) jako ta vrchnost, jsou zakuklený lidi, vlastně vodiči. Který voděj ty loutky, který jsou tam dole (...) Na dlouhým vodění. A najednou to dostalo tenkrát tu krásnou konotaci, převodní páky. Rozumíte, jak je ÚV KSČ, odbory, jo, jak jako přes co se ovládaj ti lidi. No dostalo to krásnou konotaci. Úžasnou (...) on to tak moc bolševik nepochopil.“¹⁴¹ Narátor dále popisuje: „(...) ten Jevgenij Švarc nebyl v Rusku zase oblíbenej autor. On se postavil Stalinovi a tohle (...) tak jsem tak jemně obešel, trošku jsem jim dal do hlavy, že to bude jaksi, a že bude v černým ten drak, že to může asociovat jako nacisty, jo, SS nebo něco takhle (...) tak jsem jim tak vsunoval do hlavy tohle.“¹⁴²

Nahlédneme-li do archivních materiálů, daná inscenace je uvedena následujícím komentářem: „(...) věnována 40. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou. Zacílení k aktivnímu protiválečnému postoji. Vysoce apelativní forma zdůrazňuje poselství, což potvrdila i řada besed po představení včetně slavnostní premiéry 5. 5. 1985 ve spolupráci se SSM PF HK.“¹⁴³ Dále je v dokumentu uvedeno, že se její slavnostní premiéra konala ke Dnům ruské a sovětské kultury. Navíc jejím tvůrcům, byla udělena Národní cena ČSR.¹⁴⁴

Jedna z narátorek vypráví: „Ale jako pak byl trošku problém když, Krofta dělal v podstatě politický divadlo, že jo. A když teda jako se na tom městě nebo na tom kraji objevil někdo chytřejší a přečetl to, tak teda s tím docela problémy byly. To se vysvětlovalo třeba nebo to dokonce třeba chtěli zakázat. Já vím, že šlo tenkrát třeba o Píseň života (...).“¹⁴⁵ Osvětlení, proč k zákazu nedošlo, poskytuje narátor: „Ona nebyla cenzura jo, ona byla taková, taková ta jako papalášská, úřednicko-stranická. Ale tam nebyla stranická organizace v Draku, čili těžko kdo mohl to zakázat. Až když to bylo hotový, že jo. Ale ono to hnedka jelo na nějaký festival a tam to dostalo cenu někde v cizině, tak se to blbě zakazuje, že jo.“¹⁴⁶

¹⁴¹ Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁴² Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁴³ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 128/2008, kt. 12, Náčrtek dramaturgického plánu 86/87.

¹⁴⁴ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 128/2008, kt. 12, Hodnocení divadelní činnosti v uplynulém období, zřejmě 1985/1986. Cena udělena Josefu Kroftovi, Petru Matáskovi a Jiřímu Vyšohlídovi.

¹⁴⁵ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁴⁶ Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

Ačkoli to podle slov narátora „*bolševik nepochopil*“, jistá část divácké veřejnosti ano. Toto je přímo učebnicová ukázka toho, jak někteří divadelníci komunikovali se svým publikem v době tzv. normalizace pomocí metafor a dokázali, že to režim nejen přehlížel, ale v některých případech ještě navíc pochválil. Celé se to vlastně jeví jako poněkud bizarní hra, se kterou měl narátor své zkušenosti již z předchozích *zaměstnání*: „*to byl sport. Pochopte to, jsme museli tyhle věci dělat.*“¹⁴⁷

Vzhledem k nedostatečným informacím o obdobných případech u jiných loutkových divadel nelze vyvodit závěry, zdali tyto situace byly běžné či ojedinělé. Jan Dvořák popisuje ve své studii¹⁴⁸ tezi, zdali se neodehrál myšlenkový, estetický a formálně-strukturní převrat v divadelnictví již hluboko před listopadem 1989. Bdělost dozorujících orgánů začínala polevovat a divadlo našlo recepturu, jak se chovat k přísnému režimu. Výše uvedený příklad na inscenaci *Píseň života* by snad mohl s tímto tvrzením korespondovat. Můžeme se tedy domnívat, že by podobný postup neprošel například na začátku období tzv. normalizace.

Tímto se nám otevírá samotné téma politického divadla a názoru narátorů a narátorek, zdali jej praktikoval Josef Krofta v Divadle Drak. Zde jsou příklady některých vyjádření:

„*Ale my jsme žádnou politiku nedělali, že jo (...) normálně jsme se snažili dělat jako pěkný věci.*“¹⁴⁹

„*A on svým způsobem, aniž se to nahlas moc říkalo, dělal i politický divadlo. Jo, protože mezi řádky, ty lidi se tam dočetli nebo viděli teda ten jeho politickej názor, a teda (...) tím pádem toho Draku.*“¹⁵⁰

Z uvedené skupiny narátorů a narátorek vyjádřili dva jednoznačně názor, že Josef Krofta dělal politické divadlo, dva narátoři se pak vyjádřili, že spíše ne, a pokud se to tak jevílo, tak to nebylo cílené. Jeden z narátorů však připouští, že za politické mohou být považovány inscenace *Těžká Barbora* (1980) či *Strakonický dudák* (1989). Zbývající čtyři

¹⁴⁷ Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 14. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁴⁸ DVOŘÁK, Jan. „Osmdesátky“ a divadlo. In: KLÍMA, Miloslav, DVOŘÁK, Jan, ed. *Studio Beseda: setkání režisérů: Jan Grossman, Miroslav Krobot, Josef Krofta*. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013, s. 26.

¹⁴⁹ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁵⁰ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

účastníci se k tématu nevyjádřili. Paní Nina Malíková, která sice nepatřila do skupiny narátorů a narátorek, ovšem mohla posoudit produkci divadla „zvenčí“ uvádí:

*„Domnívám se, že vedle Písně života je Kroftova verze Hry o lásce a smrti dodnes nejpolitičtější z jeho inscenací, i když vztah k současnému dění i problémům lze při troše pozornosti vystopovat i v jeho méně politicky orientovaných inscenacích (Zlatovláskou počínaje, přes Pinokia, Babylónskou věž, Velkého a malého Klause až po Mor na ty vaše rody“).*¹⁵¹

A nakonec, pro porovnání uvedme vyjádření samotného Josefa Krofta pro média: *„My jsme to vědomě nedělali. Politika na jeviště moc nepatří. I v současnosti je znovu celá řada věcí, které se nabízejí k zamyšlení, vysmání, karikování. Ale politika ve stylu „vytrženo ze souvislosti“ do opravdového kumštu nepatří. Ten samozřejmě nikdy nebude úplně apolitický, vždycky totiž musí být o lidech a reflektovat společnost, její vývoj a problémy. Ale ve chvíli, kdy se na to sází, může se sice scéna dobrat nějakého úspěchu, ale bude to laciné.“*¹⁵²

Na základě předchozích výroků lze připustit, že Josef Krofta opravdu občas zabrousil do sféry politického divadla. Ovšem jako politické označili narátoři a narátorky inscenace, které by se daly spočítat na prstech dvou rukou. Z výše uvedeného lze vyvodit, že inscenace s politickým vyzněním nebyly pravidlem. Objevovaly se mezi jinými, v repertoáru s převahou komedií, které v sobě politické kontexty zpravidla nemávaly.

Divadlo Drak mohlo prostřednictvím oněch inscenací reagujících na tehdejší dění komunikovat s diváky, kteří byli v době minulého režimu zvyklí přijímat sdělení mezi řádky. Tato komunikace s divákem, kterou publikum tehdy oceňovalo, nebyla již po roce 1989 aktuální: *„(...) ta politika, se stala, byla skutečná, ta už byla ve skutečnosti, už nebyla potřeba na tom jevišti.“*¹⁵³

V dramaturgickém plánu pro období 1990–1995 se ještě objevují návrhy na inscenace pro mládež a dospělé zaměřené na reflexi současné situace. Jedná se například o nerealizovanou hru *Život a smrt Palečka Velikého*, charakterizovanou jako ironický pohled na politické praktiky a metody řízení státu, překrucování faktů,

¹⁵¹ SOA v Hradci Králové, Divadlo Drak, p. č. 128/2008, kt. 16, Studie o divadle Drak a Mezinárodním institutu figurativního divadla – 45 let, Autor PhDr. J. Dvořák, 90. léta.

¹⁵² SOA v Hradci Králové, Divadlo Drak, p. č. 128/2008, kt. 4, Rozhovory s Josefem Kroftou, MF DNES – Každé divadlo má psí život, říká režisér Krofta, Leoš Kučera, 13. 6. 2000.

¹⁵³ Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 19. 10. 2021 vedl Richard Matula.

nadřazování nefunkčních ideálů reality, či *Hra o lásce a smrti*¹⁵⁴, která měla pojednávat o tom, zda hrdinný bojovník revoluce má právo být egoistou, lhářem, vrahem a zda její revoluce kryje a bude krýt.¹⁵⁵ Ovšem v dalším z dokumentů vedení Divadla Drak připouští: „(...) je pravděpodobné, že i dramaturgické plány budou muset respektovat nově vznikající provozní distance, a pečlivě zkoumat rovnováhu tvůrčí práce v kontextu poptávky a nabídky.“¹⁵⁶

V rámci tématu dramaturgie je zřejmé, že bylo nutné se po roce 1989 soustředit na vyřešení otázky, jak přizpůsobit dramaturgický koncept novým podmínkám. V případě Divadla Drak se projevila jednak návaznost na předchozí dramaturgii tématu, tedy divadelního vyjádření vlastních postojů k určitému okruhu problémů, což se později promítlo do mezinárodních projektů. Zároveň byly stále pevnou součástí repertoáru inscenace zaměřující se na dětské publikum.

4.1.4. Mezinárodní projekty

První zahraniční kooperace se uskutečnily již v 70. letech 20. století. Tyto projekty byly realizovány ve spolupráci s družebními divadly, konkrétně vznikly dvě inscenace ve spolupráci s divadly v Polsku a na Slovensku.¹⁵⁷ V 80. letech pak byly realizovány inscenace s divadly z Finska, Austrálie¹⁵⁸ a Dánska¹⁵⁹. Další zahraniční koprodukce pak byly uskutečněny již pod hlavičkou Mezinárodního institutu figurálního divadla. Jednalo

¹⁵⁴ Realizována v International Institute De La Marionnette, Charleville-Mézières, Francie. Režie Josef Krofta, 1989.

¹⁵⁵ SOA v Hradci Králové, Divadlo Drak, p. č. 128/2008, kt. 12, Dramaturgický výhled titulů 1990-1995.

¹⁵⁶ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 128/2008, kt. 12, Hodnocení činnosti divadla v roce 1989.

¹⁵⁷ Jánošík (1975), kooperace Divadla Drak, Krajského bábkového divadla z Banské Bystrice a divadla Marcinek z Poznaně. Režie Josef Krofta, výprava František Vítek, asistentka výpravy Věra Říčařová. *Don Quijote* (1977), uvedeno ve spolupráci s divadlem Marcinek, Poznaň, Polsko. Inscenace, kterou se až na výjimku recenze Henryka Jurkowského v Loutkáři podařilo v tehdejší Československu utajit. KROFTA, Josef. Don Quijote. In: DVOŘÁK, Jan, ed. Mor na ty vaše rody!!!: A plague o'both your houses!!!. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 55.

¹⁵⁸ *Píseň bohatýrů Kalevaly* (1984), ve spolupráci s finským divadlem Teatteri Mukamaksen Tampere. Autoři Miloslav Klíma, Josef Krofta; režie Josef Krofta; výprava Petr Matásek; hudba Jiří Vyšohlíd. *Kalevala* (1985), ve spolupráci s australským divadlem Spare Parts Puppet Theatre; *Mlýnek z Kalevaly* (1987), uvedeno v Divadle Drak. Autoři Miloslav Klíma, Josef Krofta; režie Josef Krofta; výprava Petr Matásek; hudba Jiří Vyšohlíd.

¹⁵⁹ *Královna Dagmar* (1988), ve spolupráci s Odense Teater, Odense, Dánsko. Autoři Miloslav Klíma, Josef Krofta; režie Josef Krofta; výprava Petr Matásek; hudba Jiří Vyšohlíd.

se o následující projekty: *Babylónská věž* (1993)¹⁶⁰, *Orfeus v podsvětí* (1994)¹⁶¹, *Don Quixote* (1995)¹⁶², *Korálky z Polárky* (1996)¹⁶³, *Woyzeck* (1998)¹⁶⁴, *Malý princ* (2001)¹⁶⁵, *Mor na ty vaše rody!!!* (2001)¹⁶⁶.

Reflexe narátorů a narátorek na tyto spolupráce byly ve všech případech kladné. Řada z nich vzpomínala zejména na inscenace, které je nejvíce zaujaly, či na odlišný přístup zahraničního publika nebo pořadatelů, přičemž nerozlišovali jednotlivá sledovaná období. Mezinárodní spolupráce byly nedílnou součástí produkce Divadla Drak jak před rokem 1989, tak i po něm. Změnou v tomto ohledu bylo zřízení Mezinárodního institutu figurálního divadla v roce 1993, o němž bude řeč v jedné z dalších kapitol.

4.2. Divadlo Drak a jeho vnější vztahy

4.2.1. Publikum a publicita

4.2.1.1. Divadlo „pro děti“

Divadlo Drak, obdobně jako další loutková divadla, bylo v době komunistického režimu vnímáno hlavně jako instituce pro děti, s čímž mimo jiné souvisela i spolupráce s pedagogy. Provázanost se školními osnovami spočívala například v přizpůsobení dramaturgického plánu, jak bylo popsáno v jedné z předešlých kapitol, ale také třeba v souvislosti s vydáváním metodických materiálů k inscenacím, které měly sloužit jako podklad pro pedagogickou přípravu na představení.¹⁶⁷

Jednání se školami zajišťoval jménem divadla náborář. Narátorka Jana Dražďáková zmiňuje, že tento postup vycházel ze zavedeného systému Kultury mládeže,

¹⁶⁰ *Babylónská věž* - ve spolupráci s International de la Marionnette v Charleville-Mézières, Francie. Scénář Miloslav Klíma, Josef Krofta, Petr Matásek; režie Josef Krofta, scénografie Petr Matásek, dramaturgie Miloslav Klíma.

¹⁶¹ *Orfeus v podsvětí* - ve spolupráci s Habima Theatre, Jeruzalém, Izrael. Autoři Josef Krofta, Petr Matásek a kol.; režie: Josef Krofta; hudba: J. Offenbach v úpravě J. Vyšohlída; scénografie Petr Matásek.

¹⁶² *Don Quixote* – ve spolupráci s Carousel Theatre Adelaide, Rakousko. Autoři Wojciech Pisarek a Josef Krofta; režie Josef Krofta, výprava Jana Kroftová.

¹⁶³ *Korálky z Polárky* – ve spolupráci Norsk Dukketeater, Akademi, Fredrikstad, Norsko a DAMU. Pedagogové Miloslav Klíma, Petr Matásek, Josef Krofta; odborní asistenti Jiří Vyšohlíd, Jakub Krofta a další.

¹⁶⁴ *Woyzeck* – autor projektu Jakub Krofta, režie Alex Byrne, hudba Pavel Černík.

¹⁶⁵ *Malý princ* – režie Josef Krofta, výprava Jana Bačová-Kroftová, hudba: Mehrdad Zamani.

¹⁶⁶ *Mor na ty vaše rody!!!* – ve spolupráci s Japan Foundation a Divadlem Drak. Autoři Miloslav Klíma a Josef Krofta; režie Josef Krofta, scénografie Irena Marečková, hudba Jiří Vyšohlíd.

¹⁶⁷ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Podklad pro nabídkový list na sezónu (školní rok) 1975–1976.

z něhož vyplývala povinnost všech školních institucí objednávat dvakrát ročně divadelní představení. Jelikož Divadlo Drak fungovalo jako krajské zařízení, „(...) *ten náš náborář v té době to měl strašně lehký*¹⁶⁸.“

Téma publika mohou reflektovat samozřejmě nejlépe sami herci, ve výzkumu figurují konkrétně tři muži a jedna žena. Zmiňují většinou vnímavost a bezprostřednost dětského publika. Jeden z narátorů hovoří o atmosféře v divadle, která měla na dětské publikum vliv: „*No ono, divadlo, když to je v divadle, tak vždycky to má jednu výhru, je mezi váma mezera. Vy na jevišti můžete mít, vlastně si uzavřete svůj svět a děláte tu věc, co nejlíp umíte. Takže vlastně můžete jako ani ty děti tak nesledovat, ale většinou v tom divadle i ta tma na ně působí, i to pološero nebo nějaký tohle. Takže ony podlehnou tomu kouzlu (...)*“¹⁶⁹

Narátori také zmiňují, že s příchodem režiséra Josefa Krofty byla snížena délka představení maximálně na hodinu. Jak následně jeden z narátorů vysvětluje, důvodem bylo, že se malé děti nevydrží dlouze soustředit a pauza v divadle naruší celkový dojem z představení.

Co se týče zpětné vazby ze strany pedagogů, kteří na představení chodili jako doprovod, tu získával náborář většinou, až když přijel po nějakém čase domlouvat další představení. Úspěch inscenací byl tedy spíše měřen reakcemi malých diváků, kteří bezprostředně dokázali vyjádřit smích, pláč, nudu, nepokoj atd.¹⁷⁰

Narátor, který stále pracuje v Divadle Drak na obdobné pozici jako před lety, je schopen poskytnout reflexi spolupráce s pedagogy: „(...) *ten člověk, co hraje v loutkovém divadle, tak, co je to publikum? To jsou děti a učitelky. Děti, ty nenapišou žádnou recenzi, ty můžou zatleskat, a že se jim to líbí, nebo ti pošlou obrázek nebo napíšou: 'Bylo to hezký'. Ale ti herci nebo ti tvůrci, potřebujou nějakou tu odbornou odezvu, rozumíš. Těm učitelkám je to buď jako jedno většinou. Podle toho, tam jsou strašný rozdíly, ale co já pamatuju z těch let, když jsem tady začínal, tak dneska je to ze zlata úplně jo, co byly učitelky dřív.*“¹⁷¹

¹⁶⁸ Rozhovor s Janou Draždákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁶⁹ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁷⁰ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Ředitel a dělba práce; rozdělení funkcí Jan Dvořák, 1976.

