

Univerzita Karlova

Fakulta humanitních studií

Studium humanitní vzdělanosti



**Historická subjektivita českých divadelníků v
kontexte revoluční změny roku 1989**

Bakalářská práce

Ema Rajčanová

Praha 2023

Autor práce: Ema Rajčanová

Studijní program: Studium humanitní vzdělanosti

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Petr Wohlmuth, Ph.D.

Rok obhajoby: 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného, nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....

Ema Rajčanová

Pod'akovanie

Rada by som pod'akovala vedúcemu mojej práce Mgr. et Mgr. Petrovi Wohlmuthovi, Ph.D. za cenné rady, inšpiráciu a čas, ktorý mi venoval. Rovnaká vďaka patrí i obom narátorkám, MgA. Jaroslave Šiktancovej Ph.D. a MgA. Mgr. Doubravke Svobodovej za ich otvorenosť a ochotu zdieľať svoje životné príbehy. Bez nich by táto práca nevznikla. Vďaka i Martinovi, rodine a priateľom za podporu, motiváciu a trpezlivosť.

Abstrakt

Bakalárska práca skúma, ako sa v kontexte celospoločenských udalostí v priebehu novembra 1989 a následnej transformácie prejavujú zmeny v historickej subjektivite v orálne-historických naratívoch dvoch konkrétnych aktérok, českej divadelníčky Jaroslavy Šiktancovej a českej divadelníčky Doubravky Svobodovej. Cez paradigma post-positivistickej orálnej histórie autorka skúma historickú subjektivitu týchto dvoch vybraných žien, pričom sa v analýze a v interpretácii orálne-historických rozhovorov zameriava najmä na to, ako a či bola ich subjektivita ako divadelníčok zmenená po novembri 1989, aké kultúrne obsahy, formy a procesy vzťahujúce sa k tomuto problému je možné v ich naratívach identifikovať – aká bola ich subjektívna konfigurácia pred a po novembri 1989. Rovnako analyzuje i sociálny kontext, napríklad zmeny v inštitúciách, v ktorých divadelníčky v dobe pred a po revolúcii pôsobili. Na získanie naratívov bola použitá metóda orálne-historická, analýza iných druhov prameňov (napr. inštitucionálnej povahy), no predovšetkým orálne-historické rozhovory, a to prvý naratívneho typu life-story a druhý a tretí pološtrukturované. Predbežné interpretačné koncepty, na ktoré sa vo svojej práci zameriava sú fenomén straty nepriateľa, programové zmeny v inštitúciách či programoch v ktorých narátorky pôsobili, nová forma ekonomického zabezpečenia inštitúcií (komodifikácia divadelného provozu) premeny v osobnom živote a blízkych priateľoch narátorky, identitu narátorky ako divadelníčky a jej vývoj a iné reprezentácie, ktoré vzišli z rozhovorov. Výstupom je uchopenie historickej subjektivity narátoriek pred a po Nežnej revolúcii v roku 1989 vo forme interpretácie historickej zmeny príslušných kultúrnych obsahov, ktoré sa do tejto subjektivity premietajú.

Kľúčové slová

Orálna história, post-positivistický prístup, historická subjektivita, Česká republika, divadlo, Nežná revolúcia

Abstract

The bachelor thesis examines how changes in historical subjectivity are manifested in the oral-historical narratives of two specific Czech actors, Jaroslava Šiktancová and Doubravka Svobodová, in the context of historical events during November 1989 and the subsequent transformation. Through the paradigm of post-positivist oral history, the author explores the historical subjectivity of these two selected narrators, focusing in particular in the analysis and interpretation of the oral-historical interviews, how and whether their subjectivity as theatre artists was changed after November 1989, what cultural contents, forms and processes related to this issue can be identified in their narrative - what were their subjective configuration before and after November 1989. It also analyses the social context, such as the changes in the institutions in which narrators worked in the period before and after the revolution. To obtain narratives, the oral-historical method, the analysis of other types of sources (e.g. institutional) and oral-historical interviews were used, the first of the life-story narrative type and the second and third semi-structured. Preliminary interpretive concepts the author focuses on in her thesis are the phenomenon of the loss of the enemy, programmatic changes in the institutions or programs in which the narrators worked, a new form of economic provision for the institutions (the commodification of theatre operations) transformations in the narrator's personal life and close friends, the narrator's identity as a theatre-maker and her development, and other representations that emerged from the interviews. The outcome is a grasp of the historical subjectivity of the female narrators before and after the 1989 Velvet Revolution in the form of an interpretation of the historical change of the respective cultural contents that are reflected in this subjectivity.

Key words

Oral history, Post-positivist approaches, Historical subjectivity, Czech republic, Theatre, The Velvet Revolution

Obsah

1. Úvod	1
2. Teoretická časť	3
2.1 Teória orálnej histórie	3
2.1.1 Post-pozitivistický prístup k orálnej histórii	5
2.2 Kultúrno-historický kontext skúmanej doby	7
2.2.1 Československé divadlo do roku 1968	11
2.2.2 Československé divadlo za normalizácie	14
2.2.3 Československé divadlo počas a po Nežnej revolúcii	15
3. Metodológia výskumu	17
3.1 Stanovenie výskumnej otázky	17
3.2 Výber narátorov	18
3.3. Subjektivita a intesubjektivita	19
3.4. Realizácia rozhovorov	19
4. Interpretácia rozhovorov	23
4.1 Jaroslava Šiktancová	23
4.2 Doubravka Svobodová	24
4.3 Historická subjektivita narátoriek ako divadelníčiek pred Nežnou revolúciou	25
4.3.1 Jaroslava Šiktancová, DAMU a život po podpise Charty 77	25
4.3.2 Doubravka Svobodová, štúdium a Klub v Řeznické	27
4.3.3 (Ne)politická situácia na DAMU	29
4.4 Transformácia a roky po – historická subjektivita narátoriek ako divadelníček po Nežnej revolúcii	32
4.4.1 Jaroslava Šiktancová, rok 1989 a nový začiatok	33
4.4.2 Doubravka Svobodová, deväťdesiate roky a Divadlo Na zábradlí	35
4.5 Divadlo za doby komunistického režimu a jeho premeny očami narátoriek	37
4.6 Spoločný nepriateľ, jeho strata a reflexia v súčasnosti	39
5. Záver	42
6. Zoznam použitých informačných zdrojov a prameňov	45
7. Prílohy	50

1. Úvod

Tak ako názov mojej bakalárskej práce „Historická subjektivita českých divadelníků v kontexte revolučnej zmeny roku 1989” naznačuje, vo svojej práci som sa zamerala na pomyselné symbolické centrum československých dejín¹, na obdobie Nežnej revolúcie, a na to aké zmeny tento historický moment priniesol v divadelnej sfére pohľadom samotných českých divadelníčiek.

Skúmala som to, ako sa v kontexte celospoločenských udalostí novembra 1989 a následnej transformácie prejavili zmeny v historickej subjektivite v orálne-historických naratívoch dvoch konkrétnych aktériek: českej divadelníčky a režisérky Jaroslavy Šiktancovej a českej divadelníčky a divadelnej riaditeľky Doubravky Svobodovej. Cez paradigma post-pozitivistickú orálnu históriu som skúmala historickú subjektivitu týchto dvoch vybraných narátoriek, pričom som sa v analýze a interpretácii orálne-historických rozhovorov zamerala najmä na to, ako sa v ich spomínaní odrážajú zmeny ich identity ako divadelníčiek, aké kultúrne obsahy, formy a procesy vzťahujúce sa k tomuto problému je možné v ich naratívach identifikovať a aká bola ich subjektívna konfigurácia pred a po novembri 1989. Rovnako som sa pokúsila o analýzu sociálneho kontextu, napríklad zmeny v inštitúciách, v ktorých moje narátorky v dobe pred a po revolúciou pôsobili.

Na získanie naratívov som použila metódu orálne-historickú, analýzu iných druhov prameňov, no predovšetkým orálne-historické rozhovory, a to prvý naratívneho typu life-story a druhý a tretí pološtrukturované. Interpretatívne koncepty, na ktoré som sa vo svojej práci zameriavala boli fenomén spoločného nepriateľa, premeny v inštitúciách či programoch v ktorých narátorky pôsobili, nová forma ekonomického zabezpečenia inštitúcií (komodifikácia divadelného provozu), premeny v osobnom živote a blízkych priateľoch narátoriek, identitu narátoriek ako divadelníčiek a jej vývoj a iné reprezentácie, ktoré vzišli z rozhovorov.

Dôvodov, prečo som si téma zvolila je hneď niekoľko. V prvom rade je to štúdium orálnej histórie samotné, ktoré je pre mňa veľmi dôležitou formou poznávania dejín. Zároveň mi je táto forma, ako aj časť histórie ktorej sa venuje, najbližšia. Iným dôvodom je historické obdobie okolo roku 1989, ktoré je pre mňa unikátnym nie len v histórii Československa, ale

¹ HAVELKA, Miloš. Spor o smysl českých dějin. Praha: Torst, 2006.

i v kontexte svetovej histórie, nakoľko ide o jedno z významných symbolických centier Československa a českých dejín. V neposlednom rade ide o môj osobný vzťah k divadlu, ktorému sa už niekoľko rokov venujem. Divadlo je pre mňa odrazom skutočnosti, no zároveň priestorom pre jej kritiku a pozdvihnutie. Kevin T. Brown v publikovanom článku, „Desať hlavných dôvodov, prečo je divadlo dôležité aj v 21. storočí“, hovorí o tom, že divadlo je univerzálny fenomén, ktorý existuje v každej kultúre na svete. Pochopenie divadla nás učí, čo to znamená byť človekom.² I preto ma zaujímalo, ako divadlo a ľudí v ňom pôsobiacich ovplyvnila revolučná zmena, kedy sa Československo zbavilo režimu socialistickej diktatúry a ako sa na rovine divadla skončilo potýkanie sa s týmto režimom.

Obdobiu pred, počas a po Nežnej revolúcii sa v spojitosti s kultúrou a umením venuje mnoho autorov. Z mojej rešerše však vyplynulo, že hoci existuje veľké množstvo publikácií venujúcich sa hudbe a iným formám umenia, divadlu taká pozornosť venovaná nie je. Zaujala ma možnosť zamerať sa na to, ako sa českým divadelníkom zmenil pohľad na divadlo a ako sa menila ich historická subjektivita po páde socialistickej diktatúry, ktorý znamenal zásadnú zmenu v mnoho sférach politického i verejného života.

Vo svojej bakalárskej práci som sa zamerala na to, ako divadlo a ľudí v ňom pôsobiacich ovplyvnila revolučná zmena, kedy sa Československo zbavilo režimu socialistickej diktatúry a ako sa na rovine divadla skončilo potýkanie sa s týmto režimom.

² BROWN, Kevin. The Top Ten Reasons Why Theatre is Still Important in the Twenty-First Century. TCG Circle. (2014).

2. Teoretická časť

Svoju bakalársku prácu som sa rozhodla spracovať v obore orálnej histórie. Obor orálnej histórie je pomerne novým oborom. Jeho začiatok datujeme do 20. storočia, počas ktorého prešiel mnohými dynamickými zmenami, osvojil si nové paradigmy a modely. V tejto časti sa zameriam na predstavenie oboru orálnej histórie. Konkrétne sa budem venovať post-pozitivistickému prístupu k orálnej histórii, ktorý je pre moju prácu kľúčovým.

Okrem metódy orálnej histórie je v rámci môjho tématu dôležité poznať i sociokultúrny kontext skúmanej doby. Jedná sa predovšetkým o druhú polovicu 20. storočia – obdobie normalizácie, Nežnú revolúciu a následné roky transformácie.

Moja bakalárska práca sa zameriava na zmeny v divadelnej identite dvoch konkrétnych narátoriek z Českej republiky. I preto je dôležité priblížiť si to, ako sa vyvíjalo divadlo v Československu v priebehu 20. storočia. Zameriavam sa na divadlo po roku 1968, teda na obdobie po invázii vojsk Varšavskej zmluvy do Československa. Ďalej na obdobie po roku 1989 a zmeny, ktoré so sebou v divadelnom prostredí Nežná revolúcia priniesla. Obe moje narátorky boli v dobe po okupácii v náciteľom veku, mali k divadlu blízky vzťah a ich záujem a aktívne angažovanie v divadle trvá do súčasnosti.

2.1 Teória orálnej histórie

Hoci orálne šírenie histórie má veľmi dlhú tradíciu, obor orálnej histórie vznikol až v 20. storočí. Výraznými zmenami v teórii a praxi si obor prešiel po druhej svetovej vojne. Alistair Thomson vo svojej eseji *Four Paradigm Transformations in Oral History* hodnotí kritický vývoj orálnej histórie a načrtáva štyri zásadné zmeny paradigmat v teórii a praxi.³ Faktorov, ktoré viedli ku zmenám v orálnej histórii bolo viacero. Patrí k nim rastúca dôležitosť osobných svedectiev v politických a legálnych praktikách, väčšia interdisciplinarita prístupov k rozhovorom a vykladaniu pamäti, vznik a šírenie štúdií zaoberajúcich sa vzťahom medzi históriou a pamäťou a medzinárodný rast oboru orálnej histórie.

³ THOMSON, Alistair. *Four Paradigm Transformations in Oral History*. The Oral History Review 34/1. Los Angeles: University of California. (2007). str. 49–70.

Prvou zmenou paradigmatu, ktorú Alistair Thomson popisuje je snaha o použitie pamäti ako zdroja pre historický výskum. Vychádza z konca 19. storočia, kedy sa historici sústreďovali najmä na archívne záznamy a dokumentáciu udalostí a upustili od orálnych dôkazov a výkladov minulosti. Druhá svetová vojna prispela k tomu, že sa orálnej histórii dostala zaslúžená akceptácia a obor sa začal rozvíjať.

Druhou zmenou bol vývoj post-pozitivistického prístupu k pamäti. Najvýznamnejšími autormi druhého paradigmatu sú Alessandro Portelli⁴, Luisa Passerini⁵ a Alistair Thomson⁶. Dlho bola „nespol'ahlivosť pamäte“, teda jej zabúdanie a upravovanie si reality, považovaná za slabosť mnohými tradičnými historikmi. Až v sedemdesiatych rokoch sa orálnym historikom podarilo tieto kritiky otočiť. Snažili sa poukázať na to, že „nespol'ahlivosť pamäte“ nie je jej slabá stránka, ale subjektívny výklad spomienok nám poskytuje nielen strohý výklad minulosti, ale naopak reflektuje vzťah medzi minulosťou a súčasnosťou, vzťah pamäti a osobnej identity a vzťah individuálnej a kolektívnej pamäti. Od osemdesiatych rokov minulého storočia sa na pamäť nazerá z mnoha nových perspektív. Pamäť začína byť používaná na obhajobu a postavenie ľudí v určitých prostrediach a kontextoch. Zároveň sa spomínanie stáva akousi terapeutickou cestou vyrovnávania sa s minulosťou.

Tretia transformácia v orálnej histórii zahrňuje zmenu paradigmatu v prístupe a osobe orálneho historika. Vychádza z kritiky, ktorá naznačuje, že orálni historici manipulujú so zdrojmi, nakoľko sú spolutvorcami rozhovoru a teda i významu obsiahnutého v rozhovore. I preto sa začala vyzdvihovať hodnota rozhovoru pre obe zúčastnené strany – pre tazateľa, teda orálneho historika i narátora. Valerie Yow navrhla niekoľko otázok, ktoré pomôžu orálnemu historikovi rozvinúť svoju bdelosť a reflexiu a díky tomu nastane zlepšenie v samotných rozhovoroch a ich interpretácii.⁷ Orálna história nestojí v obore sama, naopak je ovplyvnená a ovplyvňuje i ostatné humanitné disciplíny, akými sú historická antropológia, štúdiá pamäti, etnológia a iné.

⁴ PORTELLI, Alessandro. Smrt Luigiho Trastulliho a jiné příběhy. Forma a význam v orální historii. Praha: Karolinum. (2020).

⁵ SMITH, Richard Cándida. Review of Popular Memory and Oral Narratives: Luisa Passerini's Reading of Oral History Interviews. The Oral History Review 16/2. Los Angeles: University of California. (1988). str. 95–107.

⁶ THOMSON, Alistair. ANZAC Memories: Living with the Legend (2nd edition). Clayton VIC Australia: Monash University Publishing. (2013).

⁷ YOW, Valerie. 'Do I like Them Too Much?': Effects of the Oral History Interview on the Interviewer and Vice-Versa. The Oral History Review 24, no. 1 (1997). str. 55–79.

Digitálna revolúcia je štvrtou zmenou paradigmatu v orálnej histórii. Toto paradigma sa začalo objavovať v deväťdesiatych rokoch 20. storočia a hoci má vývoj technológií istý vplyv na to, akým spôsobom nahrávame, uchováame, interpretujeme, zdieľame a prezentujeme orálnu históriu už dnes, ešte nemôžeme s istotou povedať aký vplyv bude mať na budúcnosť orálnej histórie. Ako popisuje samotný Thomson: „*Budúcnosť a úloha orálnej histórie nebola nikdy tak vzrušujúca a neistá.*”⁸

Orálna história čelí mnohým výzvam. Je dôležité, aby dokázala fungovať interdisciplinárne, no zároveň je potrebné zaistiť, aby orálna história neprešla do vrstvy intelektuálnych debát, ale naopak zostala otvorená tým, ktorí s nami zdieľajú svoje spomienky a teda ju spolu s nami vytvárajú. Lynn Abrams v publikácii *Oral History Theory* taktiež diskutuje o problémoch orálnej histórie. Zameriava sa na zložitosť priebehu rozhovorov, ktorý popisuje ako „*hlbokú výmenu medzi tazateľom a narátorom na mnohých úrovniach*”.⁹ Ako problematické vníma to, že rozhovor môže byť zavádzajúci a môžu z neho vyplynúť nepravdivé informácie a nepresné časové údaje. Pri správnom prístupe tazateľa je však možné tieto nepravdy a nepresnosti vnímať ako silnú stránku orálnej histórie, nakoľko nám poukazuje na problémy historickej subjektivity narátora.

Tazateľ čelí niekoľkým výzvam. Mal by sa vyhýbať vlastnej zaujatosti a predsudkom. Dôležité je správne nastavenie vzťahu s narátorom. Tazateľ musí disponovať dostatočným množstvom informácií o dobe na ktorú sa zameriava, pretože v prípade, že dostatočné množstvo informácií nemá, môže to viesť k jeho neschopnosti klásť otázky, čím sa ochudobní o množstvo narátorových spomienok.

2.1.1 Post-pozitivistický prístup k orálnej histórii

Orálna história bola – a stále do istej miery je – vnímaná ako doplnenie zdrojov a historického záznamu.¹⁰ I preto sú dejiny orálnej histórie zbližovaním sa so sociológiou, psychológiou, lingvistikou, etnológiou, antropológiou či etnomuzikológiou. Vo svojom výskume som použila post-pozitivistický prístup k orálnej histórii. Post-pozitivistický

⁸ THOMSON, Alistair. Four Paradigm Transformations in Oral History. *The Oral History Review* 34/1. Los Angeles: University of California. (2007). str. 70.

⁹ ABRAMS, Lynn. *Oral History Theory*. New York: Routledge. (2016). str. 9-11.

¹⁰ SHOPES, Linda. Insights and Oversights: Reflections on the Documentary Tradition and the Theoretical Turn in Oral History. *The Oral History Review* 41/2. Los Angeles: University of California. (2014). str. 257-268.

prístup sa vyvinul z kritiky pozitivizmu. Toto paradigma odmieta staršie uchopenie orálnej histórie ako kvázi sociologickej-kvalitatívnej výskumnej metódy a posunulo orálnu históriu na priesečník nových kultúrnych dejín a historickej antropológie. Reaguje na kritiku tradičných historikov, ktorí poukazujú na „nespoľahlivosť pamäte“ ako na jej slabosť.¹¹ Rovnako odmieta kritiku Patricka O'Farrella zo sedemdesiatych rokov 20. storočia, ktorý spochybňuje orálnu históriu ako obor a hovorí o jej odklone od histórii k mýtu.¹² Orálni historici túto kritiku prevracajú a na nespoľahlivosť pamäte poukazujú ako na jej silnú stránku. Subjektivita spomienok nám poskytuje nielen výklad minulosti korelujúci so vzťahom k súčasnosti, vzťahom k pamäti a osobnej identite. Michael Frish hovorí o tom, že pamäť neukazuje históriu tak, ako sa skutočne stala. Pamäť je nástroj k tomu, aby sme pochopili aký význam prikladajú narátori svojej minulosti, ako ju prepájajú so sociálnym kontextom doby a ako minulosť spájajú so súčasnosťou v ktorej sa nachádzajú.¹³

Alessandro Portelli či Alistair Thomson post-pozitivistický prístup využívajú vo svojich prácach. Portelli a Thomson dokázali prepojiť teoretické úvahy s ukázkami častí zo samotných rozhovorov. Interpretácia vychádza z rozhovorov rovnako a na jej základe vyvodzujú ich význam. V práci zmienených autorov je zásadné pochopiť nie len uvedené fakta, no najmä reprezentáciu pamäte a kontext doby, z ktorej narátori vychádzajú. Alessandro Portelli vo svojom diele *Smrt Luigiho Trastulliho a jiné příběhy* takúto reprezentáciu pamäte ukazuje.¹⁴ Jeden z najslávnejších príbehov v diele pojednáva o smrti mladého robotníka, ktorý zomrel pri strete s políciou 17. marca 1949 počas stávky v textilnej továrni v Taliansku. Okolnosti smrti Trastulliho boli interpretované rôzne. Jedna interpretácia hovorí o tom, že sa jednalo o nepovolený sprievod robotníkov, druhá o tom, že robotníci išli z práce ako každý iný deň. Portelli okrem výkladu udalostí danej doby a politického boja a revolty robotníkov, na tomto príklade sleduje i to, ako sa veľký počet narátorov vzťahuje k interpretácii, ktorá je pre ich osobu prijateľnejšia. V tomto prípade sa vnímanie udalosti narátorov, s ktorými sa Portelli v 70. rokoch rozprával, chybné posunulo z pôvodného roku 1949, kedy sa demonštrácie týkali podpísania Severoatlantickej

¹¹ THOMSON, Alistair. Four Paradigm Transformations in Oral History. *The Oral History Review* 34/1. Los Angeles: University of California. (2007). str. 53- 57.

¹² O'FARRELL, Patrick. Oral History: Facts and Fiction. *Oral History Association of Australia Journal* 5. (1982-83). str. 3-9.

¹³ FRISCH, Michael. *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*. Albany: State University of New York Press. (1990).

¹⁴ PORTELLI, Alessandro. *Smrt Luigiho Trastulliho a jiné příběhy*. Forma a význam v orální historii. Praha: Karolinum. (2020).

zmluvy talianskou vládou, do roku 1953 v ktorom sa konali pouličné nepokoje po prepustení dvoch tisíc robotníkov z oceliarní. V post-pozitivistickom prístupe je potrebné zdôrazniť sociálnu konštrukciu reality a kontext narátora. I preto je dôležité rozpoznať čo je skutočnosť a kedy nám narátor prezentuje „chybnú“ verziu. Portelli píše: „*Možná podvědomě vyjadřuje to, o co se snažil, po čem asi toužil a podle té touhy jednal. I když se to nikdy nestalo historickou skutečností, tak podvědomě se nejspíš choval tak, aby k tomu došlo, a teď z toho dělá mýtus, protože toho nikdy nedosáhl doopravdy – ale to, co nám říká, byl určitě jeho cíl.*“ Pretváraním a konštruovaním minulosti sa narátori snažia s ňou nie len vyrovnáť, ale tiež jej priradiť zmysel pre nich samotných. Na túto skutočnosť upozorňuje i Alistair Thomson, ktorý hovorí o potrebe kritického prístupu k orálnej histórii. Pamäť nie je večná, mení sa, zabúda a upravuje si minulosť. V prípade Thomsonovej publikácie *ANZAC Memories. Living with the Legend* môžeme sledovať, ako sa austrálski a novozélandskí veteráni vzťahujú k legende ANZAC, ktorú prijali za svoju a podľa nej rozprávajú svoj príbeh. Ide o základný naratív austrálskeho nacionalizmu a heroizmu vojakov armádneho zboru ANZAC, ktorý behom prvej svetovej vojny bojoval na Gallipoli a na západnej fronte.¹⁵ Je preto i v tomto prípade potreba narátora nie len počúvať, ale i vnímať všetky jeho vstupy a reakcie a následne kriticky vyhodnotiť situáciu.

2.2 Kultúrno-historický kontext skúmanej doby

Bakalárska práca sa sústreďuje najmä na druhú polovicu 20. storočia, teda obdobie normalizácie, Nežnú revolúciu a následné roky transformácie v Československu a v Českej republike. Doba normalizácie i deväťdesiate roky patria k dynamickej časti našich dejín. Po potlačení Pražského jara a normalizácie nastalo dlhé obdobie reálneho socializmu, v ktorom politicky aktívni disidenti volali po slobode a dodržiavaní ľudských práv, no v každodennom živote občana normalizačného Československa išlo o neustále zháňanie nedostatkového tovaru a služieb, o vyhľadávanie protekcie na jednej strane a o vyrovnávanie sa so zväčša zbytočnými požiadavkami a nárokmi režimu, akými bola dobrovoľne-povinná

¹⁵ THOMSON, Alistair. *ANZAC Memories: Living with the Legend* (2nd edition). Clayton VIC Australia: Monash University Publishing. (2013).

účasť na verejných schôdzach a iné.¹⁶ Po páde komunistického režimu sa ľudia dočkali vyžadovanej slobody, ktorá prišla s mnohými premenami v politických, ekonomických i kultúrnych štruktúrach.

Na to, aby som dokázala analyzovať zmenu v historickej subjektivite vybraných narátorov je potrebné poznať historický kontext doby, ktorou boli ovplyvnení.

Vo februári roku 1948 sa k moci dostala Komunistická strana Československa. Komunistická strana vládla až do roku 1989. Pre Československo komunistický prevrat znamenal dlhé roky života v socialistickej diktatúre¹⁷, ktorá prišla i s mnohými obmedzeniami – kolektivizácia, znárodňovanie, prítomnosť vojsk Varšavskej zmluvy na území Československa, perzekúcie voči nepohodlným osobám, obmedzenie slobody slova a iné.

Historici obdobím normalizácie označujú obdobie od roku 1968, teda od invázie vojsk Varšavskej zmluvy do Československa až do Nežnej revolúcie roku 1989. Libor Vykoupil, český historik, hovorí o období normalizácie: „*Původně to však bylo synonymum pro zastavení demokratizačního procesu v Československu a postupnou likvidaci všech jeho pozitivních výsledků.*”¹⁸ Šesťdesiate roky v Československu sú považované za všeobecne uvoľnenejšie. Obroda socializmu, tzv. socializmus s ľudskou tvárou priniesol uvoľnenie cenzúry a slobody slova, snahu o obnovenie občianskej spoločnosti, transformáciu kultúrnej a spoločenskej sféry, nápravu postavenia cirkvi a náboženstva. Toto zvoľnenie bolo pre Moskvu neprijateľné. Po invázii vojsk Varšavskej zmluvy vedenie KSČ zahájilo pod nátlakom Moskvy tzv. proces normalizácie. Hoci v Československu bola vôľa i snaha, k odporu nedošlo: „*Viacerí reformátoři boli odvečeni na území Sovietského zväzu, čoho Moskva, vyvolajúc u nich atmosféru strachu o občanov ČSSR, využila k podpísaniu tzv. Moskovského protokolu.*”¹⁹ Veľká časť spoločnosti sa nechcela zmieriť s okupáciou štátu a normalizáciou. To, že je „česko-slovenskej jari”²⁰ zjavne koniec si začali uvedomovať až keď videli postupné vyradovanie stúpcov reformiem.

¹⁶ PAŽOUT, Jaroslav a kol. Každodenní život v Československu 1945/48–1989. Technická univerzita v Liberci. Praha: ÚSTR. (2015). str. 38.

¹⁷ Vo svojej práci používam pojem „socialistická diktatúra” zavedený historikom Michalom Pullmannom na označenie obdobia vlády KSČ v Československu od roku 1948 do roku 1989.

¹⁸ VYKOUPIIL, Libor. Slovník českých dějin. Praha: Julius Zirkus. (2000). str. 400.

¹⁹ ŽATKULIAK, Josef. Normalizácia ako likvidácia demokracie. Bratislava: Časopis Sociologického ústavu Slovenskej akadémie vied 30. (1998)

²⁰ Pojem „česko-slovenská jar” je používaný Žatkuliakom ako voľný slovenský preklad „Pražského jara”.

Ďalším dôležitým míľnikom bola iniciatíva Charta 77, ktorá vznikla na protest proti nedodržiavaniu základných ľudských práv a slobôd k čomu sa Československo zaviazalo podpisom Medzinárodného paktu o občianskych a politických právach a Medzinárodného paktu o hospodárskych, sociálnych a kultúrnych právach na Konferencii o bezpečnosti a spolupráci v Evrope v roku 1975. V prohlásení Charty 77 stálo: „*Svobody a práva, jež tyto paktý zaručují, jsou důležitými civilizačními hodnotami, k nimž v dějinách směřovalo úsilí mnoha pokrokových lidí, a jejichž uzákonění může významně pomoci humánnímu rozvoji naší společnosti. Vítáme proto, že Československá socialistická republika k těmto paktům přistoupila. Jejich zveřejnění nám ale s novou naléhavostí připomíná, kolik základních občanských práv platí v naší zemi zatím – bohužel – jen na papíře.*”²¹ Oficiálne charta nebola vedená ako organizácia, nemala stanovy ani stálych členov. Preto nemohla byť za svoju činnosť stíhaná. Na vydanie prehlásenia Charty 77 prišiel komunistický režim s odpoveďou. Spustil podpisovú akciu nazývanú Anticharta – oficiálne Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru. Mediálna kampaň Anticharty vyvrcholila 28. 1. 1977 a to na pôde Národného divadla, do ktorého bolo pozvaných mnoho známych osobností, prevažne hercov, aby utvrdili svoju podporu komunistickému režimu. „*Herečka Jiřina Švorcová přečetla přítomným Provolání československých výborů uměleckých svazů: Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru. Přítomní byli následně vyzváni, aby demonstrovali svou loajalitu k režimu podpisem Provolání.*” K hercom sa postupne pripájali iné známe i menej známe osobnosti.²² Mnohé z týchto osobností Antichartu podpísalo zo strachu, či pod nátlakom komunistického režimu.

Pád komunistického režimu v Československu, ktorý mal priamu súvislosť s pádom socialistických diktatúr v celej východnej a strednej Európe, je významným medzníkom v českých a slovenských dejinách. Od roku 1985 stál v čele Sovietskeho zväzu Michail Gorbačov, ktorý sa snažil o reformu socialistickej spoločnosti. Kľúčovými konceptami v týchto reformách boli glasnosť a perestrojka,²³ ktorými dopomohol k uvoľneniu režimu. V Československu sa za počiatok konca komunistického režimu považuje 17. november, začiatok Nežnej revolúcie. V tento deň sa konala študentská manifestácia na Albertově organizovaná Socialistickým svazem mládeže a Nezávislým studentským sdružením STUHA ako spomienka na uzavretie českých vysokých škôl nacistickým režimom v roku

²¹ Charta 77. Praha: Ústav po Soudobé Dějiny AV ČR. (2007).

²² Anticharta. Ústav pro studium totalitních režimů. (2009).

²³ PALMA, Francesco Di. Perestroika and the Party: national and transnational perspectives on European communist parties in the era of Soviet reform. New York: Oxford, Berghahn. (2019)

1939. Manifestácia začala popoludní pred patologickým ústavom na Albertovč: „*Sešlo se naní asi patnáct tisíc studentů a občanů. Dosud na žádné demonstraci (ani během Palachova týdne v lednu 1989) se nesešlo tolik lidí a neobjevilo se na ní tolik transparentů s protiváladními hesly. To dávalo tušit, že průběh akce zřejmě bude mimořádný.*”²⁴ Po ukončení oficiálnej časti akcie sa účastníci spontánne presunuli na Národní třídu, kde došlo k násilnému zákroku príslušníkov SNB proti účastníkom sprievodu. Táto udalosť zasiahla celú spoločnosť a mala za následok protesty a stávky v nasledujúcich dňoch. So stávkami začali študenti DAMU a divadelníci. Spomedzi divadiel ako prví oznámili stávku herci brnenského HaDivadla a Divadla na provázku v pražskom Realistickom divadle 18. novembra 1989. Ku generálnej stávke v Realistickom divadle ako prvý vyzval herec, režisér a scenárista Tomáš Töpfer. Na večerné zhromaždenie spomína herec a umelecký šéf Městských divadel pražských Michal Dočekal: „*A pak se ozval Jiří Kodet: Čtyřicet let jsme jim hráli jako blbci, tak se to snad neposere, když jeden večer hrát nebudeme. Do vážné napjaté debaty vnesl jistou nevážnost a grófské gesto a tím jednání překlopil na stranu odhodlání. No a pak kolegové z Provázku a HaDivadla odjížděli na Chmelnici, kde hráli snad od čtyř, a ještě mezi dveřmi Petr Oslzlý volal: Tak my tedy hrát nebudeme, jo? Vzhledem k odpolednímu představení oni zahájili protestní stávky divadel.*”²⁵

Reakciou na novembrové udalosti bol vznik Občianskeho fóra, ktoré vyjednávalo s KSC o ďalšom postupe. Celospoločenské udalosti mali za následok odstúpenie premiéra Ladislava Adamca a vznik novej vlády, Vlády národního porozumění. 29. decembra 1989 bol za prezidenta federálnym zhromaždením zvolený disident a dramatik Václav Havel. Jeho zvolenie môžeme považovať za koniec nežnej revolúcie, no predovšetkým socialistickej diktatúry v Československu.

Porevolučné roky, roky transformácie v Československu majú prívlastok „divoké”. Československo sa rozdelilo na dva samostatné štáty. Uplatňovali sa politické a hospodárske zmeny, ktoré viedli k demokratizácii a transformácii krajiny. Vznikol zákon o súkromnom podnikaní občanov (105/1990 sb.)²⁶ a privatizoval sa verejný sektor. V reštitúciách štát vracal zabavené majetky občanom. V kultúrnej oblasti v 90. rokoch v Československu došlo k rozkvetu. Pocit slobody vniesol do spoločnosti novú nádej. V Prahe začalo vznikať mnoho nových hudobných klubov. Mezi mladou generáciou začali byť populárne rôzne subkultúry,

²⁴ EMMERT, František. Sametová Revoluce: Cesta Ke Svobodě. V Brne: CPress. (2019). str. 89–91.

²⁵ SALZMANNOVÁ, Eva, HERMAN, Josef. Tenkrát v Listopadu. Divadelní noviny. (2019)

²⁶ Zákon č. 105/1990 Sb.

akými je napríklad punk, rap, hip-hop, ktoré za totality patrili k zakázaným hudobným štýlom.²⁷ Divadelníci začali svojho práva na slobodnú tvorbu uplatňovať a priniesli do nej nové formy vyjadrenia. Na divadelné dosky sa vrátilo i mnoho dovtedy perzekuovaných umelcov, medzi nimi napríklad Vlasta Chramostová²⁸, ktorá sa stala členkou súboru činohry Národného divadla. Uvoľnenie hraníc umožnilo lokálnym divadlám cezhraničnú spoluprácu, či návštevu zahraničných festivalov.