¹⁷¹ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

Další z narátorů, který dosud pořádá zájezdová představení pro školky a školy popisuje na současný stav spolupráce s pedagogickým personálem: „(...) *ono to je daný učitelkama, oni mají takový fáze, jsem si uvědomil, že třeba, když jsou mladý, po škole, jsou nadšený. Takže deset let to vydrží a přijedete tam za dvanáct let a najednou vidíte, jak ta paní, která to tak ráda sledovala (...) tak jako ani těm dětem neřekne, že je divadlo. Já to chápu, člověk má starosti (...).*“¹⁷²

Vzhledem k tomu, že další narátoři a narátorky detailněji neřešili téma spolupráce s pedagogy, nelze vyvozovat žádné jednoznačné závěry a porovnat daná období z tohoto úhlu pohledu. Vycházíme-li z dané jediné uvedené reflexe, je nyní přístup pedagogů lepší, ovšem, vzhledem k druhému výroku, je to samozřejmě individuální. Taktéž lze předpokládat, že si dětské publikum zachovalo svoji bezprostřednost a vnímavost během celé sledované éry.

4.2.1.2. Divadlo pro dospělé (?)

Právě z výhradního zaměření na dětské publikum se v 70. letech snažila řada loutkových divadel, včetně Divadla Drak, vymanit. Některá z nich začala zařazovat do svého repertoáru hry pro dospělé. Bývalý ředitel divadla Jan Dvořák uvedl v jednom z dokumentů, že se nechtějí již soustředit výhradně na dětské publikum a rádi by otevřeli první předplatné pro dospělé diváky.¹⁷³ Tento krok byl úspěšný a již v roce 1977 bylo vypsáno druhé předplatné.

Loutkářské soubory zažívaly tehdy, v nepřímé úměře ke stagnaci tradičních divadelních žánrů, nebyvalý ohlas divácké i odborné veřejnosti. Díky tomu, že loutková divadla byla považována za instituce hrající pro děti, tudíž z pohledu tehdejší moci nebyla tolik nebezpečná, mohli si loutkáři „více dovolit“ a navázat s publikem komunikaci, ve které v náznacích reflektovali společenské dění. Na to upozorňuje i jeden z narátorů: „*Nezapomeňte, že my jsme to divadlo dělali v dobách, kdy to čtení mezi řádkama bylo samozřejmostí.*“¹⁷⁴

¹⁷² Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁷³ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Ředitel a dělba práce; rozdělení funkcí Jan Dvořák, 1976.

¹⁷⁴ Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

Avšak rozhodnutí obrátit se na dospělé publikum s sebou neslo i kritické ohlasy a tento postup musel být obhajován. V několika archivních dokumentech je možné dohledat zmínky o obavách některých nadřízených orgánů či jednotlivců, že se Divadlo Drak vzdaluje od tvorby pro děti a koketuje přes dětskou tvorbu s dospělými, čímž chce ukázat své vysoké umělecké ambice. Ze strany pedagogů a pořadatelů zaznívaly stížnosti na velkou náročnost představení, a údajně se jim stýskalo po jednoduchém divadélku, jak je zažili v dobách svého dětství.¹⁷⁵

Argumentace proti těmto stížnostem se většinou opírala o to, že loutkové divadlo je schopno díky svým výrazovým možnostem oslovit i dospělé diváky, navíc že právě oni určují míru uznání a také to, zdali půjdou jejich děti do divadla. Zároveň se odvolávala na fakt, že se od dob „jednoduchého“ divadélka změnila dětská psychologie vlivem celé řady společenských jevů.

Tehdejší spor mezi zastánci dvojí dramaturgie, tedy tvorbou specifických inscenací pro děti a dospělé, a tvorbou pro univerzální věkovou adresu, jejímž obhájcem bylo Divadlo Drak, vyústil ve shodu až v 80. letech 20. století, kdy loutkářská obec uznala obě cesty za legitimní.

Je poměrně zajímavé, že dle vyjádření narátorů a narátorek bylo, a stále je, divadlo primárně určeno dětem. Uvážíme-li, že Divadlo Drak usilovalo o oslovení dospělého publika, a to v obou sledovaných obdobích, přispělo k modernímu pojetí loutky a podílelo se na vývoji loutkářství alternativním směrem. Většina narátorů a narátorek, kteří tato období prožili, sami sebe přesto vnímali především jako zaměstnance divadla určeného dětem: *„Myslím, že jelikož jsme byli jako divadlo pro děti, tak my jsme tak úplně nezažili tu vlnu, kdy vlastně prostě se přestalo chodit. To bylo takový období, že se přestalo chodit na koncerty, do divadel, na kapely, jo, prostě lidí vyrazili do světa všichni, vzali ty batůžky a teď autobusy se navalily, naše čoudící autobusy se navalily do Paříže.“*¹⁷⁶

Tento pocit přesáhnul i do období po roce 1989: *„(...) v myšlení lidí stále převládá klišé, že loutky patří výhradně dětem, a přinejmenším statutární divadla jsou zřizována a dotována právě proto, aby zajišťovala hraní pro dětské publikum v dané spádové*

¹⁷⁵ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Podklad pro hodnocení práce divadla od roku 1979 a umělecko-ideové výhledy do roku 1990.

¹⁷⁶ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

oblasti. Ovšem i z praxe nezávislých souborů vysvítá, že v jejich případě je hraní pro děti existenční nutností a jen málokteré z nich dětské publikum víceméně opomíjí.¹⁷⁷

To zmiňované kolektivní „kliše“ narátoři a narátorky nevyracejí, a v podstatě i potvrzují. Je ovšem také třeba brát v úvahu fakt, že jejich každodenní realitou bylo hlediště plné dětí. Postulát divadla pro děti museli povinně plnit v době minulého režimu, a jak vyplývá z předchozího, tak i po roce 1989, ačkoli již dobrovolně. Zároveň po roce 1989 opadla ona politizující stránka představení, která oslovovala dospělé publikum, jak bylo více rozebráno v kapitole o dramaturgii divadla.

4.2.1.3. Odborná kritika

V souvislosti s kritikou ze strany odborné veřejnosti, lze nalézt v archivních pramenech tuto zmínku: „*Loutkáři mají svou uměleckou kritiku na stránkách časopisu Čes. Loutkář – který však nečte nikdo z důležitých lidí. Po léta si stěžujeme na to, že se mladý divadelní obor nemůže prosadit v měřítku širším. Jsme přesvědčeni, že současné loutkové divadlo má mnohdy lepší výsledky než jiné klasické žánry – a přesto se jim nevěnuje dostatečná pozornost, snad hlavně proto, že jsou loutky apriorně považovány za žánr ryze dětský.*“¹⁷⁸

Zároveň je kritizováno nedostatečné mapování loutkářského odvětví, přičemž Divadelní ústav, u kterého se to předpokládá, projevuje nepochopení a nemá mnohdy dostatek prostředků.¹⁷⁹ Obdobná vyjádření jsou zřejmá i z archivních dokumentů z 80. let, kdy je vytýkáno malé povědomí o práci loutkářů, jejich účasti na přehlídkách, festivalech, soutěžích atp.¹⁸⁰

Této problematice se narátoři a narátorky prakticky vůbec nevěnovali. Činnost loutkových divadel ve druhé polovině 20. století je v současnosti zmapována hlavně díky zmíněnému časopisu Loutkář a práci Divadelního ústavu, který vede rozsáhlou divadelní

¹⁷⁷ DOLENSKÁ, Kateřina. Profesionální loutkové divadlo dnes – statutární a nezávislé soubory. In: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 83.

¹⁷⁸ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Dotaz od Svazu českých dramatických umělců, 9. 6. 1976.

¹⁷⁹ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Perspektivní ideově–umělecké plány loutkového divadla DRAK do roku 1980, autor Jan Dvořák, ředitel, 10. 4. 1974.

¹⁸⁰ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Perspektivní ideově umělecké plán Drak do roku 1980.

databázi. V tomto ohledu je tedy zřejmý posun, který byl ovšem postupný, nikoli vymezený pouze s první polovinou 90. let 20. století.

4.2.1.4. Publicita & Popularita

Všichni narátoři a narátorky se vyjadřují, jak úspěšné bylo Divadlo Drak v době socialismu. To potvrzují i archivní materiály a literatura. Nicméně je zde otázka, jak se šířila popularita loutkového divadla v době tzv. normalizace?

Profesionální loutková divadla měla nepochybně jistotu v tom, že působila jako krajská zařízení a zajišťovala automaticky divadelní představení v dané spádové oblasti. Tato představení domlouval zaměstnanec příslušného divadla, náborář.

Jak uvedli někteří narátoři a narátorky, důležitým místem, kde se obecně loutková divadla prezentovala a získávala kontakty, byly festivaly, přehlídky a soutěže. Mezi hlavní tuzemské festivalové přehlídky patřila Skupova Plzeň, Mateřinka a Loutkářská Chrudim.¹⁸¹ Všechny zmíněné festivaly probíhají doposud, přičemž k nim navíc přibýly dva další v 90. letech.¹⁸² V rámci zahraničí to pak byly například festivaly pořádané mezinárodní organizací UNIMA.

Ohledně tématu propagace jeden z narátorů zmiňuje: „*No byly plakáty a (...) šeptanda byla.*“¹⁸³ Zároveň upozorňuje na kvalitu představení Divadla Drak v porovnání s ostatními divadly: „*(...) za normalizace, do převratu, jako to bylo jednoduchý, protože tím, že tady, vlastně kolik bylo věcí jako dobrejch. V Praze byl činoherák a nějaký ty městský divadla dělaly jako inscenace, ale nebylo to nic takhle, aby lidi museli šílet. Takže když se objevilo Divadlo Drak, který tam najednou zahrálo třeba Prodanou nevěstu a takovýhle věci, tak oni úplně zešíleli (...) Já nevím, možná byl nějakej plakát někde nebo to. Nebo se to inzerovalo někde možná v rozhlase nebo tak. Ale to byly narvaný sály, úplně, to se rozkřiklo a ty lidi to věděli, že jo.*“¹⁸⁴

Narátor pravděpodobně vzpomíná na situaci, kdy v roce 1977 účinkovalo Divadlo Drak v Divadle Spejbla a Hurvínka, kde bylo uvedeno celkem osm her v průběhu stejného

¹⁸¹ Bienále Skupova Plzeň se koná od r. 1967; bienále Mateřinka, festival pro nejmenší diváky od roku 1972; festival amatérského divadla Loutkářská Chrudim od roku 1951.

¹⁸² Každoroční festival Přelet nad Loutkářským hnízdem, Praha, od roku 1990 a bienále Spectacullo Interesse, Ostrava, od roku 1995.

¹⁸³ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁸⁴ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

počtu po sobě jdoucích pondělků. Jak se uvádí v archivních materiálech: „A hlavně nám šlo o to, aby si snah venkovského divadla povšimli odborníci, instituce i pražské publikum, které je přece jen koneckonců náročnější než kdekoliv jinde.“¹⁸⁵ Reakce médií na tuto událost zahrnovala relace v rozhlase a kolem padesáti článků recenzí a kritik: „(...) což je bilance, jakou dosud neměla žádná loutkářská akce po válce.“¹⁸⁶

Na tuto událost vzpomněli dva narátoři a jedna narátorka: „Jsme tam hráli asi devět nebo osm pondělků, když oni měli zavřeno, tak my jsme tam hráli celý svůj repertoár. A to byla fronta teda až k Vinohradskému divadlu.“¹⁸⁷

Další způsob, jak si Divadlo Drak zajišťovalo popularitu, byl prostřednictvím svozů na premiéry: „No ale pak sem rádi jezdili na ty naše premiéry. Hele to byl, to jsme vozili plnej autobus, to se dělalo tak, že se, náš autobus jel do Prahy, přivezl lidi, odehrála se premiéra a oni tam popili a odvezl je zpátky do Prahy zase jo. Takže o to byl šílený zájem.“¹⁸⁸

Narátoři a narátorka líčili tyto události jako vrcholné. Z jejich vyprávění je zřejmé, jaká změna nastala po roce 1989: „(...) ten Drak se mezitím prostě ztratil. Ale to bylo logický, prostě to byla doba taková.“¹⁸⁹ Zakládání nových divadelních skupin, možnost vycestovat za kulturou do zahraničí či shlédnout vystoupení zahraničních divadel v tuzemsku znamenaly odliv pozornosti od tehdejší československé loutkářské produkce obecně, Divadla Drak nevyjímaje.

Narátorka, paní Jana Dražďáková popisuje důvod, proč opadl zájem i o zahraniční produkce: „A pravda je, že tou revolucí vlastně skončil i ten obrovský boom toho divadla vyjždět ven, protože do té doby jsme byli něco atraktivního, co bylo za železnou oponou, jo, a přijíždělo to tam. No a najednou to vlastně, jakoby ta hráz se smazala a nebyla a byli jsme jedni z nich. Jo a vlastně jsme najednou brali práci těm jejich. Jo! Takže vlastně i ten zájem na tu komerci pominul, jo. A takže vlastně jako i festivaly ano, to se konalo,

¹⁸⁵ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Hodnocení sezóny 1976–77 v divadle Drak, autor Jan Dvořák, 1. 7. 1977.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁸⁸ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁸⁹ Tamtéž.

*ale jakože bysme třeba vyjížděli na těch pět, šest neděl někam, to už se vlastně nestalo.*¹⁹⁰

Podle uvedených výpovědí je zřejmé, že divácký úspěch, který Divadlo Drak slavilo v době tzv. normalizace v tuzemsku i zahraničí, se již po roce 1989 nezopakoval, minimálně ne v takové míře, jako v dobách komunismu. Vzrostla konkurence, otevřely se hranice a opadlo jakési fluidum loutkového divadla, které přijelo zpod železné opony. Divadlo Drak tak přestalo vybočovat a zařadilo se mezi ostatní: *„Divadlo mělo za sebou nějaké větší úspěchy, ale stoupat nahoru je vždycky jednodušší. Když je člověk nahoře, tak se to velice těžko obhazuje. Většinou tam nebývá tolik místa.*“¹⁹¹

4.2.2. Zahraničí

4.2.2.1. Zahraniční zájezdy

Četnou zájezdovou činnost Divadla Drak v době minulého režimu potvrzují jak archivní prameny, tak i samotní narátoři a narátky. Zkušenosti s cestami do zahraničí reflektovali čtyři narátoři a dvě narátky. Všichni je hodnotí pozitivně, pro ukázkou jsou zde uvedeny dvě vzpomínky od jednoho narátora:

*„Já měl krásnej rok, jeden rok jsem byl v Moskvě, jako v lednu a někdy v létě jsem jel do New Yorku. To bylo úplně, zase husí kůži. Protože to byl úplně nebe a dudy.“*¹⁹²

*„(...) Jana Dražďáková, dělala takovou věc, že někdy jsme si zahráli tejden, čímž jsme dostali už nějaký kapesný, pak jsme jeli do Paříže a řikala: ‘Teď jsou tři dny volna’. A tři dny jsme si mohli dělat, co chtěli, ale měli jsme už našpórováno, jako na to, abysme mohli existovat, a to bylo kouzelný.“*¹⁹³

Důvody, proč se zahraničních cest neúčastnili zbývající dva narátoři, jsou následující. V případě technologa loutek, pana Jaroslava Doležala z podstaty jeho práce nevyplývalo tolik příležitostí účastnit se zahraničních cest. V případě druhého narátora souvisel důvod s prorežimními opatřeními: *„Ne. Já jsem nejezdil, já jsem byl podle paragrafu číslo čtyři: ‘neni v zájmu státu’. To mně řekli velmi rychle*

¹⁹⁰ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁹¹ SOA v Hradci Králové, Divadlo Drak, p. č. 128/2008, kt. 4, Rozhovory s Josefem Kroftou, MF DNES - Každé divadlo má psí život, říká režisér Krofta, Leoš Kučera, 13. 6. 2000.

¹⁹² Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁹³ Tamtéž.

*v sedmdesátymdruhým, když jsem chtěl někam jet. Tak já nejezdil. Mně teda samozřejmě, kluci z Draku byli vtipný, ty mě na ten seznam, jak se píše seznam, kdo pojede, psali vždycky na prvním místě. A oni mě prvního vyškrtli (smích). Já neměl pas, já neměl nic.*¹⁹⁴

Archivní dokumenty, většinou ve formě žádostí o schválení zájezdu či zpráv z cesty, adresované buď odboru kultury Východočeského krajského národního výboru, nebo divadelnímu odboru Ministerstva kultury, se zachovaly zejména z období 70. let 20. století. Divadlo Drak tehdy cestovalo samozřejmě do zemí východního bloku, kde se pravidelně účastnilo tamních soutěží, přehlídek a festivalů. S těmito zeměmi byly udržovány družební styky, mezi jednotlivými divadly byla realizována pohostinská vystoupení. Ovšem cesty se konaly i do západních zemí, například Itálie, Dánska a na konci dekády také do USA. Již v polovině 70. let je v jednom z archivních dokumentů zmínka o zvyšující se poptávce ze strany zahraničních pořadatelů, a to jak v případech kulturních styků komunistických zemí východní Evropy, tak i v rámci komerčních zájezdů směrem na západ.¹⁹⁵

K době 80. let bylo dohledáno méně pramenů, nicméně z nalezeného je patrné, že Divadlo Drak nadále udržovalo družební vztahy se socialistickými zeměmi, zároveň však také jezdilo více na západ. Opět tam byla cesta do USA, také do Finska, Dánska, Skandinávie či do Francie. V této době se také konaly dva rozsáhlé mezinárodní projekty v kooperaci s Dánskem, Finskem a Austrálií.

Narátoři a narátorky hovořili nejčastěji o zájezdech na Západ. Východní země a družební vztahy s nimi zmiňovali jen okrajově, spíš jako něco samozřejmého, o čem není nutné více hovořit. Dva nárátoři zavzpomínali na cestu do Ameriky, další na Dánsko, Finsko či Austrálii v souvislosti s koprodukčními projekty, řada z nich hovoří o pravidelném účinkování ve Francii.