2.2.1 Československé divadlo do roku 1968

V prvej polovici 20. storočia si československé divadlo prešlo turbulentným vývojom. Na scéne sa prestriedalo mnoho žánrov a foriem divadla. Toto obdobie tiež prinieslo mená divadelníkov, ktorí sú považovaní za jedných z najdôležitejších a najvplyvnejších osobností československého divadla dodnes. Nejde nespomenúť dramatika a prozaika Karla Čapka, či dvojicu Jiřího Voskovce a Jana Wericha a ich Osvobozené divadlo²⁹. Zásadnú zmenu a úpadok pre divadlo znamenala druhá svetová vojna a nasledne rok 1948, kedy sa vlády v Československu ujala komunistická strana. Divadelná satira bola nahradená zosmiešňovaním straníckych nepriateľov a slúžila ideologickým cieľom. Dňa 20. marca 1948 prešiel v platnosť tzv. Divadelný zákon,³⁰ ktorý hovoril o tom, že dianie okolo divadla má byť riadené zemskými, okresnými a ústrednými národnými orgánmi, akými boli Divadelná a dramaturgická rada (DDR) a Divadelná propagačná komisia (DPK), ktoré spadali pod ministerstvo informácií a ministerstvo školstva a osvetu. Tento zákon definoval postavenie divadla v spoločnosti a vzhľadom k tomu, že od roku 1948 podliehalo divadlo priamej kontrole štátu, zaručovalo i efektívny propagandistický nástroj. Do vedúcich pozícií orgánov boli dosadení divadelníci sympatizujúci s ideou komunistického režimu. „*Kulturní politika komunistického režimu kladla na divadla stejné nároky jako na ostatní umělecké obory, tj. spatřovala v něm především prostředek propagace socialismu a nástroj převýchovy obyvatelstva.*“³¹ Hoci zákon uvádzal, že orgány poverené

²⁷ HRABALÍK, Petr. Rockové a jiné hudební styly 80. let (s přesahem do 90. let). Praha: Česká televize. (2021).

²⁸ CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. Byl to můj osud. Na přeskáčku I. Praha: Academia. (2018).

²⁹ BURIAN, Jarka M. The liberated theatre of Voskovec and Werich. New York University. (1977).

³⁰ Zákon č. 32/1948 § 6. odst. 1.

³¹ JANOUŠEK, Pavel a kol. Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–58. Praha: Academia. (2006) s. 91-94.

dohľadom nad dramaturgiou divadiel „*nesmí omezovat svobodu umění, zejména vnucovat divadlům a divadelním ochotnickým spolkům pořad her, nebo jednotlivá divadelní díla,*“³² už v roku 1949 bol predsedom dramaturgického odboru DDR Otom Ornestom predložený návrh repertoáru, ktorý mal byť záväzný pre všetky divadlá. Hrať sa mali predovšetkým nové české a slovenské hry so súčasnou tematikou alebo tematikou historickou, sovietske hry, súčasné hry národov ľudových demokracií, ruské klasické dramata a klasické dramata národoludových demokracií, klasické dramata národov západnej a južnej Európy. Bol doporučený i pomer v akom sa mali tieto hry hrať. Z troch štvrtín bola doporučená súčasná tvorba, sovietske hry a hry ľudových demokracií. Klasické dramata zo západnej a južnej Európy sa uvádzali len výnimočne.³³ Forma, ktorá bola v divadle vysoko doporučovaná bol socialistický realizmus. Počas tohto obdobia zaniklo mnoho divadiel voči ktorým komunistický režim nemal pochopenie. Príkladom už spomínané Osvobozené divadlo, nakoľko novo nastolený režim donútil dvojicu V+W rozdeliť sa a Jiří Voskovec emigroval do Francúzska a následne do USA.³⁴

V druhej polovici 20. storočia sa od kontroly divadiel neupustilo. Na celoštátnej divadelnej konferencii v prosinci 1951 kládol politický funkcionár Valtr Feldstein dôraz na štyri doporučované okruhy dramaturgie československých divadiel: „*boj za mír, naše pětiletka, kolektivizace vesnice a vedoucí role KSČ a její zápas za vítězství socialismu.*“³⁵ Hoci sa divadlo stáva nástrojom na šírenie socialistickej ideológie, ekonomická situácia divadiel sa po zviazaní so štátom stáva stabilnejšia a divadlá si môžu dovoliť viac skúšok a menej repríz za rovnaké finančné ohodnotenie.

Po roku 1950 je zrušená väčšina tlače, ktorá nie je pod hlavičkou komunistickej strany. Jediným časopisom, ktorý pretrval bol časopis Divadlo, založený v roku 1949 ako tlačový orgán DDR. V roku 1953 bola zrušená DDR, ktorá posudzovala prípravu divadelných inscenácií a uplatňovala na nich cezúru. Okruh pôsobnosti DDR bol presunutý pod Státní výbor pro věci umění. Státní výbor a bývalé, rovnako zrušené ministerstvo informácií boli stavebnými kameňmi novo vytvoreného ministerstva kultúry. Táto zmena znamenala, že do fungovania divadiel ešte o niečo viac zasahovala štátna administratíva. Paradoxne rok 1953 vrátil do divadiel satiru a pobavenie. Stranícki funkcionári si začali

³² Zákon č. 32/1948 § 6. odst. 1.

³³ SMETANOVÁ, Barbora. Proměny Časopisu Divadlo v letech 1949-1959. Hybris. (2015).

³⁴ BURIAN, Jarka M. Leading creators of twentieth-century Czech theatre. London: Routledge, Taylor & Francis Group. (2002). ISBN 978-0-415-86618-7.

³⁵ JANOUSEK, Pavel a kol. Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–58. Praha: Academia. (2006) s. 96.

všimáť hlboký pokles v návštevnosti a preto nariadili obohacovanie a zpestrovanie repertoáru: „*Ústřední výbor KSČ pak apeloval na vytváření působivého umění, které by bylo velké nejen obsahem, ale také formou.*”³⁶

V roku 1957 vyšiel nový divadelný zákon, ktorý definoval poslanie československého divadelníctva: „*Přispívat ke zvyšování kulturní úrovně a rozvoji umělecké tvořivosti lidu a k socialistické výchově občanů.*”³⁷ Zároveň hovorí o tom, že štát riadi všetky divadlá, profesionálne i ochotnícke. Úlohou ochotníckych súborov je rovnako prispievať k výchove občanov a šíriť záujem o divadlo aj v miestach, kde sa profesionálne súbory nedostanú. V tom istom roku bola na základe sťažností prevedená väčšina divadiel (okrem Národného divadla a Vesnického divadla) pod krajské výbory. To znamenalo menšie distancovanie sa od štátnej kontroly a navrátenie istých kompetencií do rúk divadelníkom. Dramaturgický plán bol i naďalej schvalovaný školským a kultúrnym oborom príslušného kraja, „*No rozhodnutí o konkrétních hrách ponechá v kompetenci ředitele, který je nadřízenému orgánu dá pouze na vědomí.*”³⁸ V druhej polovici päťdesiatych rokov vznikajú menšie divadlá, akými sú Divadlo na Zábradlí³⁹ či Semafor⁴⁰, ktoré majú domovskú scénu v Prahe dodnes.

V šesdesiatych rokoch 20. storočia dochádza k miernemu uvoľneniu politickej situácie a k zoslabnutiu cenzúry, čo poskytovalo umelcom viac slobody v tvorbe. V divadle sa objavujú tabuizované témy, autori, diela i nové divadelné formy. Jedným z nich je tzv. „divadlo na okraji”, ktoré sa snažilo o odlíšenie tradičného divadla a využívalo experimentálne prvky akými sú improvizácia, fyzické divadlo, pantomima a iné. „Divadlo na okraji” sa snažilo o politickú angažovanosť, kritiku a vymedzenie voči vtedajšiemu štátnemu zriadeniu. Jedným z reprezentantov tohoto smeru bol napríklad i Václav Havel so svojou absurdnou hrou Zahradní slavnost. Inými dôležitými divadlami, ktoré vznikli v šesťdesiatych rokoch boli Radošinské naivné divadlo na Slovensku, Divadlo Jára Cimrmana v Prahe a Brněnské Divadlo Husa na Provázku, ktoré v roku 1969 muselo prijať

³⁶ JANOUŠEK, Pavel a kol. Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–58. Praha: Academia. (2006) s. 99.

³⁷ Zákon č. 55/1957 Sb.

³⁸ JANOUŠEK, Pavel a kol. Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–58. Praha: Academia. (2006) str. 101.

³⁹ Divadlo Na zábradlí. O divadle - Divadlo Na zábradlí. (2021). Dostupné z: www.nazabradli.cz/o-divadle.

⁴⁰ CHTIGUEL, Olga F. Without Theatre, the Czechoslovak Revolution Could Not Have Been Won. TDR 34, no. 3. (1990).

nové meno „Divadlo na provázku” a „vzhledem k přijetí generálního tajemníka KSČ G. Husáka vypustit ze svého názvu slovo 'husa'.”⁴¹

2.2.2 Československé divadlo za normalizace

Po vpáde vojsk Varšavskej zmluvy nastalo obdobie normalizácie počas ktorého sa divadlo rovnako ako mnoho iných spoločenských a kultúrnych sfér nevyhlo politickým obmedzeniam, akými boli ideologický dohľad a čistky.

Príkladom je bratislavské Divadlo na Korze, ktoré bolo založené v roku 1968 a existovalo len krátke tri roky. Divadlo na Korze bolo súčasťou novej vlny malých divadiel a za jeho vznikom stálo mnoho významných slovenských divadelníkov (Martin Huba, Milan Kňažko, Zuzana Kocúriková, Milan Lasica, Július Satinský a iní). V repertoári malo popri ruských klasických autoroch i absurdné západné dramata, akým bolo napríklad Čakanie na Godota francúzskeho klasika Samuela Becketta. Divadlo na Korze nebolo režimu sympatické a jedným z dôvodov toho bolo napríklad i usporiadanie výstavy fotografií k vývoji udalosti v Československu medzi rokmi 1968 až 1969. Divadlo čelilo mnohým administratívnym prekážkam a napokon sa zámenkou pre jeho zatvorenie stala údajná špatná ventilácia priestorov.⁴²

V obmedzených podmienkach pre vyjadrenie slobody začala vznikať spoločenská skupina, ktorá nesúhlasila a odporovala vládnucej ideológii. Táto sociálna skupina začala byť postupne označovaná ako disidenti. Mnoho disidentov bolo za svoje aktivity perzekuovaných a bola im obmedzená možnosť tvoriť, či verejne sa prezentovať. I preto si disidenti museli nájsť vlastnú cestu, ktorou obísť oficiálne štruktúry a naďalej sa venovať tvorivej činnosti. „*Disidentské divadelní aktivity měly podobu jednak divadla inscenovaného (Bytové divadlo Vlasty Chramostové; Divadlo na tahu Andreje Kroba), jednak divadla čteného (autorská čtení; interpretační čtení — viz Divadlo u stolu Františka Derflera).*”⁴³ Tieto aktivity sa konali až do polovice 80. rokov v súkromných bytových priestoroch.

Pre československý disent bolo kľúčovým momentom uväznenie členov kapely The Plastic People of the Universe, ktorý viedol k vzniku Charty 77. Za podpis a aktivitu okolo

⁴¹ Divadlo Husa na provázku. 60. léta. Dostupné z: www.provazek.cz/cs/60-leta.

⁴² JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Miloš. Divadlo Na Korze (1968-1971). Bratislava: Tália-press. (1994)

⁴³ VORÁČ, Jiří. Divadlo a Disent. Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity. Divadlo a disent. Příspěvek k dějinám české divadelní opozice (1970-1989). Brno: Masarykova universita v Brně. (1998).

Charty 77 boli mnohí perzekuovaní. Jedným z hlavných reprezentantov iniciatívy bol dramatik Václav Havel, ktorý počas 70. a 80. rokov strávil celkom päť rokov vo väzení.

V úprave divadelného zákona z roku 1978 pribudla v časti ôsmej Divadelní činnost ve styku se zahraničím nutnosť súhlasu ministerstva kultúry s účinkovaním divadiel, divadelných umelcov a ochotníckych súborov z ČSSR v zahraničí.⁴⁴

2.2.3 Československé divadlo počas a po Nežnej revolúcii

V roku 1989 režim socialistickej diktatúry slabol v mnohých štátoch strednej a východnej Európy. Revolučné nálady sa dostávali i za hranicu Československa. Informácia o študentskej manifestácii 17. novembra 1989 na Albertovĕ, ktorá dopadla brutálnym zakročením SNB voči účastníkom pochodu sa medzi obyvateľmi Československa rozšírila behom niekoľkých nasledujúcich dní. Ako prví okrem študentov zareagovali divadelníci. Medzi prvými divadlami, ktoré vyhlásili stávkou bolo už spomínané brnenské HaDivadlo a Divadlo Husa na Provázku, ktorých divadelné súbory zhodou okolností hostovali v Prahe. Postupne sa začali pridávať i ostatné pražské a mimopražské divadlá akými bol ku príkladu Činnoherní klub, Divadlo E. F. Buriana, či liberecké Divadlo F. X. Šaldy. Divadlá poskytovali priestor pre zhromaždenie stávkujúcich študentov, zastrešovali vznikajúce hnutia a organizácie a sami na situáciu aktívne reagovali. V Činnohernom klube bolo 19. Novembra 1989 založené Občianske fórum.⁴⁵

Za prezidenta bol zvolený disident a dramatik Václav Havel. Po páde komunistického režimu a nástupu demokracie nasledovalo mnoho zmien, ktoré ovplyvnili celú spoločnosť. Do funkcie ministra kultúry bol 5. decembra 1989 zvolený profesor Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej a absolvent AMU Milan Lukeš, ktorý podporoval nezávislosť divadiel na financiách od štátu. Jednou zo zásadných zmien bolo teda odštátňovanie kultúrnych inštitúcií. Väčšina divadiel bola už po roku 1990 nezávislá po ekonomickej aj ideologickej stránke.⁴⁶ Ekonomická situácia niektorých divadiel bola zložitá, nakoľko sa museli stať sebestačnými. Zároveň došlo k osamostatneniu divadiel, ktoré boli

⁴⁴ Zákon č. 33/1978 Sb, § 28, odst. 1.

⁴⁵ HÁJKOVÁ, Gabriela, VODIČKA, Libor. Brno Zdraví Prahu! : 'Sametová Revoluce' v Brně z Pohledu Teatrolgie. Theatralia. roč. 12, č. 1-2, str. 34-58. (2009).

⁴⁶ Výnimkou je Národní Divadlo, ktoré naďalej zostalo pod štátnou správou.

násilne zlúčené (napr. divadlo Semafor bolo oddelené od Hudebního divadla Karlín a Divadlo Husa na Provázku a HaDivadlo od Státního divadla Brno).

Na divadelnú scénu sa vrátilo mnoho umelcov, ktorých bývalý režim považoval za nepohodlných a preto ich rôznymi spôsobmi zdiskreditoval.⁴⁷ Príkladom je už spomínaná herečka Vlasta Chramostová, ktorá po novembri 1989 oznámila svoj návrat na scénu. Herec a dramatik Pavel Landovský, ktorý bol kvôli podpisu Charty 77 donútený opustiť Československo prisľúbil, že sa bude umeleckej činnosti venovať znovu i v Prahe. Jan Grossman, bývalý umelecký šéf Divadla na Zábradlí rovnako presunul svoje aktivity do Prahy.⁴⁸

Vďaka odštátneiu divadiel a pádu starého režimu mohli divadlá vo svojej dramaturgii zabudnúť na kontrolu zo strany ministerstva a na cenzúru, ktorá obmedzovala obsah a slobodu prejavu. Do programu boli zaradené hry starých i nových autorov, ktoré častokrát reflektovali aktuálne dianie. Medzi ne patrí napríklad divadelná hra Brouk v hlavě uvedená Divadlom na Vinohradech v Prahe⁴⁹, či rocková opereta Povraz s jedným koncom od Divadla Andreja Bagara v Nitre.⁵⁰ Objavili sa i nové formy vyjadrenia akými sú interaktívne či dokumentárne divadlo. Divadlo sa presunulo do nových priestorov a začalo využívať technické vymoženosti doby.

November 1989 otvoril i otázku o tom, akú funkciu bude mať divadlo v spoločnosti po zrušení cenzúry a nástupu demokracie. Aká bude rola divadla a akú zodpovednosť na seba vezmú slobodné médiá? Bude potreba vymedzovať sa voči novej vláde? Olga F. Chtiguel vo svojej publikácii *Without Theatre, the Czechoslovak Revolution Could Not Have Been Won* hovorí o tom, že vzhľadom k tomu, že československé divadlo stratilo spoločného nepriateľa voči ktorému sa vymedzovalo, musí nájsť svoju novú funkciu v spoločnosti. Spomína, že touto funkciou by mohla byť práve „oprava zlomených duší“ a divadlo sa môže stať tzv. platformou ľudskosti. Jeho úlohou by tiež mohlo byť oživiť u občanov skutočný záujem o osobný rast ako neoddeliteľnú súčasť formovania slušnej spoločnosti.⁵¹

⁴⁷ Niektorí umelci boli presunutí do iných pracovných pozícií, niektorí sa rozhodli pre emigráciu alebo boli násilne vystáňovaní.

⁴⁸ CHTIGUEL, Olga F. *Without Theatre, the Czechoslovak Revolution Could Not Have Been Won*. TDR 34, no. 3. (1990).

⁴⁹ PAULUSOVÁ, Zuzana. *Vinohradská Desetiletí: 1987–1997. Historie*. Dostupné z: bulletiny.divadlonavinohradech.com

⁵⁰ Program Divadla Andreja Bagara v Nitre. *Povraz s jedným koncom*. Nitra. (1996). Dostupné z: www.dab.sk

⁵¹ CHTIGUEL, Olga F. *Without Theatre, the Czechoslovak Revolution Could Not Have Been Won*. TDR 34, no. 3. (1990)

3. Metodológia výskumu

V kapitole metodológia výskumu sa zameriam na dôkladnejšie uvedenie postupu výskumu v mojej bakalárskej práci. Obecne sa v metodologickom postupe a terminológii budem riadiť najmä autorkou Lynn Abrams. Abrams vo svojej publikácii *Oral History Theory* nahradzuje pojem „respondent“ pojmom „narátor“. Pojem narátor je preferovaný orálnymi historikmi, nakoľko v interview nejde len o sériu otázok a odpovedí, ale o hĺbkovú komunikačnú udalosť. Pre samotnú komunikačnú udalosť budem používať pojem rozhovor. Na opačnej strane voči narátorovi stojí tazateľ. Samotný výklad narátora nazýva Abrams „rozprávaním“, pretože ide o spôsob, akým si ľudia vysvetľujú vlastné prežitky a minulosť a sprostredkovávajú ju ostatným. Počas rozhovoru tazateľ podstupuje aktívne počúvanie, čím preukazuje narátorovi, že vníma jeho rozprávanie. Dôležitý pojem je i subjektivita, ktorá stojí v opozícii objektivite. Jedná sa o individuálne pocity jednotlivca formované jeho skúsenosťami a prežitkami. V prípade rozhovoru sa subjektivita nachádza na oboch stranách a teda na strane narátora i tazateľa. Medzi tazateľom a narátorom vzniká intersubjektivita, určitý vzťah a odraz dynamiky rozhovoru. Z rozhovoru vznikol audiozáznam. Následne som audiozáznam prepísala a vytvorila tzv. transcript. Vo svojom výklade budem používať slovo prepis.⁵² Obecne budem pracovať so zavedenými pojmami narátor, tazateľ, rozprávanie, aktívne počúvanie, intersubjektivita audiozáznam a prepis.

3.1 Stanovenie výskumnej otázky

Pri stanovovaní výskumnej otázky som vychádzala z existujúcich publikácií, ktoré definujú a popisujú československé divadelné prostredie pred a po Nežnej revolúcii a odkazujú na konkrétne divadlá a autorov. Žiadne z nich sa však nezaoberajú tým, ako revolúcia ovplyvnila historickú subjektivitu vybraných divadelníkov.

Na základe týchto poznatkov som si stanovila nasledujúce výskumné otázky s ktorými som pracovala:

⁵² ABRAMS, Lynn. *Oral History Theory*. New York: Routledge. (2016).

- 1) Ako je možné interpretovať historickú subjektivitu divadelníčok, narátoriek Doubravky Svobodovej a Jaroslavy Šiktancovej v období pred Nežnou revolúciou?
- 2) Je možné chápať Nežnú revolúciu v zmysle historickej zmeny kultúrnych obsahov v rámci historickej subjektivity narátoriek? Ako príčinu, prípadne pouhý kontext a podobne?
- 3) Ako je možné interpretovať „divadelnícku“ historickú subjektivitu narátoriek Doubravky Svobodovej a Jaroslavy Šiktancovej po revolúcii?

Počas rozhovorov som sa snažila pokladať otvorené otázky, aby som poskytla narátorom čo najväčší priestor na vytvorenie vlastného rozprávania.

3.2 Výber narátorov

Pri výbere narátoriek k bakalárskej práci som si stanovila niekoľko kritérií. V prvom rade som sa rozhodla spracovať svoju prácu zameranú na zmeny v českej spoločnosti a v českom divadle. I preto bolo dôležité, aby moje narátorky pochádzali a žili v dobe pred 1989 na území Českej republiky. Narátorky si museli pamätať obdobie pred rokom 1989 a byť počas revolučného roku 1989 vo veku, v ktorom je možno toto obdobie a jeho udalosti reflektovať na základe vlastných prežitkov a samé za seba. Zároveň museli byť súčasťou divadelného prostredia, v ktorom i samotné pôsobili, nakoľko sa vo svojom tématu zaujímam najmä o zmenu identity narátoriek ako divadelníčiek. Považovala som za prínosné i to, aby narátorky pochádzali z podobného divadelného prostredia a okruhu, aby sa ich reflexia minulosti mohla viazať aspoň k jednému spoločnému subjektu. To, či pôjde o ženy alebo mužov pre mňa nebolo dôležité.

Napokon som ako narátorku pre svoju bakalársku prácu oslovila pani Jaroslavu Šiktancovú, ktorá sa narodila v roku 1954 a je súčasťou českej herečky, režisérkou, pedagógičkou a signátorkou Charty 77. Okrem nej som svoje rozhovory viedla s pani Doubravkou Svobodovou, bývalou riaditeľkou Divadla Na zábradlí, dekanou DAMU a príležitostnou režisérkou a herečkou.

3.3. Subjektivita a intesubjektivita

V orálnej histórii je subjektivita i intersubjektivita dôležitými fenoménmi, ku ktorým dochádza počas rozhovoru.

Subjektivita, tak ako ju definuje Lynn Abrams, sa vzťahuje k pocitu vlastného ja, k identite jednotlivca, ktorá je ovplyvnená a formovaná skúsenosťami, vnímaním, jazykom a kultúrou. Ide teda o „emocionálnu batožinu“, ktorú si narátor i tazateľ nesie so sebou. Objektivita stojí v opozícii subjektivite, nakoľko sa snaží dosiahnuť čo najviac možné neutrálne a nezaujaté stanovisko.⁵³ Subjektivitou sa budem vo svojej bakalárskej práci zaoberať vo vzťahu k narátorom a ich chápaniu vlastného „self“, budovania vlastnej identity a vnímania svojej pozície v rôznych historických kontextoch ovplyvnených minulými udalosťami, rodinným, sociálnym a kultúrnym zázemím a verejným diskurzom.

Intesubjektivita sa v orálnej histórii pojí so vzťahom medzi narátorom a tazateľom a odzrkadľuje sa v rozhovore. Intesubjektivita rovnako odráža, ako je vlastná subjektivita počas samotného rozhovoru ohýbaná a reflektovaná a ako sa nám narátor snaží prezentovať jeho „self“. Pri rozhovore je preto dôležité dávať pozor na to, aby sa narátor nesnažil o performáciu a konštrukciu vhodnej subjektivity. Vránci performácie subjektivity reflektovanej v intersubjektivite sa môže objaviť i spojitosť voči genderu narátora, o ktorom Judith Butler hovorí, že sa jedná o identitu muža alebo ženy, ktorá je nestabilná a vychádza zo základnej identity diktovanej biologickou predispozíciou narátora a odráža sa v každom úkone, geste, či vyjadrení a deje sa podvedome.⁵⁴

3.4. Realizácia rozhovorov

Vzhľadom k tomu, že s narátorkami som sa osobne nepoznala, prvý kontakt som nadviazala emailom obsahujúcim popis zámeru mojej bakalárskej práce a prosbu o osobné stretnutie. Istú výhodu pri nadväzovaní vzťahu vidím v tom, že rovnako ako narátorky sa venujem divadlu a organizácii pouličného divadelného festivalu, čo sa prejavilo minimálne u pani Šiktancovej, ktorá sa pred rokmi zúčastnila so svojou divadelnou skupinou

⁵³ ABRAMS, Lynn. Oral History Theory. New York: Routledge. (2016). str. 54-60.

⁵⁴ ABRAMS, Lynn. Oral History Theory. New York: Routledge. (2016). str. 58-60.

BodyVoiceBand festivalu, ktorý spoluorganizujem. S každou z narátoriek prebehlo niekoľko rozhovorov. Prvý z rozhovorov prebiehal prostredníctvom rozprávania tzv. life-story. Narátorky som nechala rozprávať ich príbeh a do rozprávania som im nevstupovala, až kým som nevyčítala potrebu zapojiť sa. Druhé a tretie rozhovory mali formu pološtruktúrovaného rozhovoru. K týmto rozhovorom som si na základe zdelých informácií získaných z prepisov predpripravila otázky. I v tomto prípade som sa snažila do rozprávania po položení otázky nezasahovať, kým som nevnímala, že narátorka potrebuje otázku dovysvetliť alebo k nej už nemá čo povedať.

Pani Jaroslavu Šiktancovú (ďalej narátorka J. Š.) mi doporučila moja priateľka, ktorá sa s ňou poznala vďaka ich spoločnému pôsobeniu v divadelnom prostredí. Narátorka J. Š. ma po napísaní emailu ochotne prijala a pozvala na divadelné predstavenie, ktoré režírovala. Tam sa odohralo naše prvé stretnutie, na ktorom som jej zdelila detaily týkajúce sa mojej bakalárskej práce. Naše druhé stretnutie sa uskutočnilo na Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění (HAMU) v Praze, kde narátorka J. Š. vyučuje. Rovnako sme sa stretli na HAMU i po tretí a štvrtý raz. Termíny rozhovorov som bola nútená niekoľkokrát posunúť a to najmä kvôli môjmu ochoreniu, ktorým som nechcela narátorku J. Š. ohroziť.

Prvý rozhovor bol rozhovor naratívneho typu. Hoci sme sa s narátorkou videli len druhýkrát, v rozprávaní svojho príbehu, tzv. life-story bola otvorená. Všimla som si, že sa narátorka snaží o spojenie svojho naratívu s divadlom kvôli vyhovaniu tématu mojej bakalárskej práce. Na druhú stranu nešlo o performaci, nakoľko život samotnej narátorky je s divadlom od mala úzko spätý. Nahrávka rozhovoru trvala niečo cez štyridsaťpäť minút, no isté časti rozhovoru prebehli tzv. „off record”⁵⁵, nakoľko mi narátorka naznačila, že sa jedná o osobné informácie, čo som rešpektovala a snažila sa zabezpečiť bezpečné prostredie. Narazili sme na nedostatok času, a i preto sme náš druhý rozhovor začali pokračovaním naratívneho rozhovoru. K druhej časti druhého rozhovoru som si pripravila niekoľko otázok, takže jeho druhá časť prebiehala formu pološtruktúrovaného rozhovoru. Na druhý rozhovor som si kvôli svojim zdravotným problémom vzala respirátor, čo som vnímala ako nepríjemnosť vo vzťahu k priebehu rozhovoru samotnému, no ako nutnú prevenciu. Tretí rozhovor sa odohral v krátkej vzdialenosti od druhého. Jednalo sa o pološtruktúrovaný rozhovor, v ktorom som sa s narátorkou snažila o upresnenia a hlbšie porozumenie predošlých zdelení. Bolo vidieť posun v našej komunikácii, nakoľko sme sa s narátorkou

⁵⁵ SHEFTEL, Anna, ZEMBRZYCKI, Stacey. Oral History Off the Record: Toward an Ethnography of Practice. Palgrave Macmillan. (2013). str. 13-19.

stretli už po štvrtýkrát. Obecne rozhovory prebehli len s niekoľkými vyrušeniami – zazvonenie telefónu, zaklopanie na dvere. Vzhľadom k tomu, že narátorka J. Š. už podala niekoľko rozhovorov a pôsobila v rôznych projektoch napríklad pre Pamäť národa, snažila som sa predísť a odhaliť prípadnú performanciu už vyloženého príbehu, čo sa v takomto prípade deje u mnoho narátorov.

Osloviť pani Doubravku Svobodovú (ďalej narátorka D. S.) mi doporučila samotná narátorka J. Š. nakoľko som sa snažila nájsť niekoho, s kým mala narátorka J. Š. zdieľaný sociálny okruh a aspoň nejakú inštitúciu, v ktorej za minulého režimu pôsobila. Okrem doporučenia od narátorky J. Š. som na narátorku D. S. dostala tip i od priateľa, ktorý s narátorkou spolupracoval na pôde Divadelní fakulty Akademie múzických umění. Narátorku D. S. som poslala email, po ktorom nasledoval telefonát a dohodnutie termínu stretnutia. Naše prvé stretnutie sa odohralo v novej budove Státní opery, kde narátorka D. S. v súčasnosti pracuje. Prvý rozhovor bol naratívneho typu. Predstavila som narátorku téma svojej bakalárskej práce a narátorka mi ochotne prerozprávala jej life-story. Po odrozprávaní life-story nám zostal istý čas, ktorý som využila na hlbšie poznanie narátorkinej subjektivity pomocou doplňujúcich otázok. Rozhovor trval cez sedemdesiatpäť minút a po vypnutí nahrávacieho zariadenia sme s narátorkou ešte otvorili témata, viažuce sa k rokom po revolúcii. Vybrané poznatky som rovnako zahrnula do svojej analýzy. K druhému rozhovoru som si predpripravila otázky a teda prebiehal pološtruktúrovane. Trval viac než sedemdesiat minút. Počas rozhovorov niekoľkokrát narátorku D. S. zazvonil telefón a niekto zaklopal na dvere. Tento čas som využila na uloženie nahrávok. K inému narušeniu rozhovorov nedošlo.

U oboch narátoriek som si všimla, že moja slovenská národnosť v istých momentoch ovplyvnila vyloženie situácii narátoriek, nakoľko sa vzťahovali k situácii na Slovensku a interpretácii minulosti prostredníctvom ich známych pochádzajúcich rovnako zo Slovenska, či udalostí viazaných na Slovensko. Tento fakt však nebol dostatočne zásadný k tomu, aby ovplyvnil ich výklad minulosti do väčšej miery.

Obecne som sa pri realizácii rozhovorov riadila Alessandrom Portellim, ktorý hovorí o tom, že v rozhovore ide o hlbokú výmenu názorov medzi tazateľom a narátorom na mnohých úrovniach.⁵⁶ Iným autorom, ktorý ma v príprave na rozhovor a realizáciu rozhovoru samotného ovplyvnil bol Abrams Lynn, Oral History Theory. Zameriavala som sa na jeho doporučenia k tomu, že v rozhovore a následnej analýze nejde len o to, čo bolo povedané, ale i o to, aby sme vnímali akým spôsobom nám príbeh narátor prezentuje, prečo

⁵⁶ ABRAMS, Lynn. Oral History Theory. Routledge Taylor & Francis Group, 2016. str. 10.

je pre neho dôležitý a čo v jeho interpretácii znamená. I preto som neskúmala len samotné informácie, no i to, akým spôsobom boli interpretované a aké gestá, výrazy, či intenzita hlasu ich doprevádzali. Zároveň som sa snažila povzbudiť narátorky, aby mi vysvetlili minulosť z ich vlastnej perspektívy. Nešlo mi o samotné fakty, ale o subjektívne vyloženie minulosti. Preto som nahradzovala otázky typu „Čo sa stalo?“ otázkami v zmysle toho „Ako ste sa počas toho cítila Vy?“.⁵⁷

Rozprávanie narátoriek som si nahrávala na telefón. Počas rozhovoru som si robila poznámky. Hneď po skončení rozhovoru som si zapísala dôležité postrehy a poznatky vrátane informácii o priebehu rozhovoru a pocitov. Zaznamenala som si i časti rozhovoru, ktoré prebehli po vypnutí nahrávacieho zariadenia alebo prerušenia rozhovoru.

Lynn Abrams tvrdí, že *„skúsenosť s prepisovaním vlastných rozhovorov je neoceniteľná; oživuje rozhovor a identifikuje aspekty rozhovoru, ktoré ste si v tom čase nevšimli, pretože ste sa intenzívne sústredili, kontrolovali diktafón alebo si robili poznámky.“*⁵⁸ I preto som sa po skončení rozhovorov zamerala na ich prepisy, ktoré slúžia nielen k uchovaniu, ale i k následnej analýze. Rozhovory prebehli v českom jazyku, ktorý nie je môj rodný jazyk, no i napriek tomu som sa v prepise snažila zachovať čo najpresnejšiu podobu rozprávania. Tak ako to robí vo svojich publikáciách i Alistair Thomson a Alessandro Portelli, snažila som sa o zachovanie prestávok v rozhovore, nepresných slovných vyjadrení i náznakov pražského dialektu nakoľko obe narátorky prežili väčšinu svojho života v Prahe.

V interpretácii a následnej analýze rozhovorov som postupovala chronologicky. Najprv som analyzovala historickú subjektivitu narátoriek v rokoch pred Nežnou revolúciou. Následne som sa zamerala na samotné obdobie Nežnej revolúcie, zmeny v historickej subjektivite narátoriek a ukotvenie ich divadelnej identity v rokoch po revolúcii. V interpretácii som sa taktiež zamerala na kultúrne obsahy, formy a procesy, ktoré vzišli z rozhovorov.

⁵⁷ ABRAMS, Lynn. Oral History Theory. Routledge Taylor & Francis Group, 2016. str. 22-23.

⁵⁸ ABRAMS, Lynn. Oral History Theory. Routledge Taylor & Francis Group, 2016. str. 13.

4. Interpretácia rozhovorov

Na úvod interpretácie rozhovorov stručne priblížim biografiu narátoriek pre lepšiu orientáciu a hlbšie porozumenie fenoménov analyzovaných v tejto časti bakalárskej práce. Zároveň priblíženie biografie narátoriek napomôže zasadeniu udalostí, ktoré sa diali v ich živote do historického kontextu doby a to rokov 1954 až 2023.

4.1 Jaroslava Šiktancová

Jaroslava Šiktancová sa narodila v roku 1954 v Prahe. Jej rodičia pochádzali z Českomoravskej vysočiny. Ako malá bola pokrstená. Krúžok rytmiky začala navštevovať v štyroch rokoch, do literárno-dramatického krúžku nastúpila v siedmych rokoch a navštevovala ho až do ukončenia strednej školy. Po ukončení štúdia na gymnáziu Nad Štolou v roku 1974 nastúpila na štúdium na Divadelnú akadémiu múzických umení v Prahe. Študovala obor divadelná réžia. V januári roku 1977 podpísala Chartu 77 a rok potom, teda do roku 1978 bola predvolávaná na výslechy do Bartolomějskej ulice. V tomto čase absolvovala i študentský výjazd do Leningradu. V roku 1978 bola kárnou komisiou vylúčená zo štúdia na DAMU – dôvod: „negatívni postoje, na ktorých setrvala.“ Po vyhodení zo štúdia vystriedala mnoho prácí: umývanie riadov v hoteli InterContinental, pracovala ako asistentka ošetrovateľa v Jedličkovom ústave, ako sprievodkyňa zámku v Roztokách, záhradnica vo Veltrusech, zdravotná sestra na kojeneckom oddelení Fakultní nemocnice Pod Petřínem, upratovala v kine a kanceláriách, v Metropolitnej kapitule sv. Víta. Počas práce v Jedličkovom ústave tajne asistovala režisérovi Miroslavovi Macháčkovi v Národním divadle. Výsledná spolupráca zahŕňala inscenácie Naši furianti, Bílá nemoc, Vévodkyně valdštejnských vojsk a Hamlet. V priebehu rokov 1987-1990 sa venovala bábkovému divadlu Pimprle a spoluzaložila detský súbor Biela sieť. V roku 1985 si vzala za manžela Petra Šiktanca a v roku 1987 sa im narodil syn David. Od roku 1988 pracovala ako správkyňa badateľny Národního muzea a archívna pracovníčka Národního divadla. V tom istom roku začala spolupracovať s Radanom Rusevom a Janom Kačerom na predstavení Romea a Júlie v Studiu Bouře v Žižkovském divadle. V roku 1989 sa nezúčastnila prvej demonštrácii na Národní třídě, no do ostatných akcií sa zapájala. Po Nežnej revolúcii se jej život úplne

premenil: dokončila štúdium na DAMU inscenáciou, ktorú realizovala namiesto Divadla DISK na Pažské konzervatoři. Po získaní diplomu režírovala v Chebu, Liberci a v Kladně. Prvé pražské angažmá získala vo vtedajšom divadle E. F. Buriana (súčasnú Divadlo Archa) a potom niekoľko rokov pôsobila ako kmeňová režisérka v divadle Kašpar. Od roku 1993 učí na DAMU a od roku 2019 i na HAMU. V roku 2013 si narátorka založila pražský divadelný súbor BodyVoiceBand, ktorý dodnes vedie.