Právě navázání spolupráce s francouzskou agenturou znamenalo pro Divadlo Drak pravidelné pořádání komerčních zájezdů do této destinace. Promotérka Lilian Morin shlédla jejich představení na festivalu UNIMA v Moskvě v roce 1976 a rozhodla se s divadlem navázat spolupráci. Divadlo Drak obhajovalo před vedoucími orgány tuto spolupráci frázemi, v nichž zmiňovali, že francouzská agentura chce importovat vynikající

¹⁹⁴ Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁹⁵ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Dopis pro Východočeský krajský národní výbor, odbor pro kulturu od Jana Dvořáka – zvýšený zahraniční zájem o loutkové divadlo Drak, 4. 3. 1974.

představení z celého světa s důrazem na socialistické země, kde loutkářství dosáhlo největšího pokroku. Zároveň se odvolávají i na finanční výhodnost takových zájezdů.¹⁹⁶

Právě finanční důvody jsou uváděny ve většině rozhovorů v souvislosti s dotazem, jak je možné, že Divadlo Drak mohlo tak často jezdit do zahraničí.

„A přivázeli jsme teda v té době republice cenné valuty jo. Takže jsme byli svým způsobem teda jakože hejčkaný, že vlastně teda jako jsme takhle na tom.“¹⁹⁷

„Bolševik loutkový divadlo považoval za věc, kterou nebude moct, nemusí moc hlídat. Vždyť je to pro ty děti, co tam může bejt (...). Navíc, bylo výhodný, že tyhlecty soubory jezdily, třeba Drak byl dva měsíce v Norsku a přivezl pro Pragokonzert, přes kterej se jezdilo, neuvěřitelný peníze. A lidi dostali jenom trapné diety. A celej ten honorář za zájezd prostě tohle. To bylo jak Gott a tyhlecty, to stejnej princip tohleto.“¹⁹⁸

„(...) divadlo už bylo jako evidentně braný jako špička tady, jo. Takže oni, a ted' ještě ke všemu jsme vozili ty valuty, že jo, těžký, který oni potřebovali. Ale to je přesně ten celej systém toho českýho státu, tady je základní heslo: 'Je to jenom pro děti'. Takže to může bejt úplněj průser a je to v pořádku, že to je jenom pro děti. Ale oni to, já si myslím, že oni to měli pod kůží taky, tohleto heslo, malinko, jako. Že tam se nemůže nic stát, to je jenom pro děti.“¹⁹⁹

Paní Nina Malíková poskytuje ještě další pohled na věc: *„(...) ty loutkáři, myslím si, že by bejvali jezdili za normalizace tak jako tak. Protože česká kultura neměla se ctí co vyvézt jinýho, co by nebylo sporný a ještě bylo venku srozumitelný.“²⁰⁰* V podobném duchu se vyjadřuje i Jan Dvořák v jednom z archivních dokumentů: *„Je to taková skoro tradice. I v padesátých letech, kdy spadla s hlasitým rachotem železná opona, vyjížděli na zahraniční zájezdy kromě fotbalistů, hokejistů a sem tam nějakého muzikanta ještě také loutkáři. Mají totiž i bez mnoha slov co říci. Hovoří za ně figury, sdělnost jejich gest a primitivní filosofie příběhů, které si lze celkem snadno domyslit. A co hlavně – loutkářské soubory jsou nepočtené, zatímco velká tělesa jsou drahá.“²⁰¹*

¹⁹⁶ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 27, Zpráva o dvou souběžných zahraničních zájezdech VČLD Drak v HK v únoru a březnu 1981.

¹⁹⁷ Rozhovor s Janou Draždákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁹⁸ Rozhovor s Miloslavem Klírou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

¹⁹⁹ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁰⁰ Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 19. 10. 2021 vedl Richard Matula.

²⁰¹ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Kniha k 20. výročí divadla Drak, autor Jan Dvořák, září 1977.

Shrneme-li tedy zmíněné názory narátorů a narátorek, loutkové divadlo bylo obecně vnímáno jako žánr určený pro děti, proto jej tehdejší moc nepovažovala za nebezpečné. Výhodou byla také srozumitelnost divadelního jazyka pro zahraniční publikum. Narátoři a narátorky uvádí, že Divadlo Drak bylo považováno za jedno z nejlepších, důstojně tedy mohlo zastupovat československou kulturu. To souviselo s požadavky na ideově – politickou a uměleckou reprezentaci ve světě, podle níž bylo také posuzováno schválení zahraničních zájezdů.²⁰² A samozřejmě v neposlední řadě je zde finanční stránka věci. Divadlo Drak si v době minulého režimu získalo místo na seznamu exportně zavedených firem, které Ministerstvo kultury obvykle vysílalo do světa.²⁰³ Z loutkových divadel na tom bylo podobně Divadlo Spejbla a Hurvínka či Naivní divadlo z Liberce.

Z výše uvedeného je evidentní, jak velká změna v tomto ohledu nastala po roce 1989. Zásadně se změnil přístup zahraničních pořadatelů a postavení Divadla Drak na mezinárodním poli:

„No tak největší rozdíl je teda to zahraničí, jo. Protože před tou revolucí jsme byli vlastně exoti ze železné opony, který vlastně jako přiváží ještě navíc nádhernou kulturu. Takže je potřeba jim pomáhat. Jo, takže vlastně, to jako vlastně, trošku to tak cejtim, jakože to bylo taky z tohodletoho důvodu.“²⁰⁴

„(...) během toho socáče, tam jsme byli pro ně jako něco, co přijelo z té železný opony, takovej prostě zázrak nějaký. No a potom, jak to skončilo, tak už jsme byli normální, prostě.“²⁰⁵

Narátorka a narátor zmiňují dvě zajímavé skutečnosti ilustrující přístup západních zemí k československému loutkovému divadlu. Jednak je to určité zaujetí tím, že se jedná o divadlo z východního bloku, že je to jakási „exotika“. Z toho lze odvodit oboustranný zájem. Tedy nejen to, že obyvatele země za železnou oponou zajímalo to, jak je na Západě, ale i naopak. Svoji roli také pravděpodobně hrálo i dobré jméno české loutkářské

²⁰² SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Žádost o schválení zahraničních zájezdů od Vladimíra Staňka pro Východočeský krajský národní výbor, odbor pro kulturu, 10. 11. 1976.

²⁰³ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Kniha k 20. výročí divadla Drak, autor Jan Dvořák, září 1977.

²⁰⁴ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁰⁵ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

školy. Zároveň je zmíněna snaha pomáhat, a z toho vyplývající soudržnost nehledě na politické poměry.

Narátor a narátorka svými výroky také implicitně vyjadřují, že cesty do západních zemí považovali za stěžejní v otázce zahraničních zájezdů. Obecně si nikdo z narátorů a narátorek například nepostesknul, že po roce 1989 opadla spolupráce s družebními divadly socialistických zemí. V případě Divadla Drak byla v 90. letech ukončena spolupráce s francouzskou agenturou. Jak uvádí Jana Draždáková, ustaly dlouhé komerční zájezdy: „(...) *jednak jsme najednou byli jedni z nich, jednak jsme jim brali práci, a jednak už to vlastně jakoby nebyla ta atraktivita.*“²⁰⁶ Divadlo pak už spíše vyjíždělo na kratší festivalové záležitosti, a ve druhé polovině 90. let se orientovalo na spolupráci s anglofonními zeměmi.

4.2.2.2. Východ a Západ

V rámci tématu zahraničních vztahů poskytli dva narátoři zajímavé reflexe názorů na československé loutkářství poukazující na rozdílnost východního a západního divadelního modelu:

*„Byla to fakt strašně složitá doba a my když jsme třeba hráli na festivalu v Lubbocku, v Americe, v Texasu, tak se ti lidi, Američani, ty loutkáři tam. Padnul dotaz při té besedě, jako kdo, když je takovýhle divadlo, poněvadž to oni jako neznali, aby loutkový divadlo bylo takhle jako vlastně velký nebo ty výpravy a všechno. Tam hlavně hrály ty skupinky, že jo, jako na Západě, to je tak obvyklý. A ty kočujou, různě hrajou všemožně a není to jako život moc lehký. A teď teda, ten Josef musel říct, že to platí jako naše vláda. A ty Američani v tom sále vstali, jako jeden muž, a začali tleskat. Jo, a takže i takovýhle vznikly situace, že my jsme v té schizofrenii bohužel teda jako se pohybovali.“*²⁰⁷

„No a oni vždycky říkali: "No jo no, vám se to hraje. Jednak vám to platí stát, je vás tam jak psů, máte prostě techniku, máte tohleto, tohleto, to se to dělá divadlo!" (smích).“²⁰⁸ Rozdíl mezi západním a východním divadelním modelem je následující. V divadlech z bývalého východního bloku převažoval neměnný herecký ansámbl, stálé

²⁰⁶ Rozhovor s Janou Draždákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁰⁷ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁰⁸ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

vedení a repertoárový způsob provozu. Nastudované inscenace se pravidelně střídaly, ročně se připravovaly 3–4 premiéry. Naproti tomu na Západě převažovaly sólové produkce či komorní uskupení divadelníků, u nichž byla předpokládána určitá univerzálnost, interpret byl zároveň režisérem, dramaturgem, výtvarníkem. Profesionální loutková divadla fungují podle východního modelu v podstatě dosud. Po roce 1989 ovšem mohly začít vznikat ambulantní soubory založené na principu západního modelu.²⁰⁹

Z výše uvedených výroků narátorů vyplývají výhody loutkářství v zemích bývalého východního bloku a ukazuje se velký paradox, kdy právě závislost českých loutkových divadel na státu byla posuzována ze strany západu jako výhoda. Postavení loutkového divadla hodnotí bývalá ředitelka Jana Dražďáková: *„Protože víte co, ten Drak nikdy netrpěl tím, jako že by tam byli nějaký komunisti nebo že by byl nějaký tlak, nebo něco. My jsme si tam žili v podstatě jako docela dobře. Nicméně prostě ta nesvoboda všeobecná musela na každého dolehnout, že jo.“*²¹⁰

Z daných tvrzení lze vyvodit, že narátoři a narátorka, hodnotí, přes všechny zřejmé nedostatky minulého režimu, dobu tzv. normalizace v Divadle Drak v podstatě kladně a sdělují, že ani na západě to nebylo pro loutkáře lehké. Divadlo Drak si našlo způsob, jak vycházet s tehdejší mocí a zároveň se naučilo fungovat relativně svobodně. Zároveň je třeba vzít v úvahu fakt, že citovaní narátoři a narátorka patří k loajálními zaměstnancům, kteří se k divadlu vyjadřovali téměř pokaždé pozitivně a to jak v období před listopadem 1989, tak i po něm. Odlišná vyjádření by možná vzešla od jiných zaměstnanců či z jiných loutkových divadel.

4.2.3. Vztahy s ostatními divadly

Téma vztahů s ostatními divadly a institucemi lze na základě analýzy rozhovorů rozdělit do dvou skupin. Narátoři a narátorky zmiňovali vzájemné vztahy s ostatními loutkovými divadly, dále někteří z nich vzpomněli na spolupráci Divadla Drak se Studiem Beseda, druhou scénou hradeckého činoherního Divadla Vítězného února. Problematika

²⁰⁹ DOLENSKÁ, Kateřina. Profesionální loutkové divadlo dnes – statutární a nezávislé soubory. In: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 79–80.

²¹⁰ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

vtahu k ostatním institucím je v archivních pramenech reflektována málo, díky metodě orální historie lze tedy dané téma více osvětlit.

V rámci sítě loutkových divadel fungovalo v jednotlivých krajích celkem deset profesionálních divadel, jejichž pracovníci se mezi sebou vzájemně znali a měli povědomí o své práci. Společným místem, kde se mohli setkávat, byly tuzemské festivaly a soutěže: *„Ale jako těch, já nevím, sedm, osm divadel se tam potkávalo. A co myslíte, že herci po večerech. Popíjej, zpívej, bavěj se a vzájemně se kamaráděj, jo. A teďkom vlastně my jsme si pak ještě jezdili na svoje na premiéry. Jak jsme každej měl autobus, v té době, protože bez toho to nebylo, byli jsme de facto všichni zájezdový divadla. Tak jsme vlastně jezdili do Liberce, na Kladno, do Prahy, kde tenkrát bylo ÚLD, Ústřední loutkové divadlo, že jo. No takže jsme vlastně se vzájemně znali, a znali jsme vlastně i svůj repertoár.“*²¹¹

Narátkorka dále uvádí: *„(...) komunisti si ty divadla trošku hejčkali, takže měli dostatek finančních prostředků, protože věděli, že z týhle kultury nehrozí nebezpečí, že jo nějaký (...) Takže trošku si je hejčkali. Takže my jsme nikdy neměli prostě jako nedostatek finančních prostředků. Žádný to divadlo, nejenom my. A tím pádem jsme si mohli třeba dovolit na tý Skupový Plzni, která trvala šest, sedm dní, bejt celej tejdén. To stálo hodně peněz, že jo, hotely a diety hercům a tak dále.“*²¹²

K otázce rivality mezi divadly se nárátkorka vyjadřuje: *„(...) ta rivalita ani nebyla, ani tak velká, protože, ono se všeobecně vědělo, že Drak je první. A tak trošku jako soutěžil s Libercem. A Liberec měl taky tuhle agentku, tu v tý Francii.“*²¹³

Podle vyjádření historičky loutkového divadla Niny Malíkové, patřily v dané době k nejzajímavějším loutkovým divadlům, kromě Divadla Drak, ještě Naivní divadlo Liberec, plzeňské Divadlo Alfa a brněnské Divadlo Radost.²¹⁴ Toto v podstatě potvrzuje i jeden z nárátkorů, který jako trojlístek nejlepších divadel uvádí Divadlo Drak, Divadlo Alfa a Naivní divadlo.²¹⁵ Zároveň poukazuje na to, že měla mezi sebou dobré vztahy.

Z výše uvedeného lze usoudit, že jednotlivá loutková divadla neměla příliš velkou potřebu mezi sebou soupeřit. Svoji roli pravděpodobně hrála skutečnost, že byla dotována státem a poptávka po jejich produkci byla z jejich pozice krajského zařízení pro

²¹¹ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²¹² Tamtéž.

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 19. 10. 2021 vedl Richard Matula.

²¹⁵ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

děti automaticky zajištěna. Nebyli tedy nuceni vnímat ostatní jako konkurenci, která by ohrožovala jejich postavení.

Přesto je třeba samozřejmě vzít v úvahu, že se k tématu vyjadřovali zaměstnanci úspěšného divadla, kterému se v době minulého režimu dařilo velmi dobře. Nelze předpokládat, že vztahy mezi všemi divadly byli vždy pouze harmonické. K tomu například odkazuje i archivní dokument, který líčí jistou závist ze strany nejmenovaných, kteří se negativně staví k početné zahraniční zájezdové činnosti Divadla Drak.²¹⁶ K tomuto tématu se ovšem narátoři a narátky nevyjadřovali.

A jaké byly v tomto ohledu změny v době polistopadové transformace? Divadelní skupiny vzniklé po roce 1989 jsou v rozhovorech zmíněny jen okrajově, narátoři a narátky se vyjadřují spíše ke vztahům mezi „kamennými“ divadly, které zůstaly obdobné. Divadlo Drak se nadále účastnilo festivalů, ovšem již za jiných podmínek: *„A to potom vlastně po revoluci dost přešlo, protože jsme ty peníze museli jako vydělávat. Takže jsme si nemohli dovolit být tejdén na Skupovce, nemohli jsme si dovolit prostě třeba jet na premiéru, protože jsme v té době hráli.“*²¹⁷

4.2.3.1. Loutkové divadlo vs. činohra

Jak již bylo nastíněno, v době 70. a 80. let 20. století se do popředí zájmu divácké veřejnosti začaly dostávat menšinové druhy divadel, které využívaly pro komunikaci s divákem místo tradičního využití textů spíše nonverbální komunikaci, metaforu. Mohly se tak vyjádřit i k tabuizovaným tématům, které by na prknech činoherních divadel tehdejší moc netolerovala. Některé loutkářské soubory lze zařadit právě mezi tento typ divadel. Tradiční divadelní scény začaly být naopak vnímány jako kamenná divadla, tedy umělecky konzervativní.²¹⁸

Pokud se pokusíme aplikovat výše zmíněné na prostředí Hradce Králové v době tzv. normalizace, fungovaly tam vedle sebe dvě scény, Divadlo Vítězného února a Divadlo Drak. Bývalá dramaturgyně Divadla Vítězného února, Nina Malíková, danou situaci

²¹⁶ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Podklad pro hodnocení práce divadla od roku 1979 a umělecko-ideové výhledy do roku 1990.

²¹⁷ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²¹⁸ JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed. *Dějiny české literatury IV. 1945-1989*. Praha: Academia, 2008, s. 102.

komentuje: „(...) když už to tam bylo takový jako dost tuhý v tý činohře, a tak jsme tam kličkovali v tom repertoáru, co se dalo, vykličkovali (...). Pro tu činohru to byly prostě léta zaživa pohřbený, ale byla to zlatá éra českého loutkového divadla. Kde ty nejzajímavější, nejbarevnější, nejodvážnější věci se odehrávaly v tom loutkovém divadle.“²¹⁹

Určitým fenoménem tehdejší doby se stalo zakládání tzv. studiových divadel.²²⁰ Jednalo se o experimentální scény, vyznačující se používáním nestandardních metod v dramaturgické koncepci, pojetí dramatického prostoru i herectví. Dílo tam vznikalo kolektivně, v komuně spřízněných osob, jejichž osobní a umělecký život se prolínal v jedno. Okolo takového divadla se vytvářela solidární komunita.²²¹ Tato divadla se těšila divácké oblibě a své studiové scény začala zřizovat i kamenná divadla.

Vrátíme-li se opět do Hradce Králové také Divadlo Vítězného února, které se dlouhodobě potýkalo s diváckým nezájmem a zřídilo na počátku 80. let svoji druhou scénu, Studio Beseda. To mělo oslovit mladé diváky a vnést nové impulzy do zkostnatělého kamenného divadla: „*No a už i ty soudruzi viděli, že to není úplně dobrý, tohleto, že jo. To zvadlo nám tady ta kultura socialistická. Nám tady nějak nekvete. A teď tam vedle toho bylo Divadlo Drak, který jezdilo do celého světa a bylo slavný a tohle a takový, a teď tam ty lidi chodili. Protože oni hráli i večer v Draku. A do velkého nechodili. Do Divadla Vítězného února.*“²²²

Na formování Studia Beseda se podíleli divadelníci, kteří přišli ze Západočeského divadla v Chebu, mezi nimi narátor Miloslav Klíma, režiséři Miroslav Krobot či Jan Grossman, který se v období minulého režimu ocitl v nemilosti. V době tzv. normalizace bylo běžné, že se vlivem zásahů normalizátorů uchýlili mnozí tvůrci do oblastních divadel, kde našli více tvůrčí svobody, což mělo často za důsledek vzrůst umělecké úrovně takových divadel a proměnu vztahu mezi centrem a periferií.²²³

²¹⁹ Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 19. 10. 2021 vedl Richard Matula.

²²⁰ Patřily mezi ně například: Studio Y, Husa na provázku, Činoherní studio, HaDivadlo, Divadlo na okraji či Studio Beseda.

²²¹ DVOŘÁK, Jan. „*Osmdesátky*“ a divadlo. In: KLÍMA, Miloslav, DVOŘÁK, Jan, ed. *Studio Beseda: setkání režisérů: Jan Grossman, Miroslav Krobot, Josef Krofta*. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013, s. 26.

²²² Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 14. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²²³ JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed. *Dějiny české literatury IV. 1945–1989*. Praha: Academia, 2008, s. 92.

Pro Studio Beseda byl vytvořen nový program založený na myšlence gymnázia, tedy jakéhosi cyklu inscenací vedoucích k maturitě poznání. Mezi Studiem Beseda a Divadlem Drak byla navázána již od samého počátku intenzivní spolupráce. Režisér Divadla Drak Josef Krofta nebo výtvarník Petr Matásek spolupracovali na většině inscenací. Ze zamýšleného cyklu však byla nakonec realizována pouze část.

Miloslav Klíma vzpomíná na opačný případ, spolupráci režiséra Jana Grossmana se souborem Divadla Drak: „*Vlastně spolupracovali s Drakem, myslím konkrétně Jana Grossmana, protože samozřejmě herci Divadla Drak, když už tam Grossman byl v Hradci, no tak byli rádi, že se mu představení v Draku líbí a že tam chodí. No tak jsme se domluvili (...) vlastně ještě před tím, než Beseda skončila, tak jsem psal takovou pohádku, Kalo Mitraš se to jmenuje.*“²²⁴

Kromě zmíněné pohádky však nebylo dále možné připravovat další společné projekty v Divadle Drak. Vzhledem k tomu, že studiová divadla obecně manévrovala mezi oficiální a podzemní kulturou a nikdy si nezískala důvěru tehdejších moci, došlo i v případě Studia Beseda k tomu, že řada členů jej byla nucena opustit. Narátor toto téma více netamatizuje. Můžeme si snad v tomto případě vypůjčit výrok paní Malíkové: „*Když Klíma, pod ním jaksí hořela půda v tom Klicperově divadle, kde to bylo teda špatný, tak najednou byla vlastně záchranná síť, byl najednou ten Drak.*“²²⁵

Spoluprací s Miloslavem Klímou byla do dramaturgie Divadla Drak vnesena závažná témata a rozšířila se mezinárodní spolupráce. K tématu spolupráce se Studiem Beseda se pochopitelně nejvíce vyjadřoval narátor Miloslav Klíma, zmínku je pak možné vysledovat ještě v případě jedné narátorky a dvou narátorů. O dané spolupráci věděli, nicméně ji blíže nerefletovali.

Na závěr lze konstatovat, že narátoři a narátorky vnímali činoherní divadlo jen okrajově, zatímco Divadlo Drak považovali za jedno z největších lákadel v Hradci Králové. Nevnímali jej ani jako konkurenci, protože jak někteří z nich uvádí, divadlo se dlouhodobě potýkalo s nízkou návštěvností. Z podstaty věci lze vyvodit, že po roce 1989 došlo k proměně takového uspořádání. Minimálně na té úrovni, že činoherní divadlo přestalo být vnímáno jako zkostratělé a poplatné režimu. K této problematice ale bohužel prakticky neexistují v rozhovorech zmínky.

²²⁴ Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²²⁵ Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 19. 10. 2021 vedl Richard Matula.

4.2.4. Vztah s režimem

V rámci předchozích témat byla již nastíněna problematika fungování Divadla Drak v době minulého režimu z několika úhlů pohledu. Následující kapitola bude pojednávat o záležitostech, kterým ještě nebyl věnován prostor. Ačkoli je evidentní, že všechny jevy, které budou následně popsány, skončily po roce 1989, je v zájmu sestavení komplexnějšího obrazu o fungování Divadla Drak v době minulého režimu přínosné se tomuto tématu ještě více věnovat.

4.2.4.1. Personální stránka

„V loutkářském souboru se přirozeným výběrem soustřeďují lidé veselé (nevážné) povahy, občané postrádající ambice veřejně vyniknout, umělci, cítící se být spíše „dvorakými bláznů“ než hradními básníky, rádci či maršálky. To však nijak nesnižuje jejich přemýšlivost, citovost, angažovanost. Žijí ovšem jaksí na okraji veřejného zájmu. Občas je to sice mrzí, ale umožňuje jim to na druhé straně stavět svůj vývoj a kontinuitu svého úsilí daleko svobodněji, bez oné těsné návaznosti na politických proměnách a zlomech.“²²⁶

Úvodní citace pochází z pera tehdejšího ředitele, Jana Dvořáka, který takto v době, kdy české divadelnictví přecházelo do tuhých normalizačních opatření počátku 70. let, uplatňoval v jednání s nadřízeným orgány své diplomatické schopnosti, za které byl mezi svými kolegy v divadle tolik ceněn. Jak ale naopak vnímali nárátoři a nárátořky období tzv. reálného socialismu a s tím související omezení v podobě cenzury, dozoru a nutnosti obsazení vedoucích míst členy KSČ? Zde jsou ukázky některých názorů:

„(...) Drak jako divadlo, to bylo za větrem, že jo (...). Je fakt, že občas trápili s nábořem do strany, ale (...).“²²⁷

„(...) ten kolektiv byl malej a tak uzavřenej, že tady, u tý Orlice tady, že vlastně se o nás ty nadřízení ani nijak zvlášť jako nezajímali. Takže i ta normalizace a to, řekli si, divadlo pro děti (...).“²²⁸

²²⁶ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Analýza života a práce loutkového divadla Drak (od XIII. sjezdu k datu podání), autor ředitel Jan Dvořák, 6. 10. 1970.

²²⁷ Rozhovor s Jaroslavem Doležalem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²²⁸ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 25. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

„(...) nás nechávali poměrně, protože ty, ty děti pro ně, oni vždycky říkali, jak jsou ty pro ně důležité, ale přece jenom pro ně byly důležitější ty peníze, který jsme vozili ze Západu tenkrát, takže jako a říkali si, tak ty děti takhle a ta politika a takhle (...).“²²⁹

Otázkou ale zůstává, jak se projevovalo ono „za větrem“ a „nás nechávali“? Co to reálně znamenalo? Z dané skupiny narátorů a narátorek se čtyři vyjádřili, že v divadle nebyli žádní komunisté. To však není dle archivních pramenů úplně přesné tvrzení. Ačkoli první ředitel s členstvím v KSČ od počátku normalizace nastoupil až v roce 1976, figuroval do té doby v divadle člen strany na pozici ekonomického náměstka. Toho v rozhovoru zmínil pouze jeden narátor, který vzpomenu na to, jak se jej vždy jednou za čas tázal, zdali by nechtěl narátor vstoupit do strany.²³⁰

„V každém případě je víc než žádoucí, aby ředitelem divadla byl komunista. S nestraníky se v takové funkci v podstatě nepočítá, nemají mnohdy úplné informace a nemají také nutné a soustavné styky s funkcionářským aktivem.“²³¹ V souladu s citovaným textem došlo v roce 1976 v Divadle Drak k přeobsazení funkcí, dosavadní ředitel Jan Dvořák přešel na pozici uměleckého šéfa a jeho pozici tehdy zaujal Vladimír Staněk. V letech 1976–1989 se tedy na ředitelské pozici vystřídali dva ředitelé, členové KSČ.

Cílem tohoto textu není zjišťovat členství zaměstnanců v KSČ, spíše si lze povšimnout distance, kterou k nim narátoři a narátorky zaujali. Ta může být samozřejmě dána samotnou povahou řídicí pozice, kdy může být vedoucí pracovník jaksi bokem od centrálního dění, nicméně v případě Divadla Drak se toto nepotvrzuje. Ředitel Jan Dvořák i porevoluční ředitelka Jana Draždáková byli, dle narátorů a narátorek, plnohodnotnými členy kolektivu i divadelního dění. Zatímco dosazení ředitelé byli, podle vyjádření v uskutečněných rozhovorech, jen jakousi nutnou záštitou. Oporu ze strany dalších vedoucích orgánů zmiňuje další narátor:

„Ředitelem Naivního divadla byl Karel Augusta, ale ten byl současně v okresním výboru strany (...). Ten Drak byl jinej, že neměl takovouhle záštitu, ale zas na druhou

²²⁹ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²³⁰ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²³¹ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Ředitel a dělba práce; rozdělení funkcí Jan Dvořák, 1976.

stranu měl dobrý lidi na odboru kultury (...), trošku tam byla cejtit ochranná ruka taková jakoby. To bylo takhle probudovaný.“²³²

„A za další, prostě, tam někde díky, já to musím říct, díky Kirschnerovi, což byl vlastně, Spejbl a Hurvínek po Skupovi. To byl člověk, kterej měl prostě ty vazby a ty styky s tím ÚV KSČ a tohle. No a tak vlastně jakoby měl jistou ochrannou ruku nad loutkářstvím (...). Takže já mám pocit, že, že loutková divadla nebyla přísně sledovaná.“²³³

Narátor jako jediný zmiňuje ony „záštity“ na odboru kultury KNV a vliv Miloše Kirschnera.²³⁴ Ten byl také členem Ústředního výboru Svazu československých dramatických umělců²³⁵, mocenského ústředí ideologicky regulujícího divadelní život v době tzv. normalizace.²³⁶

Zároveň je třeba podotknout, že jelikož je loutkářská obec poměrně malé území, na kterém se všichni důvěrně znali, nedocházelo tam tedy k nějakému většímu politikaření.²³⁷ Jak navíc uvádí narátoři a narátorky, ani z jejich strany nevznikalo úsilí k nějakým provokacím: „Tam nebyly nikde takový velký provokace, nebo tohlecto. To těžko, že jo, proč taky. Ono to je, dělat revoluci s malejma dětma (...).“²³⁸

Z řady archivních pramenů ovšem vyplývá, že zaměstnanci Divadla Drak, stejně jako ostatní členové loutkových divadel, museli plnit jisté povinnosti. Jednalo se hlavně o povinná politická školení, vojenská cvičení, povinnost účastnit se oslav spojených se socialistickými výročími atd. Na tyto události narátoři a narátorky příliš nevzpomínali, dva byli dotázáni přímo, zde je příklad jednoho vyjádření: „Víš co, bohužel, já mám tu nevýhodu, že tyhle věci, jak jsme pořád makali na divadle, tak já tyhle věci mám tak zalezlý úplně, že si musím úplně pracně vzpomínat, jestli něco takového.“²³⁹

Podle archivních materiálů byla také v roce 1976 v Divadle Drak založena skupina SSM. Jeden z narátorů uvádí: „(...) takže on tady dělal tyhle jazzový večery, takže my

²³² Rozhovor s Miloslavem Klírou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²³³ Rozhovor s Miloslavem Klírou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²³⁴ Vzhledem k tomu, že členství Miloše Kirschnera v KSČ i SČDU je veřejně známé, bylo jeho jméno použito.

²³⁵ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Zápis z porady loutkářské komise v Ostravě dne 10. 12. 1976.

²³⁶ JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed. *Dějiny české literatury IV. 1945-1989*. Praha: Academia, 2008, s. 98

²³⁷ Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 19. 10. 2021 vedl Richard Matula.

²³⁸ Rozhovor s Miloslavem Klírou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²³⁹ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

*jsme se snažili nějak, doslova z toho vybruslit, aby se do toho nepletla ta politika, abysme nemuseli nějak zvlášť chodit na nějaký schůze a takovýchle věci.*²⁴⁰

Vzhledem k faktu, že se nikdo z dalších o této tématice nezmínil, lze usoudit, že dané povinnosti vnímali spíše jako nutnost, o které není třeba blíže pojednávat. Možná dost podobně, jako dnešní zaměstnanci vnímají povinná školení bezpečnosti nebo požární ochrany.

4.2.4.2. Cenzura

Na otázku ohledně cenzury se jedna z narátorek vyjádřila následovně: *„Cenzura byla samozřejmě. Ale byla to spíš legrace. Protože na každou tu, de facto předpremiéru, na nějakou generální zkoušku vždycky chodila ta cenzorka, ženská to byla. A měla teď takový připomínky jako. Jakože teda: ‘Špatně, že se tam odhodil ten papír, děti učíme k tomu, aby prostě všechno po sobě uklízely a ty zmačkaný papíry jak tam házíte, to není ono’.*²⁴¹

Několik narátorů si ovšem vzpomnělo na incident týkající se hry *Těžká Barbora* (1980): *„(...) tam je jedna scéna, jak jsou zavřeny ve vězení, že jo. Tak byli ve vězení a on tam nějak řekl, jakože ta strava tady a jakoby ‘hranatej chleba’, řekl. Což, čímž byla myšlena Moskva, jako víš, to už dneska nikdo neví jo, ale tenkrát to bylo jako, když se řekne hranatej chleba, tak všem bylo jasný. No a skončilo představení, ten kulturní tajemník se vyřítit úplně ze sálu, úplně mu takhle stříkala prostě pěna od pusy, říká: ‘Dejte mi text, okamžitě mi dejte text!’ No takže mu dali text, tam to samozřejmě nebylo v textu, že jo. Takže začal vyhrožovat, že nás smete z povrchu zemského a takhle.“*

Následkem tohoto incidentu pak bylo Divadlo Drak více pod hledáčkem, jak bude uvedeno později. O dalších narážkách v inscenacích se narátoři a narátorky nezmiňovali: *„(...) tak proč bysme měli riskovat jenom kvůli takový pitomině. Protože stejně, hlavní publikum tam byly děti (...).“*²⁴²

Narátor Jan Bílek vzpomíná na režii inscenace *Malý člověk aneb Cesta jenom tam* (1983): *„(...) že se jmenoval Hobit, aneb cesta jenom tam (...) pan ředitel přišel a říkal:*

²⁴⁰ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 25. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁴¹ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁴² Rozhovor s Jiřím Vyšehlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

*'Honzo, prosimtě. Budeme to muset přejmenovat'. Já jsem říkal: 'Proč?' Protože oni řekli: 'My víme, co to znamená. To znamená blahobyť jenom tam.' Tak se to jmenovalo Malý člověk (...). Ale blahobyť jenom tam, koho to napadne?! Ty už byli tak podezřívavý, že, přitom to divadlo nebylo nijak revoluční, nikdy jsme nebyli jako takový.'*²⁴³

Z výše uvedeného je zřejmé, že se cenzurní zákazy týkaly i loutkového divadla. Dle informací v literatuře byly například nepovoleny inscenace z konce 70. let *Kašpar Láry-Fáry* a *Krejčík, švec a Kašpárek*. První z nich byla pod záminkou technického nedořešení scény cenzurně zakázána, druhá inscenace byla po veřejné zkoušce označena za příliš anarchistickou.²⁴⁴

4.2.4.3. Komplikace na zahraničních zájezdech

Na cestách do zahraničí bylo běžné, že divadlo doprovázel inspektor z Východočeského krajského národního výboru. Jak uvádí Jana Dražďáková, pokud se jednalo o několikátýdenní zájezd, jezdil s nimi inspektor většinou jen na několik dní. Doprovod se týkal jak východních, tak i západních zemí. Z každého zájezdu pak byla sepisována zpráva, která byla postoupena VČKNV a Ministerstvu kultury.

Jeden z narátorů uvádí, že po zmíněném incidentu s výrokem o hranatém chlebu v inscenaci *Těžká Barbora*, zesílil dozor na zahraničních cestách. „*A pak jsme měli nějaký zájezd do Francie, brzy na to. A oni, aby se teda zjistilo, jak jsme na tom, tak poslali nás, jako s náma poslali takovýho ještě vyššího jednoho, taky jako přes ideologii, takovýho dědouška, kterej byl strašně hodnej. A to, my jsme úplně koukali jak blázni, protože jsme vyjeli, jsme jeli autobusem do Francie, že jo. A teď jsme přejeli hranice a teď on koukal, říká: 'Jé, oni tady mají tak hezké ty domečky (smích)'*“²⁴⁵

Ovšem ne vždy probíhala situace takto hladce. Narátoři a narátorky se při vzpomínání na incidenty související se zahraničními zájezdy shodli ve většině případů na dvou, které se odehrály v 80. letech. První se týkal zájezdu do Skandinávie, kdy se stranický tajemník rozhodl výjezd nepovolit: „*A došlo to tak daleko, že vlastně*

²⁴³ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁴⁴ HERMAN, Daniel, Ondřej HRAB, Simona CHALUPOVÁ, Andrea KRÁLOVÁ, David LIPOVSKÝ a Věra ŘÍČAŘOVÁ. *(O)hlasy žen v české kultuře: Věra Říčařová: loutkové divadlo*. Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2016, s. 60.