4.2 Doubravka Svobodová

Doubravka Svobodová sa narodila v roku 1956. Po štúdiu na gymnáziu sa v roku 1976 prihlásila na Divadelnú fakultu Akadémie múzických umení, kde vyštudovala obor organizácie a řízení divadel. Počas štúdia na DAMU sa prihlásila na štúdium divadelnej a filmovej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovy, kam ju po absolvovaní mimoriadneho štúdia schváleného dekanmi oboch fakúlt prijali. Štúdium na Univerzite Karlovej dokončila v roku 1986. Od roku 1976 pracovala ako uvádzačka, vrátna a asistentka produkcie a réžie v Laterne Magike. Príležitoste spolupracovala s Československou televíziou, pre ktorú pripravovala scenáre pre televízne vysielanie o pražských divadlách. Od roku 1982 pôsobila ako riaditeľka vtedajšieho Klubu v Řeznické, ktorý sa neskôr premenoval na Divadlo v Řeznické. Pôsobí ako umelecká vedúca amatérskeho súboru Příšerné děti založeného v roku 1986. So súborom sa stretáva do dnes. V roku 1989 sa 17. novembra účastnila protirežimnej demonštrácie na Národní tříde. Revolučné dni prežívala so študentmi a kmeňovými divákmi v Divadle v Řeznické a v centre Občanského fóra v Laterne Magike. Po revolúcii sa rozhodla, že z Divadla v Řeznické odíde a bude sa pol roka venovať výučbe hry na klavír. Od roku 1992 až do roku 2022 s menšou prestávkou pôsobila ako odborný asistent na Katedře produkce Divadelní fakulty Akadémie múzických umení. V roku 1993 bola vo výberovom konaní vybraná za riaditeľku Divadla Na zábradlí, kde pôsobila do roku 2013. V roku 2013 sa stala dekanou Divadelnej fakulty AMU a na tejto pozícii pôsobila do roku 2021. V súčasnosti je narátorka manažérkou podpory predaja Opery Národního divadla.

4.3 Historická subjektivita narátoriek ako divadelníčiek pred Nežnou revolúciou

V tejto časti budem interpretovať a analyzovať historickú subjektivitu narátoriek vo vzťahu k divadlu. Budem sa zameriavať na to, ako samotné vnímali svoju identitu divadelníčok v predrevolučných rokoch.

4.3.1 Jaroslava Šiktancová, DAMU a život po podpise Charty 77

Život narátorky Jaroslavy Šiktancovej bol spojený s divadlom od mala, nakoľko v siedmych rokoch vstúpila do literárno-dramatického krúžku v ľudovej škole umení, v ktorom zostala až do odchodu na vysokú školu. V úvode nášho rozhovoru pri spomienke na ľudovú školu umení hovorí: „*Divadlo jsem opravdu milovala od sedmi let velice intenzivně a vlastně jsem si nikdy nepřestala přát, abych ho dělala a vždycky jsem ho nějakou formou skutečně od těch sedmi let dělala.*” Spomína, že v dobe keď vyrastala boli ľudové umelecké školy a literárno-dramatické krúžky náhradou za chýbajúcu občiansku výchovu, etickú výchovu či spoločenské premýšľanie v zmysle toho, že práve v týchto skupinách bolo možné dostať sa k poznatkom z minulosti, či textom a knihám bez cenzúry. Prihliadnúc k dobe, ktorej sa vo svojej bakalárskej práci venujem, je dôležité na túto informáciu upriamiť pozornosť. Z narátorkinej interpretácie môžeme hodnotiť, že spomínané inštitúcie pomáhali k poznaniu subjektívneho pohľadu na život v opozícii k životu, ktorý ponúkal dominantný režim. Slúžili ako náhradný zdroj pri budovaní etických zásad a podnecovali kritické myslenie. Jej rozhodnutie študovať práve réžiu ovplyvnila vedúca literárno dramatického krúžku, Jiřina Stránská, ktorá ju od začiatku viedla k štúdiu dramaturgie či réžie. Tu môžeme identifikovať referenciu narátorky na človeka, ktorý sa v jej vnímaní javí ako dôležitý. Zdá sa, že sa v prípade narátorkinho vnímania Jiřiny Stránskej jedná o akýsi „role model”, ktorý ovplyvnil jej celý život. Narátorka J. Š. vyrastala v rodine, v ktorej bolo vzdelanie postavené nadovšetko a to najmä zo strany otca, ktorý si prijal, aby narátorka vyštudovala vysokú školu. Na rozhodnutie študovať réžiu na DAMU spomína, ako na sklamanie svojho otca, ktorý réžiu neuznával, nakoľko figuru režiséra v divadle nedokázal identifikovať. Z rodinného zázemia narátorky však vyplýva, že odlišnosti boli i napriek nesúhlasu akceptované. Je to možno vidieť napríklad v rozkole toho, že narátorkina matka bola veriacca a pravidelne sa

zúčastňovala katolíckych bohoslužieb, zatiaľ čo jej otec sa bohoslužieb nezúčastňoval. Narátorka na to spomína pozitívne, hovorí, že i vďaka tomu pochopila, že nemusia mať všetci všetko rovnako a dôležitá je „jednota v rôznosti,” čo sa prejavuje i v jej neskorších životných rozhodnutiach.

Štúdium réžie ženám nebolo na základe konzervatívneho, tradičného gendrového usporiadania spoločnosti⁵⁹ v danej dobe úplne naklonené a i na samotnej DAMU jej bolo predhadzované, že si „*usmyslela blbosť*” a „*že stejně pak budu mít děti, že si život řekne sám, nebo že mě nebudou nikde herci brát vážně.*” Narátorka sa voči tomu nestavala negatívne: „*Já jsem to brala, že chci něco, co mají obvykle kluci, ale že je mi to dopřáno.*” Narátorkina interpretácia postoj niektorých študentov DAMU voči režisérkam ženám nám ukazuje istú formu konzervatívnosti a tradičnosti v prostredí, ktoré je inak oboma narátorkami považované za pomerne slobodné a pokrokové.

Na život po podpise Charty 77 odkazuje ako na „*dvanáctiroční část života*”. Jedná sa o rámcovanie úseku života narátorkou J. Š., ktorá ho zdá sa delí na dobu pred podpisom Charty 77 a následnú dvanásťročnú časť života. Po vylúčení z DAMU zastávala mnoho pracovných pozícií, v ktorých sa divadlu aktívne venovať nemohla. Narátorka patrila do kruhov Charty 77 a i preto sa účastnila domácich filozofických škôl, či napríklad bytového divadla Vlasty Chramostovej. Je pravdepodobné, že i to viedlo k udržaniu narátorkinej divadelnej identity, nakoľko sa nachádzala v kruhoch rovnako perzekuovaných umelcov. Pri otázke, či vylúčenie z DAMU nejak zmenilo narátorkin vzťah k divadlu, odpovedala: „*Ale to právě ne. To bylo tak blbý pro mě, protože já jsem myslela, že na divadlo zanevřu, ale to od těch sedmi, když něco tak zbožňujete... To mě potom Vlasta Chramostová v tom hodně pomáhala. Říkala: „To nám nikdo nevezme, naše diváctví, my jsme svobodné divačky.*” To potvrdzuje moju predošlú tézu toho, že spolupatričnosť s ľuďmi z kruhov Charty 77, v tomto prípade narátorka spomína špeciálne českú herečku Vlastu Chramostovú, narátorkinu identity voči divadlu podporilo. Znovu zdôrazňuje dôležitosť a lásku, ktorú voči divadlu od mala prechovávala, čomu je možno v prípade narátorky J. Š. rozumieť ako silnej internalizovanej divadelnej identite až životnej filozofii. Zaujímavým zvratom je to, že po udalostiach vyhodenia z DAMU hovorí, že ju viedli k „*velké kritičnosti*” a k tomu, že si uvedomila, že život je viac než divadlo, čo predtým vnímala inak. Tu môžeme predpokladať že k istému uvedomeniu či jemnej zmene v identite udalosti z roku 1977 predsa viedli.

⁵⁹ HAVELKOVÁ, Barbora. Genderová rovnost v období socialismu. BOBEK, M., MOLEK, P., ŠIMÍČEK, V. Komunistické právo v Československu: Kapitoly z dějin bezpráví. Brno: Mezinárodní politický ústav Masarykovy univerzity. (2009). str. 179 - 207.

Na tajnú spoluprácu s režisérom Miroslavom Macháčkom v Národním divadle spomína ako na veľkú školu a uvádza ju ako jeden z dôvodov, vďaka ktorému na divadlo nemusela zanevrieť.

Z toho ako narátorka J. Š. interpretuje udalosti vlastného života, vyplýva, že jej život bol s divadlom úzko spojený. Sama o sebe hovorí, že si vždy priała, aby sa divadlu mohla venovať. Z jej rozprávania je zrejmé, že strata divadelného prostredia a odstrihnutie od skupiny ľudí okolo DAMU jej obmedzila možnosti venovať sa divadlu aktívne a je možné tu vnímať i isté „uvedomenie“ v jej identite. Zároveň je evidentné, že si narátorka našla cestu k divadlu i keď jej bolo štúdium zakázané, čo svedčí o jej internalizovanej identite divadelníčky. Narátorka sa nesnažila pôsobiť vo sfére divadla z dôvodu pocitu akejsi „slobody“, naopak v jej naratíve je možno vidieť silný, osobný vzťah vybudovaný voči tejto profesii, či za ňu skrývajúcu sa životnú filozofiu, ktorá vznikla už v čase, kedy si narátorka ako sama hovorí, nemohla uvedomovať slobodu či neslobodu doby v ktorej žila. V mnohých prípadoch je možno vidieť ako sa jej súkromné hodnoty prelínajú s tým, čomu verí v divadle.

4.3.2 Doubravka Svobodová, štúdium a Klub v Řeznické

Doubravka Svobodová študovala gymnázium v rokoch normalizácie. Na gymnáziu sa rovnako začína jej vzťah s divadlom. Spomína, že študenti gymnázia, ktoré navštevovala, sa zaujímali o divadlo a teda sociálna skupina v ktorej sa ocitla, bola jej prvým podnetom k tomu, aby svoje záujmy rovnako smerovala týmto smerom. Rovesníci majú na životné rozhodnutia v dospievaní veľký vplyv. To sa potvrdilo i v rozprávaní D. S., ktorá si za svoje budúce štúdium zvolila obor, ktorý bol s divadlom spjatý. Iným dôvodom, prečo sa narátorka D. S. zamýšľala nad pokračovaním v obore súvisiacim s divadlom, bol pocit pomyselnej slobody, ktorý sa niesol s týmto prostredím: „*Začala jsem přemýšlet, že bych něco takového studovala i z důvodu, že už nám, studentům gymnázia, bylo jasné, že to jsou takové ostrůvky aspoň minimální svobody.*” V pocite pomyselnej slobody môžeme vidieť podobnosť s rozprávaním narátorky J. Š., ktorá si v inštitúciách spojených s divadlom rovnako vybavuje „slobodný priestor“, ktorý bol náhradou za chýbajúcu etickú a občiansku výchovu, či kritické myslenie. U oboch je možné pozorovať, že divadlo pre ne reprezentuje čosi obcenejšie, čo sa vymyká vtedajšej spoločnosti a tvorí zásadný prvok ich historickej subjektivity.

Narátorka D. S. vyštudovala obor Organizace a řízení divadla na Divadelnej fakulte múzických umení. Narátorka D. S. študovala DAMU v roku 1977, teda v dobe po normalizácii, no i v dobe rastúcich aktivít disentu, ktoré vyvrcholili občianskou iniciatívou Charta 77, ktorej dôsledkom bolo prísnejšie stráženie „ideologicky nevyhovujúcich občanov“. Mnoho dobrých pedagógov bolo vo výučbe upozadených, či dokonca z univerzity vylúčených, čo podľa narátorky ovplyvnilo i kvalitu vzdelania. Narátorka D. S. sa rozhodla pribrať si k DAMU ešte jedno štúdium na vysokej škole a prihlásila sa na Divadelní a filmovú vedu na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovy. To bol moment v jej živote, kedy ju ako sama hovorí, o mnoho viac začal baviť film a v tomto odvetví začala i pracovať: „*Vypadalo to, že u toho filmu zůstanu.*” Tu je možné prostredníctvom popísaného kontextu života narátorky D. S. nahliadnuť na to, že jej vlastné porozumenie svojej subjektivite bolo ovplyvnené poznaním nového umeleckého prostredia a sama zvažovala, že divadelné prostredie opustí. Tento naratív je v kontraste s narátorkou J. Š., ktorá si i po praxi v mnohých inštitúciách, ktoré sa od divadla výrazne líšili, nedokázala predstaviť divadelné prostredie úplne opustiť. Samozrejme je možné diskutovať o tom, do akej miery bolo prostredie filmu odlišné od divadelného prostredia v tom, čo narátorka D. S. považovala podľa mojej interpretácie za dôležité a tým je pomyselný pocit slobody.

Vzhľadom k nie dobrým okolnostiam pri natáčaní detského seriálu, na ktorom narátorka D. S. pracovala, rozhodla sa od filmu na určitý čas odísť. V tom čase dostala od bývalého spolužiaka z DAMU ponuku pomôcť mu s riadením vtedajšieho Klubu v Řeznické, v ktorom sa nakoniec sama stala riaditeľkou: „*A v podstatě, protože to bylo zasunutý místo, který bylo mimo ten základní hledáček tý partaje - jsme na začátku osmdesátých let - takže se nám tam podařilo občas vecpat věci, který se nikde hrát nemohly.*” V tejto časti výpovede narátorky D. S. opäť vidíme reprezentáciu divadla ako pomyselného „*ostrůvku slobody*”. Reflektuje to v tom, že Klub v Řeznické považovala za miesto, ktoré bolo „*mimo hledáček*”, čím odkazuje na dohľad oficiálnej moci. Potvrďuje to i jej nasledovná výpoveď: „*Ale nicméně to bylo v mnohém uvolněnější a vlastně se tam scházeli herci, který byli každý někde v angažmá, chtěli si něco udělat, takže i etablovaný herecký osobnosti, kdy si dělali vlastně takový malý představení a jak se scházeli z těch různých divadel, tak z tý Řeznický se stalo takové jako centrum, kde si vždycky zanádařali...*”

Do roku 1989 vníma narátorka D. S. rastúcu popularitu divadiel: „*Po Gorbačovovi, když už se situace uvolňovala, to byly neuvěřitelné fronty před každým divadlem. Ne úplně před každým, ale před většinou divadel. Lidi tam stáli od šesti od večera. V jedenáct se*

dopoledne otevírala pokladna. Tam bivakovali, aby získali vstupenky, aby si tam mohli sednout.” Po tom, čo som sa snažila porozumieť tomu, čo bolo v dobe pred Nežnou revolúciou pre divadlá iné, všimla som si v rozprávaní narátorky niekoľko odkazov na pocit aspoň minimálnej slobody, súdržnosti komunity pohybujúcej sa v okolí divadiel a na tichú rezistenciu, ktorú táto komunita vyjadrovala práve realizovaním inscenácií a ich navštevovanosťou: *„Všichni chodili do divadla, hrozně moc chodili, všude byly fronty, ale osmdesát procent lidí bylo, jak to... Oni nešli do divadla, to byla taková tichá rezistence... Jo, že zatleskáme, když někdo řekne: 'je to v prdeli'...”* Je dôležité spomenúť i spoločenskú prestíž, ktorá sa okolo divadla, hercov a ľudí, ktorí v divadlách pracovali niesla. Narátorka D. S. spomína na to, že herci boli celebritami bývalého režimu a boli vysoko postavený na spoločenskom rebríčku: *„Oni měli toaletní papír. Když bylo potřeba něco sehnat, tak se domluvilo s hercem, aby někam zašel.”* Samotná narátorka vo svojej funkcii prestíž necítila a hovorí, že sa týkala len hercov.

Z narátorkinej interpretácie je vidieť, že sa jej život s divadlom úzko prelína už v dobe pred revolúciou. I keď ju počas štúdia na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovy lákalo prostredie filmu, do sveta divadla sa utiahla i z dôvodu toho, že práve tam pociťovala istý pocit slobody, hoci o úplnej slobode sa hovoriť nedalo. Pociť slobody vyznieva v jej naratívne ako kulturní obsah, podstatný pre jej subjektivitu. V jej naratívne je však možno pozorovať i určitú dualitu spjatú s pojmom „sloboda”. Narátorka niekoľkokrát spomenula, že sa nejednalo o úplne slobodné miesta (DAMU, Klub v Řeznické), ktorých by sa oficiálne nariadenia a neoficiálne stratégie režimu nikdy nedotýkali, ale boli to miesta, v ktorých si pocit slobody do určitej miery dokázali uchovať samotní aktéri. Na škole sa prejavovala aktívne, čo podľa jej interpretácie spôsobilo, že pozvánku do KSČ nikdy nedostala: *„Jakože jsem nebyla teda žádný hrdina, že bych řekla, že nikdy do strany nevstoupím, ale byla jsem připravená, jak se tomu budu bránit.”* Narátorka si uvedomovala dobu v ktorej žila, vzdorovala jej a snažila sa poskytovať priestor pre slobodu aj iným ľuďom a to i prostredníctvom toho, akým spôsobom viedla Klub v Řeznické.