²⁴⁵ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

*skandinávský ministerstvo zahraničí oslovilo naše ministerstvo zahraničí, a to naše ministerstvo zahraničí dalo pokyn tady tomu soudruhovi, že nás musí pustit. Takže vlastně to šlo přes tyhle ty zahraniční ty ministerstva. A takže vlastně jako prohrál, že jo, teda tenkrát ten človíček. Asi nás neměl moc rád v té době.*²⁴⁶

Další incident souvisel s oznámením o výbuchu Černobylu: „(...) v té době bouchnul Černobyl a my jsme se vraceli, a teď v tom letadle tomu zabránit nemohl, byli ty anglický noviny a lidi jako některý byli schopný, že jo, zvláště jedna herečka (...) ta uměla velmi dobře anglicky. Tak ty tam přišli a teď ty holky normálně, jak ztuhly jo. Protože tam bylo napsáno, že ten mrak jde nad celou Evropu. Takže oni úplně jako to. No a teď samozřejmě to v nich propuklo, ty emoce. No a on si to jenom zapisoval, protože oni říkali, to samozřejmě řeči byly o tom, no jo, to je ono, to jsou ty Rusové, prostě, že jo. Bordel. A teď tady zničej ještě celou prostě Evropu. No, takže jsme se vrátili. No a on teda se dost rozběsnil a řekl: 'Divadlo Drak nikam nevycestuje už'. Bylo to jako na zavření divadla. Protože on toho materiálu jako, pro něj, jako že jsem jako protisocialistický, nebo já nevím, že ten režim a tak dále. Bylo toho jako hodně, takže on měl to všechno napsaný.’²⁴⁷

S problematikou cestování do zahraničí v době minulého režimu souvisí také téma emigrace. Z dané skupiny narátorů se dva rozhodli v roce 1968 emigrovat, své rozhodnutí ovšem následně přehodnotili ještě v adaptačním táboře a vrátili se zpět. Ostatní toto téma sami nereflektovali, na dotaz zmínili, že o emigraci neuvažovali. Jako důvody byl uveden patriotismus nebo rodina. „*My jsme měli takovou domluvu, že když jsme na zájezdě, takže nikdo emigrovat nebude, že to divadlo by z toho mělo problém. Takže máme jedinou emigrantku, ale která emigrovala o prázdninách (...).*“²⁴⁸

V případě, že do zahraničí měl cestovat zaměstnanec Divadla Drak, který tam měl příbuzné, bylo pro povolení nutné pracovní politické hodnocení doplněné prohlášením zaměstnance. Příklad jednoho takového prohlášení bylo možné nalézt v archivních pramenech. Herec, jehož sestra žila ve Švýcarsku, tento fakt vysvětloval tím, že se tam

²⁴⁶ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁴⁷ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁴⁸ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

sestře s manželem naskytlo výhodné zaměstnání a vzájemně udržují jen občasný písemný styk.²⁴⁹

Narátoři a narátorka, kteří se účastnili pravidelně zahraničních cest, zmiňují, že čeští emigranti chodili na jejich představení v hojném počtu. Zároveň uvádí, že ne vždy se jednalo o lidi, kteří byli spokojeni. Po návratu ze zájezdu bylo nutné vyhotovovat zprávu, jejíž součástí byla často prohlášení typu: „*dávali najevo úctu k velkorysé podpoře, kterou náš stát loutkovému divadlu věnuje.*“²⁵⁰ Další narátor zmiňuje styky s umělci: „*Ale tak jsme udržovali ty neformální styky, se dodržovaly s těma emigrantama, co jsme znali třeba. Za Síssem jsme byli tenkrát. To ještě nebyl, ještě to nemohl legálně nějak jezdit.*“²⁵¹

Ačkoli z předchozích kapitol vyplýval benevolentnější přístup nadřízených orgánů k činnosti Divadla Drak, tato kapitola dokládá, že ne vždy tomu tak bylo. Vzhledem k nedostatku materiálů, které by pojednávaly o této problematice, nelze učinit porovnání, zdali byly obdobné zásahy v loutkových divadlech běžné nebo spíše výjimečné. Dalším poznatkem je, že ačkoli se těchto kolizí s režimem narátoři a narátorky osobně účastnili a vzpomínky sdílí v kolektivní paměti, vidí stále Divadlo Drak „za větrem“. Je otázkou, zdali za to může fakt, že se soustředili spíše na práci, měli záštitu ze strany ředitelů, dané incidenty byly tak výjimečné, že hlouběji nepoznamenaly jejich názor, přičemž v porovnání s tím, co se dělo v jiných divadlech se to zdálo banální, či jestli nehodnotí z retrospektivního pohledu minulost v lepším světle. Je také možné, že se jedná o spojení všeho zmíněného.

4.3. Etapy Divadla Drak očima narátorů a narátorek

Přirozený lidský sklon členit při retrospektivním pohledu svůj život na období, z nichž každé má svá specifika a stěžejní události, je možné aplikovat i na fungování divadelní instituce. Tematické i chronologické strukturování je podstatou této práce a nalezení odpovědí na výzkumné otázky vychází z předpokladu, že i narátoři a narátorky

²⁴⁹ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 27, Dopis od Jana Lamberka, vedoucího odboru VČKNV pro Divadlo Drak, 19. 2. 1975.

²⁵⁰ SOA v Zámrsku, Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, Zpráva o zájezdu loutkového divadla Drak z Hradce Králové do Švýcarska v dubnu 1975 a výňatky z recenzí.

²⁵¹ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

jsou schopni při ohlédnutí do minulosti rozdělit své vzpomínky na etapy a ty charakterizovat.

Podle daných rozhovorů si lze povšimnout, že narátoři a narátorky člení historii divadla zejména v souvislosti s působením výrazných osobností – ředitelů, režisérů či výtvarníků. Z jejich vyprávění vyplývá, že stupňující se úspěch divadla vycházel z návaznosti na předchozí dobré základy, které položil první ředitel Vladimír Matoušek. V souvislosti s jeho érou je zmiňováno jméno Matěje Kopeckého, potomka dynastie tradičních loutkářů, kteří po roce 1948 nemohli vzhledem k zákazu soukromého podnikání provozovat svoji činnost. Matěj Kopecký přispíval svými bohatými zkušenostmi a do repertoáru divadla byly zařazovány tituly typické pro lidové loutkáře.²⁵² Právě inspiraci v tradičním loutkářství a důrazu na řemeslnou kvalitu zmiňuje většina narátorů a narátorek v souvislosti s tímto obdobím. Kladného hodnocení se dostalo také etapám, kdy se na profilu divadla po výtvarné stránce podíleli František Víték a Pavel Kalfus.

Vývoj Divadla Drak v 60. letech se prolínal s dobovými trendy. Na jevišti se začínal vedle loutky uplatňovat odkrytý herec, manipulátor. V tomto ohledu patří mezi legendární inscenace Divadla Drak *Pohádka z kufru* (1965), moderní klauniáda režírovaná Miroslavem Vildmanem. Jméno tohoto režiséra neopomněla zmínit většina narátorů a narátorek.

Ovšem osobnost, kterou zmiňují všichni narátoři a narátorky, a v naprosté většině slovy chvály a uznání, je Jan Dvořák. Kladných vzpomínek na tuto osobnost je v rozhovorech nesčetně, v tuto chvíli je podstatné zmínit to, že Jan Dvořák působil jako pedagog na DAMU, kde měl možnost vytipovávat si talentované herce či režiséry a ty následně angažovat v divadle. Takto se například do Divadla Drak dostali dva narátoři, Jiří Vyšohlíd a Jan Bílek.

Schopnost Jana Dvořáka odhadnout a získat do týmu talentované členy souvisela i s obsazením Josefa Kroftu na pozici kmenového režiséra, který určoval profil Divadla Drak přes třicet let, tedy v obou sledovaných obdobích. Josef Krofta jednak navázal na úspěšnou minulost divadla, zároveň měl ambici posouvat jeho vývoj v duchu tehdejších experimentálních a avantgardních tendencí²⁵³, které vnímal jako využitelné pro loutkové divadlo.

²⁵² Například *Posvícení v Hudlicích* (1966), *Johanes doktor Faust* (1971), *Loupežníci na Chlumu* (1983).

²⁵³ Uplatňovaných například ve studiových divadlech – Ypsilonka, Liberec, Večerní Brno, Štafle, Ostrava.

Všichni narátoři a narátorky pracovali v divadle s tímto režisérem. V případě čtyř narátorů a jedné narátorky byla tato spolupráce dlouholetá, zahrnující někdy celé dekády, v případě dvou narátorů a jedné narátorky to bylo necelých deset let. Je tedy naprosto pochopitelné, že při vzpomínkách na Divadlo Drak bylo období Josefa Krofta často zmiňovaným tématem, jemuž někteří narátoři a narátorky přisuzovali stěžejní význam a v němž stále reagovali na autoritu režiséra. Vzhledem k tomu, že se po roce 1989 Josef Krofta z divadla pracovním vzdálil v důsledku častého hostování v zahraničí, mělo to dopad na následný vývoj.

Projektová rozmáchlost byla pro Divadlo Drak charakteristická. Režisér Josef Krofta včetně jeho spolupracovníků realizovali řadu pohostinských vystoupení ještě před rokem 1989, a to jak v zemích východního, tak i západního bloku.²⁵⁴ O mezinárodních projektech byla řeč v jiné kapitole, ovšem v kontextu změn po roce 1989 je důležité zmínit, že když se po roce 1989 otevřely hranice, ve světě žádaný režisér trávil v divadle méně a méně času, což přinášelo své problémy. *„No a pak, to pak šlo dobře, krásně a už jsme tam byli dlouho, no a pak došlo k devětaosmdesátému, a to se změnilo trošku ty poměry. Protože do té doby, tak bych řekl, ten kolektiv se potřeboval. A od té doby, po devětaosmdesátém už nás Pepa Krofta nepotřeboval. Už mohl jezdit do ciziny sám.“*²⁵⁵

Jak narátoři dále uvádí, ve svém domovském divadle neměl Josef Krofta čas dělat inscenace. Angažmá tehdy přijal další režisér, Jan Borna, který s ním v divadle souběžně fungoval. Nahlédneme-li na seznam inscenací z přelomu 80. a 90. let 20. století, lze konstatovat, že Jan Borna režíroval v divadle pět inscenací v rozmezí let 1988–1990. Naproti tomu Josef Krofta vytvořil ve stejném rozmezí dvě inscenace, přičemž poslední v roce 1989 a další až v roce 1991.

Zároveň narátoři a narátorka, kteří toto období zažili, poukázali na to, jak bylo toto uspořádání nevyhovující: *„(...) Pepa pořád jako tady, ten celej program, víš, ten jako divadelní, on se tím jako narušoval, že jo, on říká: ‘Hele já potřebuju támhleto a támhleto’. Tak se to pořád přehazovalo a mě už to potom bylo blbý.“*²⁵⁶

²⁵⁴ Například Polsko, Německo, Bulharsko, Norsko, Dánsko, Finsko, Švýcarsko, Austrálie, Japonsko. MALÍKOVÁ, Nina. Překračování hranic. In: DVORÁK, Jan, ed. *Mor na ty vaše rody!!!: A plague o'both your houses!!!*. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 33.

²⁵⁵ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁵⁶ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

Jan Borna odešel z divadla v roce 1992, o tři roky později byl na pozici druhého režiséra přijat syn Josefa Krofty, Jakub. Tomu ale ještě předcházelo založení Mezinárodního institutu figurativního divadla v roce 1993. Založení tohoto institutu inicioval Josef Krofta. Lze předpokládat, že se inspiroval ve francouzském Institut International de la Marionnette v Charleville-Mézières, kde v roce 1986 přijal nabídku na členství v profesorského sboru. Právě v tomto institutu se v roce 1991 uskutečnil letní workshop k připravující se inscenaci na téma Babylonské věže.²⁵⁷ Spoluprací francouzského a nově založeného českého institutu vznikla stejnojmenná hra, která měla premiéru v roce 1993, nejdříve ve Francii posléze v Praze.

Založení Mezinárodního institutu bývá v dobovém tisku i příslušné literatuře označováno jako ambiciózní projekt mezinárodního dosahu. *„Zatímco se většina českých divadel po listopadu 1989 učila proplouvat úskalími transformace společnosti a počítala, kde se dá něco uspořít, aby uhájila svou existenci, Krofta byl se svými plány o krok dál. A šel do nich s vědomím rizika, které přinášelo vše, co překračovalo rámec nezbytně nutného. Připadám si jako kamikadze, komentoval v roce 1993 vznik Mezinárodního institutu figurativního divadla.“*²⁵⁸

V době založení Institutu byli v divadle zaměstnáni čtyři narátoři a jedna narátořka. Další narátor spolupracoval s Divadlem Drak externě. V první řadě si lze všimnout, že většina hovořila o Institutu, až když byli dotázáni. Někteří si pak vzpomněli na některé konkrétní inscenace, jiní pak Institut zařadili do sféry projektů Josefa Krofty. Bývalá ředitelka divadla zmiňuje: *„(...) Krofta v té době se rozhodl, protože furt byl žádanej do ciziny, furt měl dělat někde nějaký workshopy, že už ho to nebaví cestovat, a že naopak ti studenti budou jezdit sem.“*²⁵⁹ Na tomto tvrzení se shoduje s dalším narátořem: *„A teď mu všichni říkali: ‘Hele, Pepo, to, to už nemůžeš takhle dělat, abys v tom furt dělal bordel, že někam jezdíš’. Tak on vždycky říkal: ‘Tak já půjdu pryč’. Já říkám: ‘Nene, prosimtě’. (smích) Tak vymyslel takovej systém, že nebude on jezdit tam, ale oni přijedou sem a kvůli tomu založil ten Institut.“*²⁶⁰

²⁵⁷ MALÍKOVÁ, Nina. Krofta a svět. In: KROFTA, Josef. *Josef Krofta: Babylonská věž: [Katalog]*. Hradec Králové: Drak, 1993, s. 6–7.

²⁵⁸ TICHÝ, Zdeněk A. Jak se staví Babylonská věž. In: DVOŘÁK, Jan, ed. *Mor na ty vaše rody!!!: A plague o'both your houses!!!*. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 35.

²⁵⁹ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁶⁰ Rozhovor s Jiřím Vyšehlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

Na projektech Institutu se podíleli tři narátoři. Dva narátoři, autoři hudební složky některých inscenací, ovšem vzpomínku na práci v Institutu prakticky nereflektují. Domnívám se, že v tomto případě zkrátka inscenace pro Institut „zapadly“ mezi ostatní koprodukční tvorbu Divadla Drak. Navíc vzhledem k provázanosti Institutu s divadlem pravděpodobně nevnímali narátoři velký rozdíl mezi prací pro divadlo a Institut. Další narátor Miloslav Klíma, který se podílel na třech inscenacích jako autor, dramaturg a pedagog, zmiňuje rozvoj mezinárodní spolupráce jako důsledek vývoje po roce 1989, kdy již nebylo třeba hledat cesty, jak obhájit zahraniční koprodukce, tak jako za minulého režimu. Rozvoj tímto směrem hodnotí jednoznačně kladně. Z výše zmíněného vyplývá, že založení Institutu bylo vnímáno spíše jako vyústění zahraničních projektů Divadla Drak, než jako nově koncipovaný projekt.

V období po roce 1989 nastaly v řadě loutkových divadel personální změny, Divadla Drak nevyjímaje. Změny se odehrály jak v ředitelských postech, tak i v uměleckém souboru, jak bylo uvedeno v jedné z předchozích kapitol. Josef Krofta si uchoval svoji pozici režiséra, jako druhý režisér byl po odchodu Jana Borny angažován jeho syn Jakub, který na této pozici působil v letech 1995–2012.

Narátoři, kteří toto období zažili, se shodují, že součinnost otce a syna na jednom pracovišti byla problematická. Podle jejich slov, ačkoli Jakub Krofta vytvořil několik zdařilých inscenací, nebyl tehdy připraven fungovat vedle svého otce, který se těšil silné autoritě. *„No a ten Jakub Krofta, to není asi žádný tajemství, ten právě protože pracoval vedle tak velké osobnosti jako byl Krofta, který mu do těch režii začal, zasahoval, začal ho vlastně v dobrý vůli, aby ho podpořil, ho začal ničit a celý to vyústilo v nedorozumění mezi Jakubem Kroftou a souborem.“*²⁶¹ V tomto období pracovali v divadle již jen dva narátoři a jedna narátorka, kteří toto kritické období reflektují v podobném duchu, v jakém je předchozí výrok.

Uvedený exkurz do vývojových etap Divadla Drak vybízí k vyhodnocení, které z daných období bylo pro narátory a narátorky nejzajímavější, či je považují za nejúspěšnější. Narátoři a narátorky se neshodují jednoznačně na jediném konkrétním období. Dva narátoři a jedna narátorka hodnotí kladně zejména období, kdy měli pocit, že byla akcentována kvalitní řemeslná práce a principy loutkového divadla: *„Jestli jakoby*

²⁶¹ Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 19. 10. 2021 vedl Richard Matula.

*Drak v tomhle byl výjimečnej, že třeba ta řemeslná práce tam byla opravdu tak jako dobrá, na takový úrovni (...)*²⁶² Citlivá kritika k proměně, kterou divadlu zaznamenalo s příklonem k figurativnímu pojetí, je obsažena v názvu autorské hry manželské dvojice narátorů. Loutková inscenace *Piškanderdulá* má podtitul *Josefe!* Autorka k tomu zmiňuje: „*Nám se zdálo, že už pomalu se z toho jevištěátka ztrácej loutky. A tak jako jsme chtěli Josefovi Kroftovi to říct, jo.*“²⁶³

Zbývající čtyři narátoři a jedna narátorka inklinují naopak k tomu hodnotit jako nejvíce úspěšné období to, které se časově shoduje s obdobím tzv. normalizace a spoluprací s Josefem Kroftou. Zmiňovány jsou úspěchy Divadla Drak v tuzemsku i zahraničí, včetně nadšených ohlasů laické i odborné veřejnosti. Jeden z narátorů také spojuje tuto dobu se svým produktivním věkem: „*Tak to víš, mládí je mládí (smích). Takže samozřejmě takový ty léta, kdy ještě jsem měl hnědý vlasy a kdy tam člověk jako fungoval na plný pecky.*“²⁶⁴ Další narátor uvádí: „*Ale já jsem zažil, musím to zařukat, já jsem zažil tu nejsilnější dobu, jsem za to strašně vděčnej. Když jsem viděl, co to jako je, jak to vzniká, co to je za intenzitu a co ty lidi jako dokážou na tom jevišti z věcí, který jsou neživý (...).*“²⁶⁵

Při porovnání období tzv. normalizace a počátku 90. let, kdy se vyskytla celá řada problémů souvisejících s přechodem na nový systém v kulturní politice, se dané dvě éry jeví jako kontrastní. Narátoři a narátorky se však vyjadřovali spíše ve smyslu: „*To je strašně těžký, každá doba má své (...)*“²⁶⁶ a netematizovali kritická období, spíše je vnímali jako přirozenou součást vývoje.

²⁶² Rozhovor s Jaroslavem Doležalem ze dne 3. 12. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁶³ Rozhovor s Věrou Říčařovou a Františkem Vítkem ze dne 2. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁶⁴ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁶⁵ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁶⁶ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

5. ZÁVĚR

Cílem předchozích kapitol bylo představit Divadlo Drak v různých rovinách a uvést je do kontextu se změnami, které nastaly po roce 1989. Každé téma by mohlo být samo o sobě předmětem samostatné práce, nicméně účelem výzkumu bylo získat hlavně reflexe narátorů a narátorek k dané problematice.

Větší část jejich vzpomínek se vztahovala k období tzv. normalizace, což je pochopitelné vzhledem k tomu, že všichni alespoň část této éry v divadle zažili, zatímco období první poloviny 90. let mohli reflektovat už jen někteří z nich. Hlavními cíli výzkumu bylo zjistit, jak narátoři a narátorky vzpomínají na tato dvě období, a také jaké změny vzešly z daného zlomu. Jednotlivá témata jsou analyzována v příslušných kapitolách, udělejme ovšem shrnutí těch nejzásadnějších poznatků plynoucích z rozhovorů.

V souvislosti s výzkumnými otázkami lze konstatovat, že většina narátorů a narátorek vnímala Divadlo Drak hlavně jako místo tvůrčí činnosti a vzájemných setkání, spíše než jako zaměstnavatele, který jim poskytuje zázemí a finanční jistotu. V tomto ohledu hodnotili divadlo i po roce 1989, přičemž nadále pokračovala kontinuita práce související s divadelním životem v rytmu zkoušek, představení a zájezdů.

Ovšem z daných vyprávění lze vyvodit jevy, které se ve fungování divadla výrazně odrazily. Ty se týkaly zejména mezilidských vztahů a personální oblasti. První z nich souvisel s častou nepřítomností režiséra Josefa Krofty, který se po roce 1989 zaměřil na hostování v zahraničí. Ačkoli z divadla neodešel, byl často nepřítomen a zaměstnanci, zvyklí na zavedený systém práce spočívající ve vzájemné kooperaci se museli přizpůsobit novým podmínkám. Problém nevyřešilo ani angažmá jiného režiséra či hostující režiséři. Cestou jak skloubit povinnosti v zahraničí a v domovském divadle bylo založení Mezinárodního institutu figurativního divadla, který měl poskytovat záštitu zahraničním projektům a umožnit, že frekventanti kurzů budou jezdit naopak za režisérem.

Pravděpodobně souběžně s těmito událostmi probíhala i krize tvůrčího týmu, který v době tzv. normalizace stál za obrovským úspěchem divadla na domácí půdě i v zahraničí. V neposlední řadě je také třeba zmínit krizi uvnitř samotného souboru vzniklou, kromě výše uvedeného, i na základě rozhodnutí vedení propustit některé zaměstnance a omladit kolektiv. Větší část narátorů a narátorek hodnotila vztahy na pracovišti v době tzv. normalizace velmi kladně, navíc prostředí Divadla Drak vnímali

jako jakousi oázu, kde se pěstovalo pěkné umění a které bylo stranou od pozornosti tehdejší moci. Ovšem v první polovině 90. let předcházející platforma již přestala platit a z divadla se rozhodli odejít někteří zaměstnanci z vlastní iniciativy, přičemž jejich kroky vedly například k zaměstnání „na volné noze“ či do činoherních divadel.

Střídání úspěšných a kritických období je běžné jak v lidském životě, tak i v rytmu divadelní instituce, jak v podstatě reflektují i narátoři a narátorky, kteří tuto problematiku éru příliš nezdůrazňují. Zpětná reflexe často vede ke sklonům věnovat pozornost spíše příjemným věcem a zároveň se v jejich přístupu projevuje i loajalita k divadlu. Vycházíme-li však z toho, že polovina ze skupiny narátorů a narátorek považovala období před rokem 1989 za vrcholné, je víc než pravděpodobné, že udržet se na špičce není možné věčně a problematičtější období by přišlo dříve či později. Dějinné události roku 1989 jej možná jen uspišily.

Jedním z hlavních rozdílů, který narátoři a narátorky zmiňovali, byl snížený zájem o zahraniční produkce. Komerční zahraniční představení byly vítaným zdrojem financí do státní kasy, zároveň se strany tehdejší moci bylo české loutkářství vhodným „vývozním artiklem“, něčím, co je kvalitní a zároveň málo ohrožující, neboť na něj bylo nahlíženo jako na divadlo pro děti. Po roce 1989 se to ovšem změnilo a Divadlo Drak ztratilo pochopitelně v tomto směru svoji exkluzivitu. Navíc pro zahraniční pořadatele se stalo jen dalším divadlem, jedním z mnoha, které již nemělo auru zázraku zpod železné opony, jak někteří narátoři a narátorky uváděli.

Nové tržní podmínky neumožňovaly ani dlouhé pobyty na festivalech, jak tomu bylo za dob minulého režimu. Bylo nutné zajistit výdělky a vymezit si své místo ve formujícím se konkurenčním prostředí.

Divadlo Drak se již v době minulého režimu orientovalo na univerzální diváckou adresu, což přetrvalo i po roce 1989. Inscenace zaměřené na vážná témata se objevovaly v mezinárodních koprodukcích. Repertoár ale samozřejmě zahrnoval i hry pro dětské publikum, jak bylo od loutkových divadel všeobecně opět očekáváno.

Změny v pozitivním smyslu nastaly v souvislosti s modernizací a technickým pokrokem. Byla usnadněna administrativa, komunikace i samotný proces tvorby inscenace. Ovšem využití moderních technologií ve scénografické praxi mohlo být někdy na úkor divadelního zážitku. Taktéž dostala zelenou rekonstrukce divadla i dalších budov k němu náležících.

Na závěr výčtu změn po roce 1989 nelze opomenout samotný vztah divadla s postuláty minulého režimu. Divadlo Drak muselo plnit, jako všechna ostatní, povinnosti zahrnující politická školení, účast na oslavách socialistických výročí a akcích, repertoár uzpůsobený doporučeným tematickým okruhům apod. Vnímali to pravděpodobně jako nutný kolorit, přičemž vedení Divadla Drak našlo svůj způsob, jak s danými úřady komunikovat a naplňovat stanovené povinnosti. Přestože narátoři a narátorky reflektovali, že byli v podstatě hýčkaní za dovoz valut do země a reprezentaci československé kultury a obecně se nesnažili nijak provokovat, pokud divadlo občas vybočilo z kolejí „divadélka pro děti“, nastaly problémy. Zaměření na vážná, společenská témata, oslovení dospělého publika, reakce na současné dění ukrytá za metaforu či nevinně znějící hláška v průběhu inscenace měly své následky. Přesto narátoři a narátorky hodnotí přístup režimu jako v podstatě benevolentní. Svoji roli pravděpodobně hraje i fakt, že Divadlo Drak mělo záštitu ve svém vedení a pravděpodobně i v některém období u vedoucích orgánů VČKNV.

Na základě výše zmíněného asi není překvapením, že nadpoloviční většina narátorů a narátorek hodnotila jako neúspěšnější právě období tzv. normalizace. Ti zbývající preferovali ještě starší období. Vzhledem k vyjádřením v rozhovorech lze však konstatovat, že úspěšná období hodnotí narátoři a narátorky hlavně podle svých osobních preferencí. Například výtvarník, který kladl důraz na řezbářské zpracování, se cítil nejlépe v období, kdy byla akcentována kvalitní řemeslná práce, naopak herec, který oceňoval zájezdy do zahraničí, hodnotí lépe období, kdy k tomu byly příležitosti. Tyto etapy strukturovali spíše podle vedoucích pracovníků, kteří v dané době udávali směr, než podle dějinného členění na dobu tzv. normalizace a transformace. Příklonem k období, kdy narátoři a narátorky nejvíce využívali svých schopností, tak implicitně vyjadřují i ocenění své vlastní práce, do které tehdy vkládali značnou část své energie, času a ze strany vedoucích nacházeli kladnou odezvu. Toto je běžný jev, lidé mají tendenci nejlépe hodnotit právě taková období.

Cílem této práce bylo rozšířit poznání o fungování divadla v době socialismu, doplnit informace o období transformace a adaptaci divadla na nové podmínky. Dané výpovědi jsou jen částmi velkého celku tvořeného životy zaměstnanců Divadla Drak za uplynulých více než šedesát let jeho existence. V souladu s principy kvalitativního výzkumu závěry této práce neusilují o zevšeobecnění nebo podání nějakého

univerzálního obrazu. Jsou spíše jen příspěvkem k dané problematice a možností jak nahlížet na události minulé. Jsou jen jedním příběhem z mnoha.

POUŽITÉ PRAMENY A ZDROJE

Archivní prameny

Státní oblastní archiv v Zámrsku (SOA v Zámrsku), Fond Divadlo Drak

- Dlouhodobý plán činnosti divadla na léta 1986–1990, p. č. 128/2008, kt. 12, 1986.
- Dopis od Jana Lamberka, vedoucího odboru VČKNV pro Divadlo Drak, p. č. 358/96, kt. 27, 19. 2. 1975.
- Dopis pro Východočeský krajský národní výbor, odbor pro kulturu od Jana Dvořáka, p. č. 358/96, kt. 33–50, 4. 3. 1974.
- Dotaz od Svazu českých dramatických umělců, p. č. 358/96, kt. 33–50, 9. 6. 1976.
- Dramaturgický výhled titulů 1990–1995, p. č. 128/2008, kt. 12, 1989.
- Hodnocení činnosti divadla v roce 1989, p. č. 128/2008, kt. 12, 1989.
- Hodnocení divadelní činnosti v uplynulém období 1985/1986. p. č. 128/2008, kt. 12, datace neuvedena.
- Hodnocení sezóny 1976-77 v divadle Drak, autor Jan Dvořák, p. č. 358/96, kt. 33–50, 1. 7. 1977.
- Hodnocení sezóny, p. č. 358/96, kt. 33–50, 1970–1971.
- Kniha k 20. výročí divadla Drak, autor Jan Dvořák, p. č. 358/96, kt. 33–50, 1977.
- Náčrtek dramaturgického plánu 86/87, p. č. 128/2008, kt. 12, datace neuvedena.
- Perspektivní ideově umělecké plány Drak do roku 1980, p. č. 358/96, kt. 33–50, datace neuvedena.
- Perspektivní ideově umělecké plány loutkového divadla Drak do roku 1980, autor Jan Dvořák, p. č. 358/96, kt. 33–50, 10. 4. 1974.
- Podklad pro hodnocení práce divadla od roku 1979 a umělecko ideové výhledy do roku 1990, p. č. 358/96, kt. 33–50, datace neuvedena.
- Podklad pro hodnocení práce divadla od roku 1979 a umělecko ideové výhledy do roku 1990, p. č. 358/96, kt. 33–50, datace neuvedena.
- Podklad pro nabídkový list na sezónu, p. č. 358/96, kt. 33–50, 1975–1976.

- Podklad pro zprávu stranické organizaci KSČ DVÚ, p. č. 358/96, kt. 33–50, 14. 11. 1975.
- Podklady pro komplexní rozbor 1978, p. č. 358/96, kt. 33–50, 20. 2. 1979.
- Rozhovory s Josefem Kroftou, 90. léta 036/3-6 MF DNES – Každé divadlo má psí život, říká režisér Krofta, Leoš Kučera, p. č. 128/2008, kt. 4, 13. 6. 2000.
- Ředitel a dělba práce; rozdělení funkcí Jan Dvořák, p. č. 358/96, kt. 33–50, 1976.
- Stručné hodnocení divadelní činnosti a ideově umělecké úkoly pro příští divadelní sezónu, p. č. 358/96, kt. 33–50, 1980–1981.
- Stručné hodnocení divadelní činnosti a ideově umělecké úkoly pro příští divadelní sezónu, p. č. 358/96, kt. 33–50, 1980–1981.
- Studie o divadle Drak a Mezinárodním Institutu figurativního divadla – 45 let, autor PhDr. Jan Dvořák, p. č. 128/2008, kt. 16, 90. léta.
- Zájezdová činnost hradeckého loutkového divadla, p. č. 358/96, kt. 33–50, datace neuvedena.
- Zápis z porady loutkářské komise v Ostravě, p. č. 358/96, kt. 33–50, 10. 12. 1976.
- Zpráva o Divadle Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, 16. 11. 1975.
- Zpráva o dvou souběžných zahraničních zájezdech VČLD Drak v HK v únoru a březnu 1981, p. č. 358/96, kt. 27, datace neuvedena.
- Zpráva o zájezdu loutkového divadla Drak z Hradce Králové do Švýcarska v dubnu, p. č. 358/96, kt. 33–50, 1975.
- Zpráva o zájezdu loutkového divadla Drak z Hradce Králové do Švýcarska v dubnu 1975, p. č. 358/96, kt. 33–50, datace neuvedena.
- Zpráva pro Východočeský krajský národní výbor, odbor pro kulturu; Jak loutkové Divadlo Drak plní závěry „Opatření k dalšímu rozvoji masové politické práce a pracovní iniciativy ve Východočeském kraji“, p. č. 358/96, kt. 33–50, 23. 4. 1975.
- Zpráva VČLD Drak, p. č. 358/96, kt. 33–50, 1961.

- Žádost o schválení zahraničních zájezdů od Vladimíra Staňka pro Východočeský krajský národní výbor, odbor pro kulturu, p. č. 358/96, kt. 33–50, 10. 11. 1976.

Publikace

- BEZDĚK, Zdeněk. *Československá loutková divadla 1949-1969*. Praha: Divadelní ústav, 1973. ISBN 59-093-71.
- BLECHA, Jaroslav, František VÍTEK, Jaromír ZEMINA a Peter SCHMITT. *František Víték: devadesát vůní dřeva*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2019. ISBN 978-80-7028-525-1.
- BLECHA, Jaroslav. *František Víték a Věra Říčařová: variace na Jeden život*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2016. ISBN 978-80-7028-473-5.
- BLECHA, Jaroslav. *Rodinná loutková divadélka: skromné stánky múz*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2009. ISBN 978-80-7028-353-0.
- *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.
- *Drak: loutky = puppets*. Hradec Králové: Divadlo Drak, 2008. ISBN 978-80-86472-34-8.
- DUBSKÁ, Alice, aj. *Obrazy z dějin českého loutkářství*. Řevnice: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-905249-0-3.
- DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství: vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla, 2004. ISBN 80-7331-008-2.
- DVOŘÁK, Jan, ed. *Mor na ty vaše rody!!!: A plague o'both your houses!!!*. Praha: Pražská scéna, 2001. ISBN 80-86102-18-1.
- DVOŘÁK, Jan. *AMU = DAMU + FAMU + HAMU: kapitoly k tématu realizace divadla*. 3., upr. a aktualiz. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra produkce, 2005. ISBN 80-7331-037-6.

- *František Vítek a Věra Říčařová: Jeden život: cesta dvou legend českého loutkového divadla.* Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2013. ISBN 978-80-905249-4-1.
- HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace.* 3. vyd. Praha: Portál, 2012. ISBN 978-80-262-0219-6.
- HERMAN, Daniel, Ondřej HRAB, Simona CHALUPOVÁ, Andrea KRÁLOVÁ, David LIPOVSKÝ a Věra ŘÍČAŘOVÁ. *(O)hlasy žen v české kultuře: Věra Říčařová: loutkové divadlo.* Chrudim: Muzeum loutkářských kultur, 2016. ISBN 978-80-906129-3-8.
- JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed. *Dějiny české literatury 1945-1989 I - IV.* Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1527-3, ISBN 978-80-200-1528-0, ISBN 978-80-200-1583-9, ISBN 978-80-200-1631-7.
- JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech.* Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.
- JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech.* Praha: Divadelní ústav, 1995. ISBN 80-7008-056-6.
- KLÍMA, Miloslav, Karel MAKONJ a DVOŘÁK, Jan, ed. *Josef Krofta: inscenační dílo.* Praha: Pražská scéna, 2003. Režie. ISBN 80-86102-28-9.
- KLÍMA, Miloslav, DVOŘÁK, Jan, ed. *Divadelní osmdesátky a Studio Beseda.* Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2014. ISBN 978-80-86102-87-0.
- KLÍMA, Miloslav, DVOŘÁK, Jan, ed. *Studio Beseda: setkání režisérů: Jan Grossman, Miroslav Krobot, Josef Krofta.* Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2013. Režie. ISBN 978-80-86102-79-5.
- KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství.* Praha: Nakladatelství AMU, 2013. ISBN 978-80-7331-279-4.
- KROFTA, Josef. *Josef Krofta: Babylónská věž.* Hradec Králové: Drak, 1993.
- OTÁHAL, Milan. *Normalizace 1969-1989: příspěvek ke stavu bádání.* Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2002. ISBN 80-7285-011-3.

- PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.
- RATAJ, Jan a Přemysl HOUDA. *Československo v proměnách komunistického režimu*. Praha: Oeconomica, 2010. ISBN 978-80-245-1696-7.
- RYCHLÍK, Jan. *Československo v období socialismu: 1945-1989*. Praha: Vyšehrad, 2020. ISBN 978-80-7601-334-6.
- VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-2931-5.
- VANĚK, Miroslav. *O orální historii s jejími zakladateli a protagonisty*. Praha: Centrum orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, 2008. ISBN 978-80-7285-107-2.
- VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, Daniela JIRMANOVÁ a Michal DRTINA, ed. *Loutkáři.cz: medailony českých a slovenských loutkařů: A-Z*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2020. ISBN 978-80-7068-360-6.
- VONDRÁČKOVÁ, Zora, ed. *Drak*. Hradec Králové: Garamon, 2004. ISBN 80-86472-20-5.
- YOW, Valerie Raleigh. *Recording oral history: a guide for the humanities and social sciences*. Walnut Creek, AltaMira Press, 2005. ISBN 0-7591-0654-1.

Články v periodickém tisku

- CÍSAŘ, Jan. Zlom. *Loutkář*, 1998, č. 5-6, s. 105. ISSN 1211-4065.
- DUBSKÁ, Alice. Na počátku cesty. *Loutkář*, 1989, č. 1/1989, s. 7–11. ISSN 1211-4065.
- STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství III. *Loutkář*, 2000, č. 5, s. 207–211. ISSN 1211-4065.
- STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství IV. *Loutkář*, 2000, č. 6, s. 254–257. ISSN 1211-4065.
- STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství V. *Loutkář*, 2001, č. 1, s. 12–14. ISSN 1211-4065.

- YOW, Raleigh Valerie. Do I Like Them Too Much? Effect of the oral history interview on the interviewer and vice-versa. *The Oral History Review*, Volume 24, Issue 1. 1997, s. 55–64.