4.3.3 (Ne)politická situácia na DAMU

To čo spája obe moje narátorky je ich životná etapa, počas ktorej obe študovali na Divadelnej fakulte akadémie múzických umení v Praze. Štúdiom na DAMU

hrá zásadnú rolu v ich naratívoch i vo vývoji ich divadelníckej identity. V tejto časti budem analyzovať prostredie na DAMU, pričom vo svojej analýze budem vychádzať z rozprávania oboch narátoriek. Jaroslava Šiktancová začala študovať obor réžie na DAMU v roku 1974. Z jej interpretácie je možno usúdiť, že v tej dobe sa jednalo o fakultu, ktorej kolektívu študentov a pedagógov, ktorí toto prostredie vytvárali, išlo o zachovanie čo možno najväčšej slobody: „*DAMU byla v tu dobu taková trošku skryš nebo útočiště, kam politika... Tak určitě do toho, do všeho zasahuje politika, ale protože tam působili přední herci, především herci a také režiséři a dramaturgové, tak se vždycky snažila nějak vyvážit ten poměr toho, co se ve škole nějak svobodně – i kdyby se to jenom schovávalo za ta dramata a za to všechno – říká.*” Narátorka Doubravka Svobodová na DAMU nastúpila v roku 1976. Na otázku, či DAMU bola akýmsi pomyselným „ostrovom slobody“ odpovedala: „*No, divadla. Prostě to bylo svobodnější v těch divadlech než jinde, ale stejně v okamžiku té normalizace to prostě svobodný nebylo a ty bolševici tam byli a hlídali to.*” Hovorí i o tom, že v prípade DAMU išlo najmä o komunitu ľudí okolo nej, ktorá sa poznala a snažila si zachovať pocit slobody. Táto komunita nebola veľká. Patrili do nej okrem vybraných študentov a pedagógov DAMU študenti z konzervatórií, vysokých škôl akými bola Janáčkova akademie múzických umění v Brne či Vysoká škola múzických umění v Bratislave a ľudia z iných divadiel. Narátorka D. S. týchto ľudí pomenováva ako „*československý divadelní národ*”.

Výuka neprebíhala len v škole, ale vďaka už spomenutým komunitám sa častokrát naskytla možnosť presunúť ju i do menej formálneho prostredia: „*Nějaká umělecká osobnost, která kolem sebe shromáždila studenty a prostě ta výuka probíhala pak v hospodě, že jsme se dovídali spoustu věcí... prostě někde jinde.*” Túto snahu o „de-formalizáciu” výuky vnímam ako dôležitý krok k vybudovaniu podobne zmýšľajúcich skupín, v ktorých by sa narátorka a ostatní študenti mohli cítiť o niečo „slobodnejšie”.

I napriek tomu, že na DAMU ruka režimu dosahovala o čosi menej v porovnaní s inými školami, mnoho dobrých pedagógov akými bol podľa narátorky D. S. napríklad Jan Císař bolo presunutých do iných povolání a na DAMU učiť nemohli, prípadne len príležitostne zastupovali. Naopak, mnoho pedagógov, ktorí na DAMU prišli v normalizačných rokoch s režimom nejakou formou spolupracovali. To potvrdzuje i výpoveď narátorky J. Š., ktorá bola po podpise Charty 77 pravidelne predvolávaná k výslechom do Bartolomejskej ulice: „*Já jsem chodila na výslechy do Bartolomějské. Tam mi řekli, že jim jde o to, abych donášela na studenty, na spolužáky, že mezi pedagoga mají svoje, že nic nepotřebují.*” To, že sa medzi pedagógmi na DAMU nachádza niekto, kto s StB

spolupracuje a nešlo len o manipulačnú taktiku si narátorka overila, keď sa jej po podpise Charty 77 jeden z jej pedagógov spýtal „*jestli mu nechce něco říct.*” Nasledoval i pohovor s rektorom, ktorý jej navrhol, aby so svojim vtedajším priateľom otehotnela a kvôli tehotenstvu prerušila štúdium. Podľa narátorky išlo o snahu „*zamést to pod koberec.*” Následne narátorka interpretuje svoje spomienky na to, že sa k nej istá časť ľudí začala chovať nepriateľsky, nakoľko v jej porozumení dostali pocit, že svojim konaním pripútala pozornosť nie len na seba, ale i na prostredie DAMU, ktoré bolo predtým do istej miery dôverné. Nejde o dané fakty, ale o subjektivitu, ktorú narátorka prezentuje. Alessandro Portelli uvádza podobný príklad vo svojej publikácii *The Battle of Valle Giulia*, kde predstavuje koncept kultúrne definovaného horizontu možností, ktorý je určujúci pre našu historickú subjektivitu.⁶⁰ Na príklade bičovania otrokov, podľa štatistickej analýzy, boli otroci uderení bičom priemerne 0.7krát za obdobie jedného roka. Portelli na tomto príklade ukazuje, že nie je dôležitá intenzita koľko otrokov a v akej frekvencii bolo skutočne bičovaných. Dôležité je to, že otroci narozdiel od slobodných ľudí boli vystavení ustavičnej možnosti a strachu z bičovania. V Portelliho analýze vidím spojitosť so strachom, ktorý sa rozšíril na DAMU. Ani v prípade situácie okolo podpisu Charty 77 nešlo o množstvo študentov či pedagógov, ktorí by z DAMU boli vylúčení. Išlo však o upútanie pozornosti režimu, strachu a možnosti nejakej formy perzekúcií i pri menšom odpore. Nezameriavam sa na štatistické popísanie, ale na priblíženie intersubjektívneho zážitku, ktorý vypovedá o realite rovnakou mierou.

V situácii, kedy narátorka J. Š. podpísala Chartu 77, je zaujímavý pohľad narátorky D. S., ktorá v tom čase rovnako študovala v nižšom ročníku DAMU. Vo svojom rozprávaní hovorí, že v tej dobe nerozumela, prečo sa narátorka J. Š. pre podpis rozhodla, pretože panovalo presvedčenie, že „*Rusové odtud neodejdou*”. Hovorí, že jej vtedy prišlo, že by pre narátorku J. Š. bol vhodnejší spôsob vyjadrenia nesúhlasu s režimom odchod za hranice, či prostredníctvom divadla: „*(...) pretože pořád to divadlo bylo takové, že aspoň pod těma slovama můžete trochu něco říct a dávat mezi řádky nějakou naději.*” V reakcii narátorky D. S. na udalosti podpisu Charty 77 narátorkou J. Š. vidíme i jej opätovný priamy odkaz na to, že divadlo v jej historickej subjektivite reprezentuje možnosť aspoň minimálneho slobodného prejavu. Počas rozhovoru narátorka D. S. spomínala, že spätne niekoľko rokov

⁶⁰ PORTELLI, Alessandro. *The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*. USA: The University of Wisconsin Press. (1997). str. 85-88.

po vylúčení narátorky J. Š. zo štúdia na DAMU ľutovala, že sa narátorky J. Š. nezastala aktívnejšie.

Okrem silnej príslušnosti ku komunite divadelníkov a študentov, spájoval vtedajších študentov DAMU i akýsi pomyselný „spoločný nepriateľ“. Narátorka D. S. hovorí o hodinách, ktoré všetci ako študenti nenávideli: *„Za toho totáče my jsme měli ty předměty: mezinárodní dělnické hnutí, politická ekonomie, marxistická filozofie a ještě mezi tím bylo něco. Prostě čtyři roky. Což bylo povinné a na to se muselo chodit a všichni to nenáviděli, i ty, co inklinovali, protože to byly takový kecy. Ale museli jsme tam sedět. A to ty lidi tak spojovalo.“* Fenoménu „spoločného nepriateľa“ sa budem venovať v ďalšej časti.

Z výpovedí narátoriek môžeme bližšie porozumieť prostrediu Divadelnej fakulty AMU pred Nežnou revolúciou, zároveň však môžeme v ich naratívoch sledovať isté kultúrne obsahy, ktoré nám pomáhajú nahliadnuť do toho, ako narátorky samotné rozumeli svojej historickej subjektivite. I keď sa ich pôvodná motivácia študovať DAMU z uvedených informácií líšila, v ich rozprávaní o prostredí, ktoré bolo na DAMU vytvorené môžeme vidieť isté podobnosti. Pojem „sloboda“ je v spojitosti s DAMU skloňovaný oboma narátorkami. Ten sa javí nie len ako kľúčová hodnota narátoriek ku ktorej sa vo svojom rozprávaní vzťahujú, ale i ako hodnota charakteristická pre samotné prostredie DAMU v minulom režime. V ich rozprávaní som objavila i istý rozpor, ktorý naznačuje, že sa i v prostredí DAMU vyskytovali prvky tradično-konzervatívnych názorov či s tým súvisiaca istá forma „opovrhovania“.

4.4 Transformácia a roky po – historická subjektivita narátoriek ako divadelníček po Nežnej revolúcii

V časti transformácia a roky po budem interpretovať a analyzovať historickú subjektivitu narátoriek vo vzťahu k divadlu. Budem sa zameriavať na to, čo sa v ich vnímaní a interpretácii vlastnej historickej subjektivity zmenilo vplyvom Nežnej revolúcie a ako si svoju historickú subjektivitu vysvetlovali v rokoch transformácie, ktoré nasledovali po roku 1989.

4.4.1 Jaroslava Šiktancová, rok 1989 a nový začiatok

Roky pred nežnou revolúciou sú oboma narátorkami vnímané ako roky čiastočného, i keď nie úplného uvoľnenia. V roku 1989 narátorka J. Š. chodila do bádateľne Národného múzea, odkiaľ sledovala i dianie počas revolučných dní. V tom čase mala malého syna Davida. I z toho a iných dôvodov sa narátorka nezúčastnila pochodu z Albertova na Národní třídu. Zhromaždení počas nasledujúcich dní sa zúčastnila. V revolučných dňoch zastávali veľkú rolu divadelníci. O tom hovorí narátorka J. Š., ktorá spomína na to, ako ich revolúcia zastihla počas skúšania Romea a Júlie v Studiu Bouře. Jan Kačer, s ktorým narátorka na inscenácii spolupracovala sa do revolúcie zapojil aktívne a to prostredníctvom oslovenia športovcov: *„Honza byl ve spojení už s těmi svými spolužáky, s Jakubem Špalkem a paní Špalková, matka Jakubova, byla tajemnicí, nebo nevím přesně tu pozici, nicméně pracovala na Spartě. Takže Honza z té naší zkoušky tehdy rovnou jel, vždycky na koloběžce nebo na kole, a jel na tu Spartu a získali sportovce.“* Narátorka J. Š. hovorí, že obvykle nechce preceňovať rolu hercov, ale v danej chvíli zohrali *„roli animátorů a dali věci do pohybu.“*

Na otázku ako vnímala svoju rolu počas revolučných dní odpovedala, že hoci sa podieľala na aktívnej podpore a rozširovaní, nevie, či si uvedomovala, že by nejakú rolu mať chcela. To, že si narátorka nebola istá svojou rolou v revolučných dňoch môže súvisieť s nátlakom zo strany režimu, kvôli ktorému bola na dvanásť rokov od divadla vzdialená, čo spôsobilo istú stratu kontaktov a nedôveru voči mnohým, ktorí po revolúcii zostali v predných pozíciách. I to môže byť dôvodom, prečo počas novembrových dní nezaujala rolu v priamom centre diania.

Po revolúcii jej bolo umožnené dokončiť na DAMU svoju absolventskú inscenáciu a v roku 1990 dostala na piazzetě Národního divadla diplom. Jej prvé skúšanie bolo v Chebe. Spomína, že v tomto období pocítila samotu, pretože nebola na rozdiel od ostatných nikde ukotvená: *„Tudíž jsem byla trochu mentorovaná, protože všichni mí spolupracovníci byli v divadle zkušenější, takže mě to trvalo. To byl jeden aspekt. A druhý aspekt, že ta moje tajná asistence Miroslavu Macháčkovi, ta dramaturgická spolupráce s ním, byla opravdu škola. Bylo to úžasné. Ale takhle mezi ty herci chodil on. Já jsem prostě v té síti nebyla.“* Obe narátorky už niekoľkokrát spomenuli, že silná komunita, ktorá sa okolo divadla vytvorila a istá forma rezistencie, ktorú toto prostredie ponúkalo, hralo veľkú rolu v budovaní ich vlastnej historickej subjektivity. Z výpovede narátorky J. Š. môžeme pozorovať, že

oddelenie od divadelnej komunity kvôli podpisu Charty 77 pre ňu po Nežnej revolúcii znamenalo znovu začleňovanie sa do komunit. Situácia, v ktorej sa narátorka ocitla po Nežnej revolúcii mohla vyzývať ku zmene v jej historickej subjektivite a teda divadelnej identite. Z udalostí jej života, ktoré nasledovali zdá sa, že narátorka mala svoju subjektivitu divadelníčky dostatočne internalizovanú bez prepojenia na životné okolnosti, i preto ku zmene nedošlo a divadlu sa venovala naďalej.

Začiatkom deväťdesiatych rokov nastal odliv divákov z divadla z viacerých dôvodov, predovšetkým kvôli uvoľneniu režimu, väčšieho záujmu o politiku medzi ľuďmi, no i neúspechom divadiel po programovej stránke. Narátorka J. Š., ktorá o odlive divákov sama hovorí, na otázku, či nebolo náročné zostať v divadle i keď sa situácia zmenila odpovedá nasledovne: „*No já jsem to měla dobrý, protože to pocívali ti, co předtím divadlo dělali, ale pro mě bylo tak famózní, že ho mohu dělat, že ho dělám, takže mě vlastně odliv diváků vůbec nezaměstnával.*” Odliv divákov z divadiel viedol k frustrácii u mnohých divadelníkov. To, že k tomu nedošlo u narátorky J. Š. si môžeme vysvetliť dvoma spôsobmi. Prvým je jej návrat do divadla po viac než desaťročí, ktorý sprevádzala eufória a tá narátorka zatienila problémy divadiel vo vtedajšej dobe. Druhým je jej silná identita divadelníčky, ktorá sa pojí s životnou filozofiou, vďaka ktorej narátorka nezvažovala nad tým, že by sa prestala divadlu venovať.

Narátorka rozpráva o tom, čo by robila, keby jej nebolo umožnené vrátiť sa k divadlu. Zvažovala, že by skúsila pre divadlo aspoň písať, alebo by sa stala záhradníčkou. Konštatuje však, že jej myšlienky k divadlu i tak neustále ubiehali, čo opäť potvrdzuje moju vyššie zmienenu tézu o narátorkinej silne internalizovanej subjektivite: „*Z hlavy si to prostě člověk nevyndá,*” dodáva.

V naratívne J. Š. môžeme vidieť, ako ju udalosti bývalého režimu upozadili nie len profesne, ale najmä sociálne. Svedčí o tom fakt, že po zmene režimu, kedy už nebola v tvorbe ničím limitovaná narazila na nový limit a to je, že po dvanástich rokoch sa ocitla sama – bez svojho dramaturga, scénografa, či iných divadelných kolegov. Narátorka J. Š. sa však vďaka svojej silnej divadelníckej identite, ktorá sa podľa mojej interpretácie pojí s jej životnou filozofiou, v tomto prostredí opäť začala aktívne angažovať a svoje prvé úspechy začala dosahovať už krátko po revolúcii. Hodnotí však, že za dobrý a uspokojivý výsledok svojej práce po režijných i pedagogických snahách považuje inscenáciu Meet Flannery, ktorú premierovala v januári roku 2022.

4.4.2 Doubravka Svobodová, devät’desiate roky a Divadlo Na zábradlí

Doubravka Svobodová strávila predrevolučné roky i samotnú revolúciu v Klube v Řeznické, kde pôsobila ako riaditeľka i dramaturgička a v Laterne Magike, kde sídlilo Občianske fórum. Demonštrácií sa so svojim amatérskym súborom Příšerné děti účastnila pravidelne, čo opäť odkazuje na jej silnú internalizovanú hodnotu slobody a vyjadrovanú túžbu po nej. 17. novembra sa narátorka D. S. na Národní třídě ocitla „shodou okolností“. V ten deň mali mať so súborom skúšku, ktorá sa kvôli pochodu na Albertově zrušila. Zo zvedavosti sa tam zašla pozrieť i samotná narátorka, i keď bola najprv voči akcii organizovanej SSM kritická. Na Národní třídě sa stretla s Petrem Léblem: *„A my jsme byli někde v jedné třetině, takže jsme se občas zvedli a řekli jsme 'máme holé ruce'. Seděli jsme v podstatě na zemi a bavili jsme se s tím Petrem a domlouvali jsme se, protože on mi měl dělat scénu. (...) Jako věděli jsme, že nechceme odejít, že tam zůstaneme, ale vlastně se nic nedělo, až oni potom to začali prostě stlačovat.“* Z Národní třídy narátorka tak ako mnoho iných utekali uličkou, v ktorej jej policajti uštedrili niekoľko rán.