Závěrečné studentské práce

- KLUSOŇOVÁ, Markéta. *Česká právní úprava divadla*. Rigorózní práce. Brno: Masarykova univerzita, Katedra právní teorie, 2015.
- MATULA, Richard. *Historie Muzea loutkářských kultur v Chrudimi*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2022. Vedoucí práce Lenka Krátká.

Online zdroje

- Etický kodex *České asociace orální historie* [online]. 2019 [cit. 2022-05-28]. Dostupné z: http://www.coha.cz/wp-content/uploads/2018/05/Eticky_kodex-COHA_2018.pdf.

Rozhovory

- Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 14. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 28. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Věrou Říčařovou a Františkem Vítkem ze dne 2. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 25. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Jaroslavem Doležalem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Jaroslavem Doležalem ze dne 3. 12. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.
- Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 12. 10. 2021 vedl Richard Matula.

- Rozhovor s Ninou Malíkovou ze dne 19. 10. 2021 vedl Richard Matula.

PŘÍLOHY

Příloha 1. – Medailonky narátorů a narátorek

Cílem uvedených medailonků není pouze strohý výčet životopisných dat. Tento typ biogramu je uveden v každém protokolu o rozhovoru. Medailonky jsou koncipovány tak, aby v nich bylo popsáno, co předcházelo narátorovu či narátorčinu nástupu do Divadla Drak, čemu se v divadle věnovali a jaký byl následný vývoj jejich profesní dráhy. Zmíněny jsou i některé informace týkající se jejich osobního života. Dané údaje vycházejí z realizovaných rozhovorů, případně byly v některých případech doplněny z dostupných internetových zdrojů.

Jan Bílek

"Honzo, nešel by si taky do Draku? Já jsem říkal: Bílek vždycky do Draku!"²⁶⁷

Citace vystihuje reakci narátora na dotaz tehdejšího ředitele Jana Dvořáka, zdali by nechtěl do divadla nastoupit jako loutkoherec. Jan Bílek pak strávil v divadle následujících 18 let. Narátor se vyučil sazečem, poté byl chvíli zaměstnán v tiskárně. Na základě doporučení od své kamarádky se rozhodl zkusit přijímací zkoušky na loutkářskou katedru DAMU, a úspěšně. V posledním ročníku získal praxi v Ústředním loutkovém divadle v Praze.

Do Divadla Drak nastoupil v roce 1977 a pracoval v něm až do roku 1995. Jeho manželka, Zora Ulbertová, se kterou se seznámil již během studií na loutkářské katedře, do Divadla Drak nastoupila jako loutkoherečka ve stejném roce jako narátor, ovšem s drobným předstihem. Z Draku odešla v roce 1992 a poté si založila divadelní agenturu. Společně mají tři děti.

Jan Dvořák, který vznesl výše zmíněnou nabídku, tuto dvojici znal ze školy, kde působil jako pedagog a lidově řečeno si je „vyhlédl“. Narátor celé roky působil v divadle jako loutkoherec, ovšem také se podílel režijně na inscenacích *Malý člověk aneb Cesta jenom tam* (1983), *Na Romea a Julii* (1993) a *Vzpomínka* (1995).

Po odchodu z Divadla Drak založil zájezdové Bílkovo kratochvilné divadlo, s nímž dosud pořádá představení pro školky a školy. Produkci jeho divadla zajišťuje divadelní

²⁶⁷ Rozhovor s Janem Bílkem ze dne 14. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

agentura jeho manželky. Dále účinkoval v několika televizních seriálech a reklamách, připravuje vlastní projekty zaměřené na loutkářskou tematiku a od roku 2009 je členem hereckého souboru Klicperova divadla v Hradci Králové.

Pavel Černík

„Vážený svobodníku, uvolnilo se místo v technické skupině...“²⁶⁸

Úvodní citace je z dopisu, který obdržel Pavel Černík od ředitele Jana Dvořáka v době, kdy byl na vojně. Toto oznámení bylo jeho vstupenkou do Divadla Drak, kam nastoupil v roce 1975 jako jevištní technik.

Narátor vystudoval Střední průmyslovou školu a poté pracoval v dělnické profesi. Divadelní život jej okouznil až později díky jeho sestře, která do Divadla Drak nastoupila jako loutkoherečka, zkoušel přijímací zkoušky na herectví a režii na AMU, bohužel neúspěšně. V době, kdy dosluhoval povinnou vojenskou službu, obdržel na základě sestřiny přímluvy zmíněný dopis.

V Divadle Drak začal postupně dostávat drobné herecké příležitosti související zejména s jeho hudebním nadáním. Narátor kvůli tomu začal usilovně zdokonalovat svojí hru na housle. Postupně se začlenil do loutkohereckého souboru a nadále uplatňoval v představeních své hudební vlohy. Podílel se například na úspěšné inscenaci *Nalad'te si vidličku* (1992), ve které vystupovali pouze tři interpreti, přičemž hudební složka byla stěžejní částí. Z dalších inscenací je možné zmínit například *Černošskou pohádku* (1999), opět hranou pouze třemi herci nebo *Prodaná nevěsta* (1986), kde uplatnil svojí hru na housle.

Narátor se ovšem kromě houslí věnuje i hře na další hudební nástroje a je členem skupiny Severka. Je ženatý, z předchozího manželství má dvě děti, ze současného má také dva potomky. V Divadle Drak působí na pozici jevištního technika a herce doposud, již tedy 47 let.

²⁶⁸ Rozhovor s Pavlem Černíkem ze dne 25. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

Jaroslav Doležal

„A pak mně napsal František Vitek, jestli bych nechtěl nastoupit do Draku, poněvadž jsem tam byl na praxi taky chvíli. Poněvadž tam se nějak měnily funkce, se to rozšiřovalo malinko. Tak najednou tam bylo místo technologa, no tak jsem tam nastoupil.“²⁶⁹

Tímto způsobem se členem Divadla Drak stal Jaroslav Doležal, který nastoupil jako technolog loutek v roce 1969. Narátor vystudoval školu uměleckých řemesel v Brně, obor loutka – hračka. V Divadle Drak pracoval nejdříve v letech 1969–1974, poté strávil dvě sezóny v Naivním divadle v Liberci. Do Draku se vrátil na pozvání scénografa Petra Matáska v roce 1976 a setrval do roku 1994. Celkem pak strávil v Divadle Drak 23 let.

Narátor realizoval v Divadle Drak několik výprav k inscenacím *O princí Nežravkovi a princezně Brečivce* (1981), *Perníková chaloupka* (1982), *Malý člověk aneb cesta jenom tam* (1983), *Paleček* (1985), *Stázka a čert* (1988), *O rybáři a jeho ženě* (1992), *Tři veteráni* (1993), *O tlustém pradědečkovi a loupežnících* (1994).

Spolupráci také navázal i s řadou dalších profesionálních českých i zahraničních divadel a též s některými amatérskými spolky. Od roku 1993 působil jako externí pedagog na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU. Je ženatý a v současné době tráví nejraději svůj čas ve svém ateliéru, kde se věnuje vlastní tvorbě zahrnující řezbářství, grafiku i malbu. Svá díla prezentoval na řadě společných i samostatných výstav doma i v zahraničí.

Jana Dražďáková

„A tenkrát ten Vladimír Matoušek, to byl ředitel, ktorej tady zakládal to divadlo, tak mě přijal jako sekretářku.“²⁷⁰

Narátorka, paní Jana Dražďáková, nastoupila na místo sekretářky do Divadla Drak v roce 1960. Vystudovala jedenáctileté gymnázium a zajímala se o studium herectví. Její teta, Jarmila Cmíralová patřila mezi známé divadelní herečky. Narátorka dělala přijímací zkoušky na DAMU na herectví, které ale bohužel nevyšly.

²⁶⁹ Rozhovor s Jaroslavem Doležalem ze dne 17. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

²⁷⁰ Rozhovor s Janou Dražďákovou ze dne 19. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

Vzhledem ke své touze pracovat v divadelním prostředí zareagovala alespoň na zmíněnou nabídku administrativní pracovnice. Narátorka postupně přebírala stále více kompetencí a vybudovala funkci provozní tajemnice divadla, kterou zastávala až do roku 1989. V daném roce odešel ze svého postu předchozí ředitel Miroslav Lukůvka, soubor divadla si za jeho nástupkyni zvolil právě ji, ovšem narátorka váhala. Nejdříve žádala o dočasnou funkci zastupující ředitelky, než se najde jiný kandidát. Oficiálně pak převzala funkci ředitelky divadla v roce 1991 a zastávala ji až do roku 2010, kdy odešla do penze. V Divadle Drak strávila rovných 50. let.

Během jejího působení prošlo divadlo a budovy k němu náležící řadou rekonstrukcí a oprav. V roce 2010 pak adaptovali další budovu, ve které vznikly Labyrint, interaktivní Laboratoř a Studio, variabilní divadelní sál pro sto diváků.

Narátorka získala v roce 2005 cenu Primus inter pares od města Hradec Králové mj. za vynikající lidské postoje, odbornou erudici a smysl pro řízení umělecké instituce. Podpořila také myšlenku na nominaci východočeského loutkářství do Seznamu nemateriálních statků tradiční a lidové kultury ČR. To byl jeden ze zásadních kroků vedoucích k následnému zápisu českého a slovenského loutkářství do Seznamu světového kulturního dědictví UNESCO.

Miloslav Klíma

„Čili, chci říct, že vlastně já už jsem v tom Draku byl trošku zakousnutej, když jsem byl v tý Besedě. A když nás rozehnali v tom divadle nahoře, tak jsem měl možnost v tom Draku zůstat. Tak jsem tam zůstal jako dramaturg...“²⁷¹

Miloslav Klíma, pracoval v Divadle Drak na zmíněné pozici v letech 1982 až 1987. Znamenalo to pro něj první zaměstnání v loutkovém divadle, jeho oborem byla totiž činoherní dramaturgie, kterou vystudoval na DAMU. Předtím ale pomýšlel na studia jaderné fyziky, než se definitivně rozhodl pro divadlo.

Po absolvování vojny byl jedním ze zakladatelů Hereckého kabaretního klubu Na forbíně v Praze, který byl ovšem po krátkém fungování uzavřen v roce 1970. Narátor poté přešel do Západočeského divadla Cheb, kde byl dramaturgem téměř deset let.

²⁷¹ Rozhovor s Miloslavem Klímou ze dne 3. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

Poté nastoupil do Divadla Vítězného února v Hradci Králové, kde se společně s dalšími divadelníky podílel na vybudování Studia Beseda, druhé scény činoherního divadla. Intenzivní spolupráce mezi Studiem Beseda a Divadlem Drak byla navázána hned od začátku, narátorův přechod do Draku o dva roky později tak byl jakýmsi přirozeným krokem vzhledem ke komplikovanému vývoji v činoherním divadle.

V Divadle Drak se narátor začlenil do známého tvůrčího týmu režisér Josef Krofta – výtvarník Petr Matásek – hudebník Jiří Vyšohlíd. Autorsky se podílel na následujících inscenacích: *Kalo Mitráš* (1982), *O Popelce* (1982), *Kratochvíle po krejčárku* (1983), *Kocourkov* (1984), *Píseň bohatýrů Kalevaly* (1986), *Mlýnek z Kalevaly* (1987), *Královna Dagmar* (1988), *Pinokio* (1992), *Mor na ty vaše rody!!!* (2001). Jako dramaturg pak stojí za následujícími tituly: *Dvanáct Měsíčků* (1983), *Neuvěřitelná dobrodružství* (1985), *Píseň života* (1985), *Kaštanka* (1985), *Dobrýtro, dědečku!* (1986) a *Orfeus v podsvětí* (1994). V případě několika inscenací pak zajišťoval pedagogickou spolupráci.

Po odchodu z Divadla Drak se jako dramaturg uplatnil v Krátkém filmu (1986–1990), od roku 1990 v Divadle na Zábradlí, kde působil též jako šéf činohry a poté v Národním divadle (1996–2002). Hned na počátku 90. let byl jedním z hlavních aktérů při formování Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU. V letech 1991–1993 byl zvolen děkanem a v období 2005–2013 působil jako prorektor AMU. Pedagogické činnosti se věnuje doposud, je předsedou oborové rady doktorského studia na KALD DAMU a ředitelem Výzkumného ústavu divadla alternativního, loutkového a specifického. Narátor má dvě dcery a svůj volný čas rád tráví na chalupě.

Věra Říčařová

„Když jsem se dozvěděla, že se tam v tom Hradci bude divadlo loutkový, tak jsem napsala, že jsem slyšela, že tam vznikne, nebo že tam je nový loutkový divadlo, vlastně poslední z těch... A že mě strašně láká to, že tím, že se to vlastně začíná (...) že bych se chtěla toho zúčastnit, aby byla taková skupina lidí, který vlastně budou usilovat o něco nového, o něco, co bude vyjadřovat současnej pocit.“²⁷²

²⁷² Rozhovor s Věrou Říčařovou a Františkem Vítkem ze dne 2. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

Paní Věra Říčařová studovala Průmyslovou školu keramickou v Bechyni, lákalo jí ovšem divadlo. Tajně, aby se to její otec nedozvěděl, se přihlásila na zkoušky na činoherní herectví, ovšem ty vzhledem k povrchní přípravě nebyly úspěšné. Později se dozvěděla o loutkářské katedře na DAMU, na zkoušky se již pilně připravila a uspěla.

Narátorka nastoupila do Divadla Drak v roce 1959. Krátce poté ještě působila v literárně-politickém kabaretu v Pardubicích, po zákazu činnosti kabaretu ovšem napevno zakotvila v hradeckém loutkovém divadle. Tam pracovala jako loutkoherečka, ovšem uplatňovala i své výtvarné dovednosti, a to například ve výpravách k inscenacím *Tygříček* (1964) a *Žabák hrdina* (1968), nebo v návrzích kostýmů, scénografie, programů či plakátů k dalším hrám. Jako herečka vystupovala v řadě inscenací, mezi nejznámější patří například *Pohádka z kufru* (1965), *Mauglí* (1966), *Krysařova písťala* (1970), *Enšpígl* (1974), nebo *Jánošík* (1975).

V Divadle Drak se také narátorka seznámila s Františkem Vítkem, za kterého se provdala v roce 1967. Mají spolu jednoho syna. Oba dva pracovali v divadle až do roku 1981. Poté se vydali na svobodnou uměleckou dráhu a s autorskou inscenací *Piškanderdulá* podtitul *Josefe!* navštívili řadu míst v zahraničí i tuzemsku. Jejich aktivity zastřešil v 90. letech Ondřej Hrab, který jim nabídl hostování v pražském Divadle Archa. Manželé Vítkovi získali v roce 2017 cenu Thálie za celoživotní loutkářské mistrovství.

František Vítek

„Přiběhl, zazvonil jednou, a já jsem šel ven, abych ho uvítal. Já jsem nevěděl, kdo to je, prostě málo k nám chodili lidi, bylo to tak stranou. Tak, kdo to je? A tam stál takovejhle malej pán, tenhleten. A povídal, představil se a říkal, že bych mohl jít, jestli bych mohl jít s nim.“²⁷³

František Vítek zrovna pracoval v dílně brněnského loutkového Divadla Radost, kde byl zaměstnán jako řezbář, soustružník a konstruktér loutek, když za ním přišel tehdejší ředitel divadla, Vladimír Matoušek, s nabídkou práce v nově vznikajícím Divadle Drak. Narátor nabídku přijal, měl v té době již rodinu, dostal příslib bytu a jeho tehdejší manželka pocházela z Hradce Králové. V Divadle Drak pracoval na pozicích vedoucí

²⁷³ Rozhovor s Věrou Říčařovou a Františkem Vítkem ze dne 2. 11. 2021 vedla Eva Brabencová.

umělecko-technického provozu, řezbář, výtvarník, šéf výpravy a scénograf v letech 1958 až 1981.

Narátorova cesta k loutkovému divadlu byla poměrně spletitá. Vyučil se řemeslu u řezbářského a sochařského mistra Jaroslava Vaňka v Brně. Našel tehdy v novinách inzerát, že se přijme učeň, a tak neváhal ani na chvíli. Jak narátor uvádí, v tomto řemesle našel sám sebe. Následně byl zaměstnán v továrně na hudební nástroje, složil zkoušky na UMPRUM v Praze do ateliéru sochařství. Pro nedostatek prostředků a nemoc se však musel vrátit zpět do továrny. Na vojně byl pro nepřizpůsobivost odvelen do dolů na černé uhlí ve Zbůchu u Plzně, kde pracoval více než dva roky, poté byl propuštěn na civilní brigádu do povrchových dolů hnědého uhlí v Sokolově. Odtamtud byl vyreklamován na práci v továrně jako řezbář na vývoj harfy.

Tehdy shlédl poprvé představení profesionálního loutkového divadla, bylo to karlovarské divadlo, které přijelo zahrát do Mariánských lázní. Narátora divadlo zaujalo, v továrně se pak podílel na založení amatérského loutkového divadla a své další kroky již směřoval k práci v loutkových divadlech. Nejdříve v Mariánských lázních, posléze přišel do Hradce, kde mělo být tehdy založeno loutkové divadlo, ovšem vzhledem k nedostatku prostředků z toho sešlo a narátor se musel na nějaký čas uchýlit k práci dělníka na silnici. Následně byl přijat do Divadla Radost a pak přišla zmiňovaná nabídka do Divadla Drak.

Po nástupu do Divadla Drak byl narátor pověřen přestavbou bývalého Studentského domova na divadlo. Účastnil se stavebních prací, stavělo se jeviště, budovaly se dílny, zaváděly se potřebné sítě. Narátor si o průběhu přestavby vedl pečlivé záznamy do svých deníků. František Vítek je autorem výprav k řadě slavných inscenací, mezi některé z nich patří *Pohádka z kufru* (1965), *Krysařova píšťala* (1970), *Čaroděj ze země Oz* (1971), *Strouha* (1972), *Enšpígl* (1974), *Jánošík* (1975).

V Divadle Drak se také seznámil se svojí druhou manželkou, Věrou Říčařovou. Společně mají jednoho syna, z předchozího manželství má narátor dceru. Kromě práce pro divadlo se věnoval také vlastní tvorbě. V roce 1977 se konala soukromá premiéra jejich společného představení *Piškanderdulá*, podtitul *Josefe!* S tímto představením pak společně vystupovali po odchodu z Divadla Drak, a stále příležitostně vystupují.

Jiří Vyšohlíd

„(...) budeme na jaře dělat Kenneta Grahama, Žabák hrdina a ty k tomu napíšeš hudbu, bude to muzikál [smích]. Já jsem nikdy nic, maximálně jsem dělal nějaký aranžé jako pro kapelu, ale jinak jsem nenapsal nikdy ani notu. Tak jsem říkal: No tak jo no.“²⁷⁴

Jiří Vyšohlíd nastoupil do Divadla Drak v roce 1967. Vystudoval loutkoherectví na loutkářské katedře DAMU, poté dostal umístěnku do kladenského loutkového divadla, kde pracoval jeden rok. Následně absolvoval základní vojenskou službu. Do Divadla Drak nastoupil díky svému profesorovi na škole, Janu Dvořákovi, který byl zároveň i tehdejším ředitelem Draku a do divadla přijímal své studenty.

Narátor v dětství nenáviděl hudbu a vyhýbal se hodinám klavíru, ovšem to se posléze změnilo. Okouzila ho jazzová hudba a jeho hudební dráha začala již na gymnáziu, kde se spolužáky založil kapelu. Láska k hudbě se prolínala jeho studiem na vysoké škole, následně vojnou a celým jeho osobním i profesním životem.

Jiří Vyšohlíd je autorem scénické hudby k desítkám inscenací Divadla Drak, realizovaných od konce 60. let v podstatě až do současnosti. První z nich, ke které skládal hudbu, byl zmiňovaný *Žabák hrdina* (1968). Tím bylo vlastně předurčeno jeho další směřování v Divadle Drak, které se ubíralo dvěma cestami, tedy tou hudební, ve které zastával pozici dvorního hudebníka a člena tvůrčího týmu, a hereckou. Narátor si ovšem také vyzkoušel režii. Realizoval následující inscenace: *Nalad'te si vidličku* (1992), *Černošská pohádka* (1999) a *Štěně nebo špenát?* (2005). Režisérsky se ještě podílel na inscenaci *Hamlet* (2004).

Narátor stále pracuje v Divadle Drak, tedy již 55 let. Hraje v jazzovém uskupení Ventil Duo, a také v kapele svého syna Dragon's Brew. Má dva syny a jednu dceru. V roce 2015 obdržel Cenu Thálie za celoživotní mistrovství v kategorii loutkové divadlo.

²⁷⁴ Rozhovor s Jiřím Vyšohlídem ze dne 5. 10. 2021 vedla Eva Brabencová.

Příloha 2. – Medailonky profesionálních loutkových divadel

Mezi profesionálními loutkovými divadly zastávalo zcela specifické postavení **Divadlo Spejbla a Hurvínka**, a to hned z několika důvodů. Jednalo se o první profesionální loutkové divadlo u nás, které vzniklo z obnoveného Plzeňského loutkového divadla prof. Josefa Skupy²⁷⁵, dále v jeho čele stanul samotný Josef Skupa, který měl v loutkářské obci pevnou pozici. Divadlo S+H, s výjimkou některých období, se soustředilo převážně na výstupy dvojice Spejbla a Hurvínka. Dramaturgická linie se ubírala dvěma směry, jeden byl určen pro děti a druhý pro dospělé publikum, přičemž se v této linii objevovaly například satirické hry.²⁷⁶ Od druhé poloviny 60. let až do poloviny 90. let stanul v čele divadla Miloš Kirschner. Jeho společenské postavení v oblasti československého loutkářství se stalo naprosto neotřesitelným, byl členem KSČ, působil jako funkcionář Svazu českých dramatických umělců, též získal titul Národního umělce.²⁷⁷ Jeho osobnost byla silnou záštitou pro loutkové divadlo obecně. V souvislosti s Divadlem S+H nelze opominout jeho četnou zájezdovou činnost, a to jak západním tak východním směrem.

Ústřední loutkové divadlo, nyní Divadlo Minor, bylo založeno jako organizační centrum vznikající sítě profesionálních loutkových divadel. Okolnosti jeho vzniku byly blíže popsány v kapitole o počátcích profesionálního loutkářství. Po složitých jednáních bylo zřízeno pět scén pod jeho záštitou (Praha, Brno, Liberec, Kladno, České Budějovice), ovšem trvání této filiálky bylo z ekonomických důvodů velmi krátké. Na pozici dvorního režiséra divadla působil až do začátku 70. let Jan Malík. Dramaturgie divadla byla v prvních letech zaměřena na sovětské tituly, důraz byl v loutkoherectví i textu kladen na popisný realismus. Nejčastěji využívaným typem loutky byly tzv. javajky. Ke krizi stávajícího modelu, který začal působit strnule a akademicky, začalo docházet na počátku

²⁷⁵ Založeno v roce 1930. Josef Skupa, který se v roce 1945 vrátil z nacistického vězení v Drážďanech, plzeňské divadlo přesídlil do Prahy a nechal změnit jeho organizační strukturu na družstvo, což bylo vzhledem k násilnému rušení kočovných divadel prozíravým činem. Ačkoli bylo divadlo v roce 1951 zestátněno, mělo již stabilní pozici v divadelní síti a o jeho řediteli nemohly být personální pochyby. In: PAVLOVSKÝ, Petr. Pohled do dějin českého profesionálního loutkového divadla 1948 – 1989. KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 51.

²⁷⁶ Například inscenace *Spejbl na Venuši* (1956), která obsahovala kritiku kultu osobnosti nebo hra *Dějiny kontra Spejbl* (1970, 1980).

²⁷⁷ PAVLOVSKÝ, Petr. Pohled do dějin českého profesionálního loutkového divadla 1948–1989. In: KLÍMA, Miloslav, VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana, ed. *Živé dědictví loutkářství*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013, s. 54–55.

60. let. Nově angažovaní režiséři, výtvarníci a samozřejmě nové osobnosti v ředitelských postech²⁷⁸ dokázali divadlo v následujících dvaceti letech vyvést z izolace a obnovili jeho uměleckou prestiž.

Brněnské **Divadlo Radost** bylo nejlépe připraveným souborem k profesionalizaci v době, kdy Divadelní a dramaturgická rada rozhodla o zřízení ÚLD a jeho mimopražských pobočkách. Divadlo Radost vybudoval amatérský loutkářský režisér Vladimír Matoušek z experimentální loutkové scény Výzkumného ústavu pedagogického F. Tenčíka. Na ředitelském postu působil až do roku 1954, ovšem o čtyři roky později se pustil do budování dalšího divadla, kterým bylo Divadlo Drak. Ačkoli byly první inscenace divadla spíše poplatné tehdejšími trendům, dokázal Vladimír Matoušek vytvořit soubor talentovaných lidí a zajistit jeho umělecký vývoj.²⁷⁹ Následující léta, samozřejmě se světlými výjimkami, se nesla víceméně v duchu hledání stylu, střídání režijních a dramaturgických osobností včetně generačních proměn souboru. Za zmínku jistě stojí zájezdová činnost divadla – v 50. letech podniklo turné do Vietnamu, Mongolska, Indie, Indonésie, Kambodžy, Ceylonu a Egypta. V roce 1968 se konal zájezd do Japonska.²⁸⁰ Divadlo bylo na konci 80. let krátce včleněno do administrativně utvořeného komplexu činoherního divadla, v roce 1990 získalo zpět svojí samostatnost.

Divadlo Lampion v Kladně vzniklo na základě amatérské scény a do roku 1951 tvořilo jednu z poboček Ústředního loutkového divadla. Poté se stalo součástí Městského divadla Kladno, což nepříznivě zasáhlo jeho vývoj.²⁸¹ První léta byla poznamenána nevyhovujícími podmínkami, soubor teprve získával zkušenosti, základem repertoáru byly nenáročné hříčky vhodné spíše pro zájezdy. Ke zlepšení začalo docházet až na konci 50. a začátkem 60. let, kdy se soubor osamostatnil, zlepšily se provozní podmínky, obměnila se funkce ředitele a umělecký soubor obohatili absolventi loutkářské katedry DAMU, i když někteří jen krátce.²⁸² V době tzv. normalizace určovali profil scény režiséři

²⁷⁸ Po Janu Malíkovi se v roce 1967 stal ředitelem Jiří Filipi.

²⁷⁹ Mezníkem ve vývoji divadla se stalo kulturní představení Josefa Kalába *Tajemství zlatého klíčku*, uvedené v roce 1955, v němž se poprvé na jevišti Divadla Radost, objevil nezakrytý herec s loutkou. STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství III. *Loutkář*, 2000, č. 5, s. 211.

²⁸⁰ *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 245.

²⁸¹ STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství IV. *Loutkář*, 2000, č. 6, s. 256.

²⁸² *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 232.

Karel Brožek a Jiří Jaroš, výtvarnou stránku ovlivňoval do poloviny této dekády Alois Tománek. V divadle se však také vystřídal množství hostujících režisérů. Po dramaturgické stránce následoval odklon od klasických pohádek k moderní dětské literatuře.²⁸³ Po revoluci docházelo k obměnám v souboru, ředitelský post získal zmiňovaný Karel Brožek, dramaturgyní divadla se stala paní Nina Malíková, která program divadla rozšířila o inscenace pro dospělé publikum.²⁸⁴

Příběh založení libereckého **Naivního divadla** se jeví jako poněkud kuriózní. Impuls na jeho založení vzešel od Severočeského konzumního družstva, které zadalo svému referentovi, Jiřímu Filipimu²⁸⁵, úkol, aby vytvořil program pro děti, s nímž by bylo možné zajíždět po celém kraji. Ten též oslovil svého nadřízeného, Bedřicha Svatoně²⁸⁶, který začal pro soubor psát divadelní hry.²⁸⁷ Profesionalizaci tohoto nezkušeného souboru prosadil Jan Malík, který nenašel zájemce mezi zkušenějšími amatérskými soubory z menších měst. Jeho záměr podpořil liberecký KNV ve snaze posílit českou kulturní činnost v pohraničí.²⁸⁸

První roky existence souboru byly ve znamení velké fluktuace členů a učení se za pochodu. K zakládajícím členům přibyli brzy i dva lidoví loutkáři, V. a Z. Maiznerovi, kteří soubor profesně posílili.²⁸⁹ První zdařilé inscenace se objevují v polovině 50. let, přičemž na jejich konci je již pozice divadla stabilní. V této době divadlo také podniklo prestižní zájezd do Číny a Mongolska.²⁹⁰ Dramaturgie divadla se orientovala na hravá představení pro nejmenší děti, z této inscenační praxe se vyvinula tzv. mateřinková představení hraná v mateřských školách.²⁹¹ Od 60. let patřilo Naivní divadlo

²⁸³ *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 233.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 234.

²⁸⁵ Posléze se stal ředitelem divadla v Liberci, poté ředitelem Ústředního loutkového divadla, byl tajemníkem Svazu československých divadelních umělců.

²⁸⁶ Později loutkářský autor a režisér u nás i v zahraničí.

²⁸⁷ STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství IV. *Loutkář*, 2000, č. 6, s. 254–255.

²⁸⁸ *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 315.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 315.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 316.

²⁹¹ Od roku 1972 také pořádá Naivní divadlo, původně ve spolupráci s Malým divadlem, festival pro nejmenší děti s názvem Mateřinka. Toto loutkářské bienále, se dříve konalo střídavě v Liberci a v Českých Budějovicích. Po roce 1993 se pořádá výhradně v Liberci.

k nejtvůivějším československým divadlům s mezinárodní odezvou.²⁹² Soubor i po celou dobu tzv. normalizace udržoval vysokou úroveň, vyzrály v něm výrazné herecké osobnosti a oporou divadla bylo silné autorské zázemí. V první polovině 90. let došlo k personálním změnám, včetně obměny na pozici ředitele. Další umělecká etapa divadla pak vycházela z komediálních tradic českého loutkářství a klasických loutek.²⁹³

Malé divadlo v Českých Budějovicích bylo zformováno z amatérského souboru, který využil příležitosti k profesionálnímu statutu a zařazení se pod správu Ústředního loutkového divadla.²⁹⁴ V prvních letech fungování divadla převažovaly amatérské provozní i umělecké praktiky a nenáročný repertoár vhodný pro početnou zájezdovou činnost.²⁹⁵ Ovšem již na konci 50. let zněly z řad odborné veřejnosti kritické hlasy volající po regeneraci souboru.²⁹⁶ V průběhu 50. a 60. let se vystřídalo několik režisérů, kteří napomohli konsolidaci souboru a profesnímu růstu herců. Na přelomu 60. a 70. let v divadle začínal režisér Josef Krofta, pozdější kmenový režisér Divadla Drak.

Jelikož v Jihočeském kraji působila pouze dvě profesionální divadla, snažilo se Malé divadlo též suplovat scénu pro mládež a uvádět činoherní inscenace. Tato skutečnost byla poměrně problematická, neboť širší úkolů v činoherním programu kladla na soubor nároky, kterým nešlo vždy dostát.²⁹⁷ V 70. letech se program divadla orientoval na loutkářské hry pro nejmenší, výraznější inscenace byly většinou zásluhou hostujících režisérů, herecký soubor byl nevyrovnaný a postrádal výraznější osobnosti, krizi se nepodařilo překonat ani v 80. letech. Činnost divadla byla ukončena v srpnu 1990. Scéna ovšem fungovala dál pod jiným názvem. V sezóně 1993/1994 se divadlo vrátilo ke svému současnému názvu, nová ředitelka zformovala soubor a na režisérské místo angažovala Zdeňka Říhu, bývalého herce z Divadla Drak.²⁹⁸ V současné době je Malé divadlo součástí souboru Jihočeského divadla.

²⁹² V roce 1963 bylo při divadle založeno Studio Y, původně jako experimentální dílna, od roku 1968 druhý soubor Naivního divadla, a to až do svého přesídlení do Prahy v roce 1978. Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 316.

²⁹³ *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 318.

²⁹⁴ STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství IV. *Loutkář*, 2000, č. 6, s. 256.

²⁹⁵ Malé divadlo navštěvovalo přes 600 míst v kraji.

STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství IV. *Loutkář*, 2000, č. 6, s. 256.

²⁹⁶ Tamtéž.

²⁹⁷ *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 258.

²⁹⁸ *Tamtéž*, s. 259.

Ostravské **Divadlo loutek** zahájilo svoji činnost svépomocí v sále amatérské loutkové scény pod vedením zkušeného loutkářského pracovník Zdeňka Hapaly. Na tomto provizorním místě ovšem zůstalo až do konce 90. let.²⁹⁹ Soubor byl stabilizován díky režiséru Jiřímu Jarošovi, který se později do divadla často vracel při pohostinských režiích. Díky němu vstoupilo ostravské divadlo do stadia, kterému se v 60. a 70. letech říkalo „ostravská loutkoherecká škola“.³⁰⁰

Na počátku 80. let se v rámci centralizace ostravských divadel stalo loutkové divadlo součástí SD Ostrava, což odstartovalo organizační problémy i uměleckou krizi stárnoucího souboru, jemuž chyběli nové tvůrčí osobnosti. Oživení měla přinést spolupráce s loutkářskou katedrou DAMU, v polovině dekády zde absolventský ročník nastudoval tři inscenace.³⁰¹ V 90. letech získalo divadlo opět samostatnost a došlo ke změnám na postu ředitele, kterého se ujal zkušený režisér Miroslav Vildman, který v 60. letech působil v Divadle Drak. Realizaci jeho plánů ovšem zabránila jeho předčasná smrt v roce 1991. Na jeho místo nastoupila nová ředitelka, která se postarala o omlazení souboru. V dramaturgii došlo k obratu k tabuizovaným náboženským tématům, byla navázána spolupráce s posluchači konzervatoře a byla zahájena série historických apokryfů, scénicky řešených jako velká divadelní podívaná. Od roku 1995 divadlo pořádá pouliční festival Spectaculo Interesse.³⁰²

Plzeňské **Divadlo Alfa** vzniklo původně jako činoherní zařízení Parku kultury a oddechu v bývalém kině Alfa. V roce 1963 bylo sloučeno s částí karlovarského Západočeského loutkového divadla, které rozpadlo z důvodu neuspokojivých pracovních podmínek a absence stálé scény. Ředitelem divadla se stal Bedřich Svatoň, soubor měl hrát jak činoherní, tak i loutková představení. Toto uskupení však nebylo vyhovující a zájmy loutkářů a činoherců byly v rozporu. V roce 1966 došlo k reorganizaci a odchodu

²⁹⁹ STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství V. *Loutkář*, 2001, č. 1, s. 12–14.

³⁰⁰ Podstata spočívala ve špičkovém loutkoherectví, na jehož počátku byla precizně připravená režijní koncepce, ulpívání na každém detailu a požadavek na dokonalý slovní projev. Důsledně se hrálo ve spojené interpretaci. Mezi legendární inscenace patří *Koníček hrbáček* (1957) nebo *Kráska nevidaná*. (1962). STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství V. *Loutkář*, 2001, č. 1, s. 12–14.

³⁰¹ *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 99.

³⁰² Tamtéž, s. 99-100.

ředitele s částí činoherního souboru.³⁰³ Zůstala malá skupina doplňovaná amatérským dětským souborem, která měla hrát především pro děti. V průběhu 70. a 80. let došlo k několika personálním změnám na pozici výtvarníků i režisérů. Zaměření repertoáru směřovalo i k odrostlejší dětem a dospělému publiku. Po revoluci došlo k obměně na ředitelském postu a stěhování divadla do nové budovy.³⁰⁴

Divadlo rozmanitostí v Mostě bylo založeno jako scéna přidružená k Divadlu pracujících v Mostě. Soubor je dodnes součástí mosteckého divadla. Zakladatelem a uměleckým vedoucím divadla byl Jiří Středa, který stál v jeho čele až do roku 1997. Zaměření divadla bylo od počátku na publikum od nejmenších dětí až po dospívající mládež, s využitím rozmanitých žánrů, loutkářských technik i jevištních druhů blízkých loutkovému divadlu.³⁰⁵ Soubor divadla byl často obměňován, bylo v něm vyhraněno místo pro renomované tvůrce a hostující režiséry či scénografy. Důležitou složkou v inscenační tvorbě divadla činila hudba.³⁰⁶

³⁰³ *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 5.

³⁰⁴ Tamtéž, s. 6

³⁰⁵ Tamtéž, s. 136

³⁰⁶ Tamtéž, s. 137