Po roku 1989 nastal v interpretácii narátorkinej subjektivity zaujímavý zvrät, nakoľko sa rozhodla z Divadla v Řeznické odísť. Z jej rozprávania je možno zaznamenať, že ju roky práce v Řeznické „už nebavili“, nakoľko sa začal prehlbovať vekový rozdiel medzi ňou a novoprichádzajúcimi súborami. Značný vplyv na to mohli mať i zmeny v spoločnosti po Nežnej revolúcii. Jednu, ktorú narátorka zdôrazňuje, je neurčitost’ role divadiel. Dalo by sa hovoriť o tom, že divadlá ktoré slúžili ako miesta pre vyjadrenie akejsi rezistencie voči režimu, po jeho páde stratili to voči čomu sa celé roky vyhradzovali, čo sa odrazilo i na ich repertoári. Divadlá začali verejne hrať hry, ktoré boli pred rokom 1989 zakázané. To sa však nestretlo s veľkým záujmom u publika: *„Většinou divadla začaly vytahovat ty věci, který předtím nemohly hrát. Takže začal se hrát Havel. Ale vlastně to v ten daný okamžik vůbec nikoho nezajímalo, protože to všichni prožili.“* I to spolu s inými dôvodmi viedlo k odlivu divákov. Narátorka to pociťovala i v Klube v Řeznický, nakoľko mnoho z jej stálych divákov začalo podnikat’, čím nahradili čas, ktorý predtým trávili v divadle. V tej dobe i samotná narátorka zvažovala, či u divadla zostane. Hovorí, že bola zmierená s tým, že bude omnoho menej divadiel a že ona samotná v divadle pracovať už nebude: *„Ale já jsem byla taková i s tím smířená, (...) že bude mnohem méně divadel a že já teda nebudu dělat v divadle a budu dělat něco jiného, protože všechno bylo takový zářný“*

a byl takový pocit, že když třeba někde založím nějakou skvělou agenturu, která se bude starat o nějaký lidi... Jo, jakože jsem úplně na tom nelpěla.” V rozprávání narátorky môžeme vnímať zaujímavý obsah spojený s jej vlastnou subjektivitou. Zároveň sa tu otvára rozkol medzi porozumením vlastnej divadelnej subjektivity jednotlivých narátoriek. U narátorky J. Š. jej dvanásťročné odklonenie od divadla spôsobilo, že ju porevolučné zmeny a odliv divákov od divadla neodradil a nijak neovplyvnil jej subjektivitu. Narátorka D. S. naopak vnímala nástup demokratického režimu a s ním prichádzajúcu slobodu ako zmenu, ktorá mala vplyv i na divadelné prostredie. Tieto zmeny boli pre ňu výzvou, podnietili nové nápady a vniesli nový pohľad na jej vlastnú divadelnícku identitu.

Narátorka D. S. hovorí o tom, že mnoho ľudí má o divadle zromantizovanú predstavu a neuvedomujú si skutočnosti, ktoré ho sprevádzajú: *„A pak když do toho divadla přijde, tak zjistí, že se tam maká od rána do večera a i tam jsou lidi nervózní a občas taky na sebe křičí. A že ty, co jsou na jevišti tak vtipný, ve skutečnosti jsou to příšerní morousové, se kterými se nedá vyjít. (...) A fakt to chce povahu, která divadlo má ráda, že tam zůstane a že tam bude dělat.*” Nedá sa pochybovať o tom, že narátorka D. S. mala k divadlu hlboký vybudovaný vzťah i po tom, čo sa pocit slobody rozšíril i mimo divadelné prostredie. Svedčí o tom i jej rozhodnutie prihlásiť sa na konkurz novej riaditeľky Divadla Na zábradlí, v ktorom bola úspešná a divadlo viedla do roku 2013. Pravdepodobne však za to, že si tento vzťah vybuodovala, môže i totalitný režim v ktorom žila a relativne slobodný priestor, ktorý podľa jej interpretácie divadlo do istej miery poskytovalo.

4.5 Divadlo za doby komunistického režimu a jeho premeny očami narátoriek

Samotnú inštitúciu divadla za doby komunistického režimu som priblížila v teoretickej časti. V tejto časti budem analyzovať divadlo za doby komunistického režimu z pohľadu narátorky J. Š. a narátorky D. S., ktoré v divadlách v tejto dobe pôsobili.

Rozprávanie narátorky D. S. je ovplyvnené jej zážitkami z vedenia Klubu v Řeznické. I keď práve Klub v Řeznické bol inštitúciou, v ktorej pôsobila najaktívnejšie, dostala sa i k mnoho informáciám o fungovaní ďalších divadiel. Divadlá, ktoré spadali pod štát a boli centrálné financované, boli i pravidelne kontrolované po dramaturgickej stránke. Tomu sa nevyhol ani Klub v Řeznické, ktorý však priamo spadal pod kontrolu Socialistického svazu mládeže (SSM). Narátorka D. S. spomína na to, že rovnako i Klub v Řeznické bol kontrolovaný, ale členovia SSM, ktorí mali dohliadať na to, že program neobsahuje žiadnu protirežimnú agendu či zakázaných autorov, si vzhľadom k svojej nedostatočnej vzdelanosti a záujmu prečítali len názvy predstavení a program schválili. I preto bol Klub v Řeznické v dramaturgii o mnoho slobodnejší a narátorka D. S. si mohla dovoliť do programu zaradiť i inscenácie od „nedoporučovaných autorov“, akým bol napríklad Josef Topol či Italskí autori Luigi Illica a Giuseppe Giacosa a iní. Niektoré predstavenia boli pre „uzavretú spoločnosť“, respektíve pre priateľov Klubu v Řeznické a ich známym, zastrešené spolkom Divadelní ústa⁶¹. Jednalo sa o „*recesistickú záležitosť*“. Pred oficiálnymi orgánmi sa tieto predstavenia schovávali pod rôzne akcie ako napríklad spoločenský večer pre brigádnikov, ktorí v priebehu sezóny pracovali na úpravách Klubu v Řeznické. Samozrejme to nebolo pravidlom a i Klub v Řeznické podliehal nariadeniam vtedajšieho režimu: „*Taky mě přinutili, že když bylo 9. května, já jsem tam měla představení Poslední Mejdan, tak mi ho zakázali a musela jsem dát Kytičku pro Vasila, na kterou nikdo nepřišel.*“ spomína narátorka D. S.

Opäť v narátorkinom rozprávaní o Klubu v Řeznické môžeme identifikovať niekoľko odkazov na pre ňu dôležitý pocit slobody a rezistencie. Narátorka D. S. patrila k tým, ktorých rezistencia voči režimu vo väčšine prípadov unikala jeho pozornosti. Je možné dedukovať,

⁶¹ SLÁMOVÁ, Ivana. Informace pro Dtb - Divadelní ústa. Rkp. (2005). Dostupné z: <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=8499>.

že väčší zmysel videla v odpore, ktorý navonok nepritáhoval pozornosť, no svojimi aktivitami režimu aktívne vzdorovala. To tvorí i podľa mojej analýzy značnú časť jej historickej subjektivity: „*Nikdy jsem nechtěla lhát, ale nikdy jsem nevykřikla 'vy jste pěkný svině'.*”

Po Nežnej revolúcii sa situácia v divadlách zmenila a divadlá pripadli mestám, čo spôsobilo počas nasledovných rokov problémy, nakoľko mestá nemali dostatok finančných prostriedkov a ani znalosti o vedení divadiel. I z toho dôvodu niektoré divadlá zanikli, predovšetkým sa jednalo o divadlá v menších regiónoch. Divadiel v Prahe sa táto situácia natoľko nedotkla. V Prahe sa však po divadle rovnako znížil dopyt a nastal už spomínaný odliv divákov. Obe narátorky za touto udalosťou vidia niekoľko dôvodov – zvýšený záujem o politiku, rozšírené možnosti pre trávenie voľného času, nové možnosti podnikania, nedostatočne zaujímavý program v divadlách i strata akéhosi pomyselného nepriateľa voči ktorému sa bolo pred rokom 1989 potrebné spoločne vymedziť: „*X těch diváků v podstatě nezajímala kultura, ale zajímala je ta rezistence,*” hovorí narátorka D. S. a konštatuje: „*Jsme si docela dělali srandu, že bude jeden autobus v Praze pro zarputilý divadelní diváky, který bude objíždět ty divadla a když přijede, tak to divadlo začne hrát – z Vinohrad, tam se na něco podívají a pak je ten autobus převezve do Švandova, tenkrát Realistického divadla, a tam si odehrajou. Fakt to bylo takovýhle.*”

Narátorka J. Š. toto obdobie vnímala rovnako. Vo svojom rozprávaní zmieňuje že ľudia namiesto návštevy divadiel sledovali politické dianie, no taktiež za to môže neuspokojivý repertoár divadiel. „*A najednou se stalo, že všechno, co bylo na repertoáru, bylo měřeno tím novým pohledem a všechny ty inscenace, které byly takzvaně proti, takzvaně nebo opravdu proti, protože to se také lišilo, tak najednou ztratily tu aktuálnost,*” dodáva svoj pohľad na divadla, cez ktorý môžeme o niečo hlbšie nahliadnúť do jej subjektivity: „*To byl na jednu stranu velice krásný doklad toho, že divadlo s tou dobou opravdu naprosto komunikuje a vychází z ní. A tak, jak Tyl říká, že jde ze života a do života se vrací, no s tou dobou musí nějak komunikovat. Tak to byla taková trošičku hledačská chvíle.*”

Zmenil sa i pohľad na hercov, ktorí boli do tej doby považovaní za „*nositelé krásy a pravdy*”. Dôvodom k tomu podľa narátorky D. S. bolo i to, že mnoho z nich začalo účinkovať v reklamách, ktoré v deväťdesiatych rokoch len začínali a i preto boli v očiach vtedajšej spoločnosti vnímaní ako „*pošpinění*”. Narátorka J. S. dodáva, že sa podľa jej názoru zvýšil i nárok na hercov v zmysle technickej pripravenosti.

Etapa vyprázdnených divadiel trvala podľa narátoriek do polovice deväťdesiatych rokov, nakoľko práve toto obdobie po nežnej revolúcii bolo sprevádzané oslavou slobody a eufóriou. „*Tohle se zlomilo až v roce 1994-1995, když se najednou ukázalo, že ne všechno je tak obláčkové a že ne všechno je tak růžové. A už bylo svým způsobem i na co reagovat. A najednou i ty lidi se potřebovali scházet.*” hovorí narátorka D. S.

4.6 Spoločný nepriateľ, jeho strata a reflexia v súčasnosti

Jedným z interpretačných konceptov na ktorý som sa vo svojej bakalárskej práci zamerala je koncept spoločného nepriateľa, jeho strata po revolúcii a rola, ktorú tento fenomén zastával v premene divadelnej identity mojich narátoriek.

To, že má identifikácia spoločného nepriateľa pozitívny vplyv na prepojenie a blízkosť ľudí podporujú i výsledky štúdie *Common-enemy effects: multidisciplinary antecedents and economic perspectives*, podľa ktorej interakcia so spoločným nepriateľom (v podobe prírody, jednotlivca alebo skupiny) zvyšuje náchylnosť jednotlivcov k spolupráci.⁶²

Vo svojom pološtruktúrovanom rozhovore som sa snažila o čo najväčšiu objektivitu a otázky som pokladala tak, aby neboli navádzajúce. I preto považujem za prínosné, že narátorka D. S. sama spomenula pojem „spoločný nepriateľ”. Tento pojem spomenula v spojitosti s predmetmi, ktoré museli ako študenti DAMU povinne absolvovať. Spomínala, že nenávisť voči týmto predmetom ich spjovala a zhliadali v tom akéhosi spoločného nepriateľa. Hoci v tomto prípade sa jedná o konkrétnu vec, z rozprávania narátorky D. S. je možné za spoločného nepriateľa komunity divadelníkov považovať totalitný režim v ktorom žila. „*Víte co, ten bolševik byl tak očividnej, byl tak neschopnej a tak hroznej, že to bylo jednoduché mít ho jako společného nepřitele.*” To sa prejavuje i v odpore, ktorý vyjadrovala počas svojho života a najviac sa na základe mojej analýzy odrazil v jej vedení Klubu v Řeznické. Narátorka identifikovať spoločného nepriateľa pomohlo v budovaní jej

⁶² DE JAEGHER, K. Common-enemy Effects: Multidisciplinary Antecedents And Economic Perspectives. *Journal of Economic Surveys* 35/1. (2021). Dostupné z: doi.org/10.1111/joes.12394

historickej subjektivity, nakoľko bolo potrebné zaujať miesto v spoločnosti a stranu, na ktorej sa chcela nachádzať. Na otázku či sa v jej vnímaní po revolúcii niečo zmenilo hovorí o zložitejšej identifikácii spoločného nepriateľa. Nadväzuje na súčasnosť, kedy pomenováva rozdelenie spoločnosti a pohodlnosť ľudí v hľadaní pravdy. Konkrétne spomína problém v rozlišovaní informácií, chýbajom kritickom myslení a dôveru v jednoduché prehlásenia. Z toho, ako som porozumela subjektivite narátorky dnes, zdá sa, že i napriek nejasnému určeniu spoločného nepriateľa, ktoré malo vplyv na jej historickú subjektivitu v rokoch transformácie, má v rámci svojej súčasnej subjektivity jasne ukotvené hodnoty a nerobí jej problém postaviť sa za to čomu verí.

U narátorky J. Š. sme sa v našom rozhovore priamemu pomenovaniu konceptu spoločného nepriateľa nedostali, avšak v jej historickej subjektivite je spoločný nepriateľ a vymedzovanie sa voči nemu neustále prítomný. Referencie k tomuto konceptu je možno vnímať jednoznačne v narátorkinej príslušnosti k určitým skupinám. Nehovorí priamo o vymedzovaní sa voči niečomu, ale používa termíny ako „*upřímnost*“ a „*soudržnost*“. Počas jej základnej a strednej školy to bola skupina ľudí z literárno-dramatického krúžku. Toto obdobie sama hodnotí tak, že „*politikum*“, ktoré túto časť jej života sprevádzalo vtedy ešte nedokázala dostatočne odhadnúť. Následne narátorka patrila do komunity na DAMU. U tejto komunity však dochádza k zaujímavému obratu a to práve po jej podpise Charty 77, kedy sa cítila komunitou vinená z privolania prílišnej pozornosti. Táto interpretácia sa mi javí ako fenomén hodný pozornosti, nakoľko je z rozprávania oboch narátoriek evidentné, že spoločný nepriateľ existoval u členov komunity DAMU rovnako, no to, že sa narátorka J. Š. voči nemu vymedzila aktívne a viditeľne už tak pozitívne prijaté nebolo. Po podpise Charty 77 patrila do komunity, ktorá sa rovnako jednoznačne vymedzila voči spoločnému nepriateľovi a to boli práve rodina a priatelia signatárky Dany Němcové⁶³. U narátorky J. Š. však nevnímam jasný vplyv konceptu spoločného nepriateľa či jeho straty na jej subjektivitu v rokoch po revolúcii ani v súčasnosti. Vo svojom rozprávaní spomína, že pre ňu ako divadelníčku je dôležité nájsť v divadle samú seba a tento proces je trvalý a nekončiaci. Alessandro Portelli hovorí o tom, že filozofia je obsiahnutá v skutočnosti a motivácia uvádzania faktov narátormi je vo väčšine prípadov túžba vyjadrenia ich filozofie.⁶⁴ Tento fenomén som vnímala i u narátorky J. Š. Prezentácia jej životných

⁶³ Dana Němcová bola českou disidentkou, signátorkou Charty 77 a spoluzakladateľkou Výboru na obranu nespravodlivo stíhaných.

⁶⁴ PORTELLI, Alessandro. The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue. USA: The University of Wisconsin Press. (1997). str. 79-88.

rozhodnutí i přístup k divadlu, ktorý zaujala bol založený na tom, v čo verila a môžeme v jej prípade hovoriť o internalizovanej životnej filozofii reagujúcej na konkrétnu dobu.

5. Záver

Cieľom mojej bakalárskej práce bolo na príklade dvoch vybraných českých divadelníčiek skúmať, ako je možné interpretovať ich historickú subjektivitu pred Nežnou revolúciou, aké zmeny v ich kultúrnych obsahoch v rámci historickej subjektivity môžeme pozorovať a ako je možné interpretovať ich historickú subjektivitu, divadelnú identitu po Nežnej revolúcii.

V interpretácii orálne-historických rozhovorov som sa snažila skúmať to, ako narátorky rozumejú sami sebe ako divadelníčky. V ich naratívoch pozorujem silnú referenciu na akýsi pomyselný pocit slobody z čoho usudzujem, že obe narátorky boli vo vývoji svojej divadelnej identity silno ovplyvnené režimom socialistickej diktatúry, v ktorej do svojich tridsiatich rokov žili. Režim socialistickej diktatúry má v ich rozprávaní centrálné postavenie a v jeho súvislosti interpretujú svoje zážitky, skúsenosti a svoju historickú subjektivitu.

Pri rozprávaní narátoriek pozorujem rozpor v intenzite v ktorej sa poji ich divadelná identita s pomyselným pocitom slobody. U narátorky J. Š. je možno pozorovať odkazy na divadlo, ktoré v jej prípade odkazuje na silnú internalizovanú divadelnú identitu, dalo by sa hovoriť i o „životnej filozofii“. Poukázať na to možno v zhrnutí na dvoch prípadoch: „životná filozofia“ sa začala u narátorky J. Š. budovať ešte vo veku, kedy si „neslobodu“ doby v ktorej žila sama neuvedomovala. Druhým je jej cesta k divadlu, ktorú si našla i skrze útlak minulého režimu. U narátorky D. S. je možno v rozhovoroch zaznamenať prirovnanie „divadla“ k pocitu slobody intenzívnejšie. Táto interpretácia v jej naratíve vyznieva ako dôležitý kultúrny obsah, ktorý tvorí jej historickú subjektivitu. Nejedná sa o „egoistické“ vyhľadávanie pocitu slobody, ale o určenie priestoru, do ktorého by išlo slobodu vniesť i pre iných. Zároveň v jej divadelnej identite možno identifikovať dva momenty, kedy bola „oslabená“ a to súvisí i s vplyvom udalostí Nežnej revolúcie a rokov transformácie. Rovnaký moment som v naratíve J. Š. neidentifikovala.

Okrem rozdielu vo vnímaní pocitu slobody som v rozprávaní narátoriek postrehla rozpor medzi tým, ako sa narátorky vymedzili voči režimu socialistickej diktatúry. Tento fenomén je významnejší v kontexte toho, že narátorky sa v čase vysokoškolského štúdia nachádzali v jednej inštitúcii. Zatiaľ čo narátorka J. Š. vyjadrila svoj odpor verejne, narátorka D. S. preferovala cestu odporu, ktorý navonok nepriťahoval pozornosť. I na tomto príklade je možné reflektovať ich historickú subjektivitu.

Významnú rolu v naratívoch a vo vývoji divadelníckej identity narátoriek hrá štúdium na DAMU, ktoré si obe narátorky spájajú s už spomínaným pocitom „slobody“, „skrýše“, či „útočiska“. V ich rozprávaní som identifikovala niekoľko odkazov na prvky tradične-konzervatívneho prostredia či s tým súvisiacu istú formu „opovrhovania“ medzi študentami. Narátorky tomuto obsahu v rozprávaní neprikladajú veľkú váhu. Toho dôvodom môže byť i doba v ktorej žili, kedy im nešlo o nájdenie ideálneho, ale čo najlepšieho prostredia – „útočiska.“

Fenomén, ktorý sa niesol rozprávaním narátoriek a voči ktorému sa vedome či nevedome vzťahujú vo svojej historickej subjektivite je práve fenomén „spoločného nepriateľa“, ktorého obe narátorky vidia v spojitosti s totalitným režimom. „Spoločný nepriateľ“ u oboch narátoriek podporuje aktívne či pasívne vymedzenia sa, ale i súdržnosť a spolupatričnosť s určitými skupinami. To, ako na nich vplývala strata „spoločného nepriateľa“ sa v ich naratívoch líši v miere akú mu prikladajú samotné narátorky a v reflexii svojho miesta v súčasnej spoločnosti.

Pri písaní bakalárskej práce som narazila na niekoľko limitov. Prvý limit sa týka nedostatočného množstva akademických publikácií, či odborných článkov týkajúcich sa divadelného prostredia v Československu medzi rokmi 1968 až 1989. I z toho dôvodu som mnoho informácií k teoretickej časti a v rámci prípravy na rozhovory musela dohľadávať na stránkach konkrétnych divadelných inštitúcií. Druhou výzvou bolo pre mňa nastavenie vzťahu s narátorkami. To, že sme sa s narátorkami nepoznali a teda nemáme vybudovaný osobný vzťah je pre rolu výskumníka výhodou. V roli autora som však narážala na limit pri spracovávaní príbehov narátoriek, ktoré boli v našich rozhovoroch úprimné a vzhľadom k tomu, že som poskytnuté dáta neanonymizovala, snažila som sa s nimi pracovať čo najcitlivejšie, aby nedošlo k poškodeniu narátoriek nevhodnou interpretáciou. Zároveň som zo strany tazateľky narazila na limit nedostatočnej znalosti prostredia v ktorých narátorky pôsobili, nakoľko mnoho informácií o divadelných predstaveniach či ich vtedajších divadelných kolegoch neboli nikdy kvôli cenzúre režimu zverejnené. S oboma narátorkami som si i z toho dôvodu vybrané mená a termíny potvrdila opätovne po prepise rozhovorov. V neposlednom rade bola výzvou i subjektivita ako na strane narátora, tak i na strane tazateľa. Obecne však považujem vzniknutú intersubjektivitu s oboma narátorkami za dobrú.

V mojej bakalárskej práci vnímam priestor pre ďalší výskum v zameraní sa na konkrétne inštitúcie (DAMU, Klub v Řeznické, Divadlo E. F. Buriana a iné), v ktorých narátorky pôsobili a ich hlbšiu analýzu. Rovnako vnímam ako prínosné rozšírenie počtu

narátorov, ktorí pôsobili v rovnakých inštitúciách ako narátorky J. Š. a D. S., zaznamenanie ich interpretácie vlastnej historickej subjektivity a následnú analýzu.

6. Zoznam použitých informačných zdrojov a prameňov

Rozhovory

Všetky rozhovory sú uložené v súkromnom archíve autorky.

Rozhovor s narátorkou J. Š. 24. 2. 2023 v Prahe

Rozhovor s narátorkou J. Š. 29. 5. 2023 v Prahe

Rozhovor s narátorkou J. Š. 9. 6. 2023 v Prahe

Rozhovor s narátorkou D. S. 15. 3. 2023 v Prahe

Rozhovor s narátorkou D. S. 25. 5. 2023 v Prahe

Literatúra

ABRAMS, Lynn. Oral History Theory. New York: Routledge. (2016) ISBN 978131564076

BURIAN, Jarka M. Leading creators of twentieth-century Czech theatre. London: Routledge, Taylor & Francis Group. (2002). ISBN 978-0-415-86618-7.

CHARTA 77. Praha: Ústav pro Soudobé Dějiny AV ČR. (2007).

CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. Byl to můj osud. Na přeskáčku I. Praha: Academia. (2018). ISBN 978-80-200-2817-4.

CHTIGUEL, Olga F. Without Theatre, the Czechoslovak Revolution Could Not Have Been Won. TDR 34/3 (1990)

CIHLÁŘ, Ondřej. Czech Theatre Guide, Institut umění – Divadelní ústav. (2011) ISBN 978-80-7008-275-1.

EMMERT, František. Sametová Revoluce: Cesta Ke Svobodě. V Brně: CPress. (2019). ISBN: 978-80-264-2834-3.

FRISCH, Michael. A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History. Albany: State University of New York Press. (1990).

HAVELKA, Miloš. Spor O Smysl českých dějin. Praha: Torst, 2006. ISBN: 80-85639-41-6.

HAVELKOVÁ, Barbora. Genderová rovnost v období socialismu. BOBEK, M., MOLEK, P., ŠIMÍČEK, V. Komunistické právo v Československu: Kapitoly z dějin bezpráví. Brno: Mezinárodní politický ústav Masarykovy univerzity. (2009). str. 179 - 207.

HORÁČEK, Michal. 1990. Jak pukaly ledy. Praha: Ex libris. (1990). 978-80-7388-011-8

JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Miloš. Divadlo Na Korze (1968-1971). Bratislava: Tália-press, (1994) ISBN: 80-85718-20-0.

MASON, David S. Glasnost, Perestroika and Eastern Europe. Londýn: Eng. International Affairs. (1988).

O'FARRELL, Patrick. Oral History: Facts and Fiction. Oral History Association of Australia Journal 5. (1982-83). str. 3-9.

PALMA, Francesco Di. Perestroika and the Party: national and transnational perspectives on European communist parties in the era of Soviet reform. New York: Oxford, Berghahn. (2019) ISBN 978-1-78920-021-8.

PAŽOUT, Jaroslav a kol. Každodenní život v Československu 1945/48–1989. Praha: Technická univerzita v Liberci, ÚSTR. (2015). ISBN 978-80-97912-35-5 (ÚSTR).

PORTELLI, Alessandro. Smrt Luigiho Trastulliho a jiné příběhy. Forma a význam v orální historii. Praha: Karolinum. (2020). ISBN: 978-80-246-4550-6.

PORTELLI, Alessandro. The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue. USA: The University of Wisconsin Press. (1997). str. 79-88. ISBN: 0-299-15370-3.

SHOPES, Linda. Insights and Oversights: Reflections on the Documentary Tradition and the Theoretical Turn in Oral History. *The Oral History Review* 41/2. Los Angeles: University of California. (2014). str. 257-268.

SMITH, Richard Cándida. Review of Popular Memory and Oral Narratives: Luisa Passerini's Reading of Oral History Interviews. *The Oral History Review* 16/2. Los Angeles: University of California. (1988). str. 95–107.

THOMSON, Alistair. ANZAC Memories: Living with the Legend (2nd edition). Clayton VIC Australia: Monash University Publishing. (2013). ISBN: 1921867582.

THOMSON, Alistair. Four Paradigm Transformations in Oral History. *The Oral History Review* 34/1. Los Angeles: University of California. (2007). str. 49–70.

VORÁČ, Jiří. Divadlo a Disent. Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity. Divadlo a disent. Příspěvek k dějinám české divadelní opozice (1970-1989). Brno: Masarykova universita v Brně. (1998).

VYKOUPIIL, Libor. Slovník českých dějin. Praha: Julius Zirkus. (2000). ISBN: 8090278205

YOW, Valerie. 'Do I like Them Too Much?': Effects of the Oral History Interview on the Interviewer and Vice-Versa. *The Oral History Review* 24, no. 1 (1997). str. 55–79.

Zákon č. 32/1948 Sb.

Zákon č. 33/1978 Sb.

Zákon č. 105/1990 Sb.

ŽATKULIAK, Josef. Normalizácia ako likvidácia demokracie. Bratislava: Časopis Sociologického ústavu Slovenskej akadémie vied 30. (1998)

Internetové zdroje

ANTICHARTA. Ústav pro studium totalitních režimů. (2009). Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/uvod/antologie-ideologickyh-textu/anticharta/>. [cit. 12.3.2023].

BURIAN, Jarka M. The liberated theatre of Voskovec and Werich. New York University. (1977). Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1490/jaro2010/CZS34/11555494/lecture7/7b_Liberated_Theatre.pdf?lang=en. [cit. 12.4.2023].

BROWN, Kevin. The Top Ten Reasons Why Theatre is Still Important in the Twenty-First Century. TCG Circle. (2014). Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/322581983_The_Top_Ten_Reasons_Why_Theatre_is_Still_Important_in_the_Twenty-First_Century. [cit. 6.3.2023].

DE JAEGHER, K. Common-enemy Effects: Multidisciplinary Antecedents And Economic Perspectives. Journal of Economic Surveys 35/1. (2021). Dostupné z: doi.org/10.1111/joes.12394 [cit. 16.3.2023].

Divadlo Husa na provázku. 60. léta. Dostupné z: www.provazek.cz/cs/60-leta [cit. 12.3.2023]

Divadlo Na zábradlí. O divadle - Divadlo Na zábradlí. (2021). Dostupné z: www.nazabradli.cz/o-divadle/. [cit. 12.3.2023].

HRABALÍK, Petr. Rockové a jiné hudební styly 80. let (s přesahem do 90. let). Praha: Česká televize. (2021). Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/90-leta/clanky/95-rockove-a-jine-hudebni-styly-80-let-s-presaem-do-90-let/>. [cit. 11.6.2023].

JANOŠEK, Pavel a kol. Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–58. Praha: Academia. (2006). str. 91–94. Dostupné z: https://service.ucl.cas.cz/edicee/images/data/dejiny/dcl_1945-1989/II/Souvislosti%20divadeln%C3%ADho%20%C5%BEivota.pdf. [cit. 18.3.2023].

PAULUSOVÁ, Zuzana. Vinohradská Desetiletí: 1987–1997. Historie. Dostupné z: bulletiny.divadlonavinohradech.com [cit. 14.3.2023].

Program Divadla Andreja Bagara v Nitre. Povraz s jedným koncom. Nitra. (1996). Dostupné z: www.dab.sk [cit. 15.3.2023].

SALZMANNOVÁ, Eva, HERMAN, Josef. Tenkrát v Listopadu. Divadelní noviny. (2019) Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/tenkrat-v-listopadu>. [cit. 12.3.2023].

SLÁMOVÁ, Ivana. Informace pro Dtb - Divadelní ústa. Rkp. (2005). Dostupné z: <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=8499>. [cit. 8.6.2023].

SMETANOVÁ, Barbora. Proměny Časopisu Divadlo v letech 1949-1959. Hybris. (2015). Dostupné z: <https://www.hybris.cz/promeny-casopisu-divadlo-v-letech-1949-1959>. [cit. 12.3.2023].

Soznam príloh

Príloha 1: Informovaný souhlas ke zpracování a zpřístupnění osobních údajů narátorky J. Š.

Príloha 2: Informovaný souhlas ke zpracování a zpřístupnění osobních údajů narátorky D. S.

7. Prílohy

Informovaný súhlas bol prevzatý z webu Česke asociace orální historie a upravený pre potreby bakalárskej práce.

Informovaný souhlas ke zpracování a zpřístupnění osobních údajů

Já, níže podepsaná (dále jen „narátkorka“):

JAROSLAVA ŠIKTANCOVÁ

podle zákona č. 110/2019 Sb., o zpracování osobních údajů, zákona č. 89/2012 Sb., občanského zákoníku, ve znění pozdějších předpisů, a v souladu s nařízením (EU) 2016/679 o ochraně fyzických osob v souvislosti se zpracováním osobních údajů a o volném pohybu těchto údajů (GDPR), tímto uděluji svůj výslovný a svobodný souhlas se zpracováním veškerých svých osobních údajů, které jsem poskytla během rozhovorů pořizovaných ve zvukové či audio-vizuální podobě v rámci projektu bakalářské práce (obor Studia Humanitní vzdělanosti, Fakulta humanitních studií) studentky:

Emy Rajčanovej

osobních údajů

s názvem Historická subjektivita českých divadelníků v kontexte revoluční změny roku 1989

pro následující účely:

- vědecký či historický výzkum v oblasti humanitních věd;
- vzdělávací činnost (možnost využití úryvků či ukázek z rozhovorů při výuce);
- publikační činnost (odborné články, studie, sborníky, monografie apod.).

Jsem si vědoma skutečnosti, že správcem těchto údajů se na dobu neurčitou podpisem tohoto souhlasu stává výše uvedená studentka.

Prohlašuji, že jsem byla informována o tom, že podle výše uvedených právních předpisů o zpracování osobních údajů mám právo:

- kdykoliv odvolat udělený souhlas, a to pro každý ze shora uvedených účelů samostatně;
- vyžádat si informaci o tom, jaké osobní údaje jsou o mně zpracovávány;
- vyžádat si opravu nebo doplnění svých osobních údajů;
- žádat výmaz osobních údajů, pro jejichž zpracování již dále není důvod;
- žádat omezení zpracování údajů, které jsou nepřesné, neúplné nebo u nichž odpadá důvod jejich zpracování, ale nesouhlasím s jejich výmazem;
- žádat umožnění přenesení zpracovávaných údajů;
- vznést námitku proti zpracování mých osobních údajů pro přímý marketing, včetně souvisejícího profilování;
- nebýt předmětem automatizovaného individuálního rozhodování, včetně profilování;
- mám právo dostat odpověď na svou žádost bez zbytečného odkladu, v každém případě do jednoho měsíce od obdržení žádosti správcem.

Pro kontaktování správce ve věci ochrany osobních údajů lze využít následující kontakty:

email: rajcanovaem@gmail.com

Individuální požadavky narátorky, jimiž je správce údajů povinen se řídit (např. anonymizace dat, požadavek autorizace přepisu před publikací, odmítnutí online zpřístupňování osobních a citlivých údajů po splnění podmínek stanovených správcem, využití rozhovoru pouze pro některý z výše uvedených účelů, zákaz využití rozhovorů dalšími subjekty/třetími stranami nebo v rámci jiných výzkumů apod.) – hodící se zaškrtněte:

nepožaduji

požaduji, uveďte Vaše konkrétní požadavky:

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Datum, místo podpisu:

9.6.2023 Praha

Podpis narátor/a/ky:

Jaroslava Ušáková

Informovaný souhlas ke zpracování a zpřístupnění osobních údajů

Já, níže podepsaná (dále jen „narátorka“):

..... DOUBRAVKA SVOBODOVA

podle zákona č. 110/2019 Sb., o zpracování osobních údajů, zákona č. 89/2012 Sb., občanského zákoníku, ve znění pozdějších předpisů, a v souladu s nařízením (EU) 2016/679 o ochraně fyzických osob v souvislosti se zpracováním osobních údajů a o volném pohybu těchto údajů (GDPR), tímto uděluji svůj výslovný a svobodný souhlas se zpracováním veškerých svých osobních údajů, které jsem poskytla během rozhovorů pořizovaných ve zvukové či audio-vizuální podobě v rámci projektu bakalářské práce (obor Studia Humanitní vzdělanosti, Fakulta humanitních studií) studentky:

Emy Rajčanovej

s názvom Historická subjektivita českých divadelníků v kontexte revolučnej zmeny roku 1989

pro následující účely:

- vědecký či historický výzkum v oblasti humanitních věd;
- vzdělávací činnost (možnost využití úryvků či ukázek z rozhovorů při výuce);
- publikační činnost (odborné články, studie, sborníky, monografie apod.).

Jsem si vědoma skutečnosti, že správcem těchto údajů se na dobu neurčitou podpisem tohoto souhlasu stává výše uvedená studentka.

Prohlašuji, že jsem byla informována o tom, že podle výše uvedených právních předpisů o zpracování osobních údajů mám právo:

- kdykoliv odvolat udělený souhlas, a to pro každý ze shora uvedených účelů samostatně;
- vyžádat si informaci o tom, jaké osobní údaje jsou o mně zpracovávány;
- vyžádat si opravu nebo doplnění svých osobních údajů;
- žádat výmaz osobních údajů, pro jejichž zpracovávání již dále není důvod;
- žádat omezení zpracovávání údajů, které jsou nepřesné, neúplné nebo u nichž odpadá důvod jejich zpracování, ale nesouhlasím s jejich výmazem;
- žádat umožnění přenesení zpracovávaných údajů;
- vznést námitku proti zpracování mých osobních údajů pro přímý marketing, včetně souvisejícího profilování;
- nebýt předmětem automatizovaného individuálního rozhodování, včetně profilování;
- mám právo dostat odpověď na svou žádost bez zbytečného odkladu, v každém případě do jednoho měsíce od obdržení žádosti správcem.

Pro kontaktování správce ve věci ochrany osobních údajů lze využít následující kontakty:

email: rajcanovaem@gmail.com

Individuální požadavky narátorky, jimiž je správce údajů povinen se řídit (např. anonymizace dat, požadavek autorizace přepisu před publikací, odmítnutí online zpřístupňování osobních a citlivých údajů po splnění podmínek stanovených správcem, využití rozhovoru pouze pro některý z výše uvedených účelů, zákaz využití rozhovorů dalšími subjekty/třetími stranami nebo v rámci jiných výzkumů apod.) – hodící se zaškrtněte:

nepožaduji

požaduji, uveďte Vaše konkrétní požadavky: /

AUTORIZACE PŘEPISY PŘED PUBLIKACÍ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Datum, místo podpisu:

V PRAZE DNE 8.6.2023

Podpis narátor/a/ky:

