



# KRÁLŮV ŠAŠEK VERSUS KRÁLOVÉ ŠAŠKŮ

aneb Divadelní opozice za totality v Česku a v Rumunsku

Dan Mircea Duță

## Věci, které bychom měli o Rumunsku vědět

Každý pokus srovnat českou divadelní skutečnost za totalitního režimu s onou rumunskou by měl vycházet z následujících aspektů:

1. Je docela známou, stále opakovanou pravdou, že v Rumunsku byla diktatura tvrdší než jinde, že tlak ze strany kulturní, administrativní, politické a psychologické cenzury byl patrně silnější než v Československu, Polsku, Maďarsku, Jugoslávii, Bulharsku a v určité době dokonce i než v Sovětském svazu. To ví celá Evropa, celý svět. Je to z jedné strany skoro axiom, z druhé zas téměř truismus. Koneckonců americký farmář, konžský kmenový náčelník nebo indický fakír, kteří vlastně ani nevědí přesně, zda je Rumunsko květinou, chemickým prvkem nebo značkou aut, slyšeli snad o Ceaușeskově a o Draculovi, tuší, že první byl hysterickým diktátorem a ten druhý krvelačným upírem. (Anebo opačně, to není nikdy jisté.) Pokusíme se tuto rádobu absolutní pravdu trochu nuancovat, protože žádný totalitní režim neztělesňuje stoprocentně pojetí „dokonalé“ diktatury a na druhé straně žádná diktatura není schopná kulturu úplně zabít.

2. Ještě víc než jednoduché pravdy, že diktátorský tlak nebyl vždycky stejně silný ve stejné zemi (což je mimochodem samozřejmě – všude, v rámci každé diktatury, nastávají občasná období alespoň mírné nebo zdánlivé demokratizace a svobodomyšlnosti), měli bychom si být tím spíše vědomí toho, že stejné období má odlišné rysy v různých zemích. Existovala období, kdy třeba v Rumunsku, Česku, Polsku nebo Jugoslávii kultura rozkvétala a politika proti tomu nic nezmohla (anebo příslušné komunistické strany dokonce tento vývoj podporovaly), zatímco například v Maďarsku, Bulharsku, Sovětském svazu, Albánii nebo Číně dosáhl komunismus neuvěřitelných podob osobní diktatury. Uvedený příklad je samozřejmě čistě teoretický a situace by ve skutečnosti klidně mohla být opačná. Nejde nám o to, abychom zjistili či určili nejdemokratičtější bývalou socialistickou zemi, nebo nejliberálnější komunistickou stranu, nýbrž o uvědomění si nevyhnutelného umělého, teoretického rozměru přítomného v jakémkoli pokusu o zobecnění a charakteristiku, stejně jakožto umělé dimenze všech možných „paralel“ mezi dobovou situací v různých zemích. Žádné postuláty či rozsudky nejsou definitivně či úplně spravedlivé,

zejména když se vztahují k politice. Můžeme se tedy jen pokoušet o co neobjektivnější přístup k zvolené tematice, aniž bychom však zapomněli, že každá interpretace a každé chápání skutečnosti je do jisté míry neúplné či mylné.

3. A právě v takových případech se (bohužel?) nedá zcela odstranit či vyloučit národní subjektivismus. Ve volném překladu: jsem Rumun a nemůžu nebýt subjektivní, když mluvím o rumunském divadle, filmu nebo obecně o kultuře, zejména když se situaci pokouším srovnávat s českým prostředím, které mám také nesmírně rád. Budu se ovšem snažit, aby vliv subjektivní složky byl co nejmenší.

4. Český divadelní život byl stejně bohatý jako ten rumunský, ovšem v 60. letech dosáhl vyšší úrovně. Přece jen existují aspekty příznačné pouze jedné z těchto dvou kultur, zároveň existují záležitosti zkrátka nesrovnatelné, např. komorní divadla v českých zemích nebo sdružení Flacăra v Rumunsku.

5. Český, polský, maďarský nebo ruský odpor k politickému diktátu v kultuře či proti její takzvané politizaci jsou na Západě celkem známé, zatímco o rumunské kulturní opozici bylo vydáno zoufale málo publikací. Navíc některé z nich jsou příliš subjektivní a občas i nevěrohodné. Takže západní (následně i světová) veřejnost (a také intelektuálové) prakticky nemá k dispozici spolehlivé informační zdroje – alespoň ne v jiných jazycích než v rumunštině – o tom, co se za diktatury stalo (například) v rumunském divadelním světě. Samozřejmě netvrdíme, že těmito několika řádky tento prázdný prostor zaplníme, ale i oceán ve své podstatě spočívá v určitém, byť obrovském, počtu kapek vody.

6. Nejspíše ohnivý temperament příznačný pro románské národy způsobil to, že si v Rumunsku politika vypůjčila mnohé z divadla a opačně. Rumunský politik je občas alespoň trochu hercem a herec někdy mívá silné a pevné politické názory, pokud ovšem není přímo členem či dokonce lídrem některé z politických stran. Děje se to samozřejmě také v českém politicko-kulturním prostředí, ale tento jev je v Rumunsku asi patrnější.

7. Podobným způsobem měl duch kompromisu odlišné významy a nestejně výsledky u obou národů. Česká (kulturní) opozice vůči komunismu byla tvrdší, razantnější, otevřenější, přímočařejší, zatímco v komunistickém Rumunsku se často stávalo, že básník či dramatik, který oficiálně psal články a skládal „ody“ na diktátorovu

počest, současně psal či režíroval divadelní hry neuvěřitelně kritické k politické moci a režimu. Dokonce i v rámci formálně „korektních“ a „konformních“ her zazněly občas kritické repliky na adresu politického režimu či narážky na (jinak přísně utajené) neblahé aspekty reálné politické, společenské či hospodářské situace v zemi. Lze to vysvětlit jednak rozdílem mezi českou a rumunskou mentalitou, ale je to také vedlejší účinek odlišného typu komunistické diktatury v obou zemích. Jinak tvrdí a brutální rumunští komunisté většinou nebyli s to pochopit kulturu a skryté politické narážky, které ji často doprovázely. Tresty za ně však byly tvrdé a umělci hodně riskovali. Skrytá opozice může být občas stejně efektivní jako ta otevřená a stejně nebezpečná.

8. Přinejmenším v 70. a 80. letech mělo Rumunsko „svůj“ (vlastně Ceaușeskův) komunismus, zatímco Češi museli za stejného období „jen“ uplatnit sovětský „bratrský“ model. Následně byla v Česku (až na Gorbačovovu éru) opozice jak antisovětská, tak obecně antikomunistická a oba její rozměry byly samozřejmě oficiálně zakázané. V Rumunsku byla naproti tomu po roce 1964 protisovětská opozice téměř oficiálně podporována stranou i vládou. Proto byl v Rumunsku v 70. a 80. letech skutečným odporem pouze odpor vůči („domorodému“) komunismu a Ceaușeskovi. Na druhou stranu – a zčásti kupodivu – připadal v druhé polovině osmdesátých let Rumunům Gorbačov a jeho Sovětský svaz jako jediná naděje na osvobození od Ceaușeska a určité „spasení“. Oproti tomu způsobil Ceaușeskův protisovětský postoj v počátcích jeho vlády v Rumunsku neuvěřitelně euforickou atmosféru. Budoucí diktátor se těšil dříve nevídané popularitě a velkému respektu, a to dokonce i ze strany západních zemí. Bohužel první a poslední komunistický rumunský prezident neuměl této příznivé situace využít ve prospěch Rumunska a dokonce ani k prospěchu vlastnímu. Jeho způsob myšlení totiž byl příliš jednoduchý, přímočarý, až primitivní. Namluvil si, že popularita, jíž se těšil díky svému protisovětskému postoji, potrvá věčně, bez ohledu na jeho další činnost, že ho Západ bude bezmezně a bezpodmínečně podporovat.

9. Důležitým aspektem, s nímž musíme počítat při každém pokusu o paralelu mezi (nejen kulturními) reáliemi obou zemí, je také dlouhodobé autentické a vřelé česko-rumunské přátelství, které rozkvetlo hlavně v meziválečném období a poté opět v 60. letech 20. století. O Malé dohodě

se dovídáme z učebnic dějepisu, o vztazích mezi našimi zeměmi v 60. letech se ovšem ví mnohem méně. Málokdy se připomíná, že v roce 1968 se ze zemí Varšavské smlouvy pouze Rumunsko a Albánie<sup>1</sup> nezúčastnily invaze do Československa a že sám Ceaușescu proti invazi veřejně a odvážně protestoval. (Samozřejmě že současně protestovala celá západní Evropa, Amerika a Čína, ale situace Rumunska byla citlivější, protože země byla členem Varšavské smlouvy a přímo sousedila se Sovětským svazem.) Během celého roku a ještě dlouho poté Rumuni odvážně projevovali svou solidárnost s napadeným Československem. Během tragického období československých dějin se obyvatelé Bukurešti každý den shromažďovali na Univerzitním náměstí v centru města, aby si zazpívali, zapálili svíčky nebo dokonce zaplakali nad hrdiny pražského jara, nad dramatickým osudem národa, který se, stejně jako oni sami, „provinil“ tím, že měl příliš rád svobodu. Ani reakce intelektuálů a umělců na sebe nenechala dlouho čekat. Osobnosti rumunského veřejného života promluvily před davem shromážděným na Univerzitním náměstí a vyjádřili solidaritu Československu a podporu odstraněným lídrům pražského jara. Před stejným shromážděním zazpívaly tehdejší hvězdy rumunského popu a folku na podporu demokracie, svobody a přátelství s českým a slovenským národem. Na podzim 1969 napsal (tehdy mladý) dramatik Ion Coja existenciální divadelní hru, kterou nazýval *Rekviem pro Jana Palacha*. Z těchto projevů sounáležitosti s Československem se následně odvíjelo silné hnutí za demokratizaci samotného Rumunska. Jenže jak známo Ceaușeskův postoj se později výrazně posunul k autokracii a diktatuře a tím se šance na případný demokratický vývoj v Rumunsku zcela promarnila.

Je to samozřejmě jen několik aspektů, jichž si musíme být vědomi při pokusu o srovnání kulturního prostředí v socialistickém Československu a Rumunsku. Ovšem je jich ještě mnohem víc. Ty, které jsme uvedli, považujeme za základní, ale jsme si vědomi toho, že by se čtenář za odlišné výchozí situace mohl dostat i k jiným závěrům. To je však riziko přináležející každému pokusu o analýzu.

<sup>1</sup> Ačkoli se od roku 1961 Albánie na činnosti Varšavské smlouvy nepodílela, byla ještě v srpnu 1968 (byť formálně) členem paktu, proto se domnívám, že zmínka o její neúčasti na invazi do ČSSR je vhodná.

## O rumunské divadelní opozici

Za účelem, aby se český čtenář trochu seznámil s rumunským divadelním světem, uvedeme dále krátký popis poválečných divadelních realití a možností divadla zaujmout opoziční postoje vůči komunistickému režimu.

### I. Kamenná divadla

V souvislosti s rumunským divadlem je kamenné divadlo docela relativním pojmem, protože po druhé světové válce v Rumunsku existovaly jen stále divadelní scény. Divadelní skupina se mohla stát oficiálně uznaným divadlem pouze v případě, že měla vlastní jeviště, kde mohla pracovat a hrát. V roce 1948 byla veškerá rumunská soukromá divadla znárodněna. Ať se jednalo o veřejné nebo soukromé předválečné stále scény (Národní divadlo, Operní divadlo, Studio Alhambra, kabaret Union, divadlo Odeon, Divadelní společnost Lucie Sturdzové Bulandrové, Divadlo Cărăbuș Constantina Tănaseho atd.), všechny se staly státními divadly a jejich činnost byla ostře sledována komunistickou cenzurou. Malá komorní či kočovná divadla (jako třeba Společnost Costiky a Mitiky nebo Potulné divadlo Dana Budulana) byla zlikvidována. V divadelní činnosti mohli pokračovat jen ti, kteří akceptovali spolupráci s novým režimem. Byly mezi nimi i významné osobnosti meziválečného divadla a filmu jako Silvia Dumitrescu-Timiková, Radu Beligan, Grigore Vasiliu-Birlic, George Vraca, George Calboreanu, Costache Antoniu, Marietta Sadovová, Ion Finteșteanu, Lucia Sturdza-Bulandrová a řada jiných. Někteří z nich totiž skutečně věřili, že komunismus přinese nový, lepší svět bez vykořisťovaných a vykořisťovatelů, do jehož budování se byli ochotni zapojit. Jiní na kompromis přistoupili jen proto, aby mohli pokračovat ve své práci. Typickým případem byla výborná herečka a podnikatelka Lucia Sturdza-Bulandrová, jejíž divadelní společnost se později stala Městským divadlem. Bývalá majitelka zůstala ředitelkou nové znárodněné instituce, která mohla pokračovat v činnosti starého Divadla L. S. Bulandrové. Repertoár se samozřejmě částečně upravil, přizpůsobil se nové politické situaci, v rámci níž si takto Bulandrová zajistila vysoké postavení.

Mezi prvními oběťmi nové kulturní politiky byli dramatik a spisovatel Mihail Sebastian a skvělý herec a podnikatel Constantin Tănase (majitelem a ředitelem slavného bukureštského kabaretu Cărăbuș). První z nich se odvážně vyjádřil proti okupaci Rumunska Rudou armádou a Stalinovi,

následně jej „náhodou“ přešel nákladní vůz „osvoboditelského“ vojska. Drsný humor a populární kuplety druhého jmenovaného nešetřily nikoho: ani rumunské osobnosti veřejného života, ani německé činitele během válečného spojení mezi Rumunskem a Německem, ani sovětské okupanty po skončení války. Poté co Rudá armáda okupovala Rumunsko a Němci byli vyháněni, Tănase ilustroval tuto situaci na jevišti svého kabaretu tak, že se objevil jakožto obrovský škubaný orel: *Când a fost cu „Was ist das“; / am rămas cum am rămas! / Dar când a fost cu „Davai ceas“; / ia uitați cum am rămas! (Když šlo u nás o „was ist das“, – tj. když bylo Rumunsko spojencem Německa – nějak se ještě dalo žít, ale když začalo jít o „davaj čas“ („dej sem hodinky!“) – tj. když zemi okupovali Rusové a začala v ní rabovat Rudá armáda – podívejte se, co ze mě zbylo: oškubaný orel!). Za svou odvahu zaplatil Tănase vysokou cenu: ruští vojáci ho zatklí a zastřelili, ačkoliv oficiální zdroje oznámily, že talentovaného herce zabila chřipka. Brutální a primitivní sarkasmus tohoto prohlášení se ani zdaleka nemohl rovnat jemnému humoru a kousavé ironii zavražděného herce.<sup>2</sup>*

Zřejmě hlavní rozdíl mezi českým a rumunským divadelním životem na kamenných scénách za totality spočíval v tom, že se rumunská státní divadla nemusela bát žádné „vnější“ konkurence. Co divadlo, to kamenná scéna. Malá komorní, experimentální, kočovná či potulná divadla v socialistickém Rumunsku nikdy neexistovala. V Česku takové „nekamenné“ scény výborně a úspěšně působily hlavně v 60. letech, ale do jisté míry také za normalizace (Divadlo na provázku, HaDivadlo, Ochotnický kroužek, Ypsilonka, Pražská pětka atd.) V Rumunsku nevznikla ani tzv. bytová divadla, která v Česku fungovala i za normalizace jako efektivní forma kulturní opozice. U nás by něco takového nebylo možné: kdyby majitel či obyvatel bytu uspořádal doma divadelní představení či četbu zakázaných autorů, byl by hned zatčen a o byt by přišel. Securitatea (rumunská StB) si s takovými věcmi nehrála. Úloha (včetně té opoziční) rumunských kamenných scén byla proto mnohem širší. Za normalizace

<sup>2</sup> Informace ohledně Tănaseho smrti uvedl třeba jeho vnuk Radu Alexandru Tănase, s kterým jsem vedl rozhovor v roce 2009, ale také celá řada rumunských herců a zpěváků, kteří – byť i později – zahájili svou kariéru v „jeho“ divadle, např. Alexandru Arșinel a Stela Popesková v televizním pořadu rumunské veřejnoprávní televize *Mozaic (Mozaika)* z roku 1991.

bylo v Česku skoro nemožné, aby se na jevišti „státního divadla“ hrálo představení se zřetelnými kritickými narážkami na adresu režimu, zatímco v Rumunsku tuto tradiční kritickou úlohu alternativního, soukromého a undergroundového divadla převzaly právě kamenné scény, neboť žádné alternativní, soukromé, bytové či undergroundové divadlo prostě neexistovalo. Často se ve velkých oficiálních rumunských divadlech inscenovaly novátorské hry, experimentovalo se a projevovala se i otevřená politická opozice, a to dokonce i za nejhorších let Ceaușeskovy diktatury, v době která vcelku odpovídala československé normalizaci. Navíc byla tato opoziční a experimentální divadelní činnost téměř „oficiální“. Bukureštské Velmi malé divadlo, Malá scéna Národního divadla (zvaná Dílna – „Atelier“) a Malý sál Městského divadla v Bukurešti (zvaný Zahrada s ikonou – „Grădina icoanei“) měly neoficiálně uznávaný statut experimentálních scén. Na jevišti Velmi malého divadla prezentovali různí hudebníci, herci, písničkáři a jiní umělci svérázné a nekonvenční one-man-show spočívající třeba ve zvláštní a nápadité kombinaci koncertu, scénického čtení, tance a improvizace. V této souvislosti si zaslouží být zmíněn alespoň básník, hudebník a písničkář Mircea Florian. V sále Zahrady s ikonou pořádal mimořádně talentovaný a vzdělaný herec, intelektuál a člen občanské společnosti Florian Pittiș představení *Poezie mladé hudby (Poezia muzicii tinere)*, které bylo koncipováno jako příběh legendární kapely Beatles a kvalitní hudby 60. let. A to všechno se stalo v letech 1981–1984, kdy už byl diktátorský tlak takřka nesnesitelný. Existenciální Sartrovy hry *Ďábel a Pánbůh* a *Za zavřenými dveřmi* byly nastudovány v roce 1979 v bukureštském Malém divadle, respektive v roce 1981 ve Velkém sále Městského divadla, který jinak dával přednost spíš klasickým titulům. (Připomínám, že v jiných socialistických zemích byl Sartre úplně zakázán.) V roce 1980 nastudovalo Národní divadlo Camusova *Caligulu* a chování hlavního hrdiny silně připomínalo Ceaușeskovy návyky a výroky. O čtyři roky později nastudoval režisér Dragoș Galgoțiu na scéně Zahrady s ikonou mimořádně avantgardního *Hamleta* plného kritických narážek na rumunskou realitu. Příkladem je ještě dost. V rámci rumunského divadelního světa za totality byly tedy experimentální inscenace

V rumunském divadelním životě fungovala cenzura na různých úrovních: 1) cenzura v rámci divadelního oboru jako takového: přímo v divadlech působily tzv. „lektorské výbory“, které nový text navržený k inscenaci četly a odsouhlasily (nebo nikoli) jako první; na regionální úrovni pak fungovaly Úřady pro kontrolu divadelního repertoáru, které kontrolovaly a koordinovaly lektorské výbory, na župní úrovni působila Kulturní rada, již byly podřízené Úřady pro kontrolu divadelního repertoáru, a konečně na národní úrovni působilo Národní divadelní ředitelství, které dohlíželo na divadelní repertoár a koordinovalo divadelní cenzuru v celé zemi, 2) „mimooborová“ cenzura: stranická župní kulturní rada, župní divadelní komise, zástupce Ministerstva kultury v dané oblasti a Oddělení kontroly divadelního repertoáru v rámci Ministerstva kultury. Členové těchto institucí měli vyšší moc než instituce v rámci „oborové“ cenzury a zpravidla nebyli vzděláni (často v žádném) oboru, většina z nich absolvovala jen „Stranickou akademii“ Štefana Gheorghia v Bukurešti. Na příslušné místní, regionální či národní úrovni mohly tyto úřady zrušit rozhodnutí organizací vydané v rámci „oborové“ cenzury. Například inscenaci odsouhlasenou Národním divadelním ředitelstvím mohlo klidně zrušit Oddělení kontroly divadelního repertoáru, ačkoli se obvykle žádný z jeho členů nevyznal v oboru divadelní vědy či praxe.

příjemnou povinností kamenných scén, neboť jejich alternativní a undergroundové varianty neexistovaly.

K této situaci vedlo několik důvodů. Jednak v Ceaușeskově představě mělo divadlo svědčit o demokratických podmínkách v Rumunsku, stát se argumentem podporujícím zdánlivou a povrchní Ceaușeskovu demokracii. A to jak v (dost vzdálených) očích západního světa, tak v představě domácího intelektuálního divadelního publika, které v sobě stále uchovávalo zbytky občanského svědomí a bylo potenciálním jádrem vzpoury, a bylo tedy pro politický systém nebezpečné. Otevřenost a odvaha některých divadelních představení měla právě tohoto diváka přesvědčit, že přece jen žije v rámci demokratické společnosti. Jenže, jak se obvykle stává, král se přepočítal, když si myslel, že se může spoléhat na šaška. Divadlo totiž žádné omezení neuznává. Tato divadlům oficiálně poskytovaná svoboda se brzy stála silnou a režimu nepříjemnou opoziční frontou. Proti tomu ani prezident, ani vláda, ani policie, ani Securitate nic nezmohly. To, co bylo možné dovolit si v malém bytě proti anonymnímu opozičně smýšlejícímu obyvateli nějakého okrajového sídliště, nešlo provádět na velké scéně proti populárním hercům a ještě před několika stovkami diváků. Takže to nakonec úřady ignorovaly a rumunská divadla pokračovala i nadále v tomto „ideologickém kompromisu“, v této víceméně povolené či tolerované opozici. Ta měla několik forem, které se projevovaly také v českém prostředí v 60. letech a v druhé polovině 80. let za Gorbačovovy perestrojky:

#### a) krátké, nicméně jízlivé narážky v rámci jinak „politicky korektních“ her

Uvedl bych jako příklad *Žlutou židli*, představení bukureštského divadla Constantina Nottary z roku 1979. Tato „ortodoxní“ agitka, jejíž děj se odehrával během druhé světové války, pojednávala o boji (tehdy zakázané) Rumunské komunistické strany proti třídnímu nepříteli a německé armádě. V této souvislosti si jedna z postav stěžuje, je pravou kávu sehnala jen velmi těžko a to jen ve Švýcarsku. Další postava na to reaguje: „*No jasně! Je to nenormální doba, pravá káva je k dostání pouze v neutrálních zemích!*“ Formálně replika zazněla v souvislosti s druhou světovou válkou, ale veřejnost v sále ji samozřejmě chápala jako jasnou narážku na Rumunsko 70. a 80. let, kde pravá káva už dlouho chyběla na trhu.

#### b) zvláštní či ostentativní podání některých rolí či replik z klasických her za účelem vytvoření narážky na politickou situaci v Rumunsku

Příklady: V rámci už zmíněné adaptace *Hamleta* je proslulá replika pronesena s krátkou přestávkou za slovem *státě*: „*Je něco shnilého ve státě... dánském*“. Tím bylo každému jasné, že hercům nešlo vůbec o stát dánský, nýbrž o tehdejší komunistické Rumunsko.

Klasická hra největšího rumunského dramatika Iona Luky Caragialeho *Ztracený dopis* končí obrovskou oslavou, která na jevišti bukureštského Národního divadla vypadala přesně jako tehdejší veřejnosti důvěrně známé megalomanské večírky rumunských soudruhů.

Vymývání mozků ve Wassermanově *Přeletu nad kukaččím hnízdem* ve výborném nastudování režiséra a ředitele bukureštského Národního

divadla Horey Popeska z roku 1981 znamenalo pro dobového diváka jasnou narážku na oficiální komunistickou propagandu.

Hlavní hrdina už zmíněného nastudování Camusova *Caliguly* napodoboval chování samotného Ceaușeska a to včetně jeho specifických gest a (často pologramotných) výrazů a výroků.

### c) nastudování klasických her jako obrovské alegorie tykající se dobové společensko-politické situace v Rumunsku

Příklady: Nekonečná a monotónní karetní hra v představení Coburnova *Gin-Rummy*, které v roce 1980 nastudoval tehdejší ředitel divadla Lucie Sturdzové-Bulandrové, divadelní a filmový režisér Liviu Ciulei, představovala pro tehdejšího rumunského diváka směšnou karikaturu primitivního chování a omezenosti manželů Ceaușekových. Karikaturním obrazem Eleny Ceaușeskové byla pro rumunskou veřejnost také ošetřovatelka Miss Ratched v podání herečky Olgy Delie Mateeskové z už zmíněného představení *Přelet nad kukaččím hnízdem*.

Dramatik a spisovatel Paul Everac (jinak autor mnoha agitok a dalších „politicky korektních“ opusů) nastudoval v bukureštském Národním divadle svou neuvěřitelně kritickou hru *Salón*, rozsáhlou alegorii rumunského maloměšťáctví a ztráty tradičních, obecně lidských hodnot v dobách komunismu.

Výborný básník a dramatik Marin Sorescu, výjimečná osobnost rumunské literární avantgardy v 60. letech 20. století, napsal celou řadu metaforických a filozofických dramatických textů inspirovaných biblickými motivy. Nejznámější z nich je asi *Jonáš*, hra, kterou v roce 1981 v Malém divadle úspěšně nastudoval (tehdy mladý) režisér Mihai Mănuțiu. Rumuni ji pochopili jako komplexní metaforu neschopnosti a nemožnosti jednotlivce najít a poznat sám sebe v rámci hermeticky uzavřené společnosti.

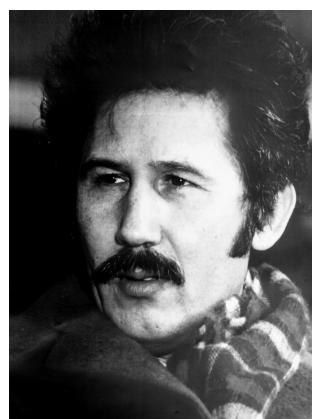
Koneckonců ani režiséři, ani dramatici příliš neriskovali: v případě nepohodlných otázek ze strany cenzury autoři jakýkoli „subversivní“ obsah svých děl samozřejmě popírali. Za neortodoxní interpretaci či pochopení hry mohl případně ten, který tam „viděl to, co není“. Tj. publikum, veřejnost, společnost. Tedy všichni a nikdo. Úkol „chudáků“ soudruhů z cenzury nebyl rozhodně jednoduchý.

### d) inscenace kritických her autorů z ostatních socialistických zemí

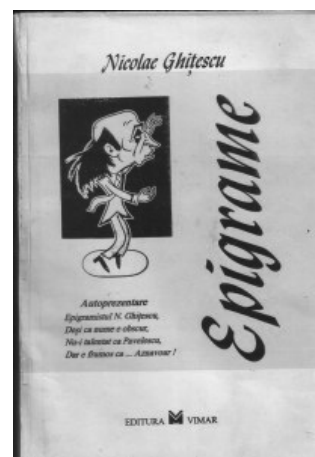
Příklady: V roce 1986 se v Národním divadle inscenovala proslulá *Zkouška* polského dramatika Jana Pawla Gawlika, tvrdý a nekompromisní průřez komunistickou společností, která byla zkoumána z hlediska korupce ve vzdělávacím systému.

O rok dříve inscenoval režisér Dragos Galgoțiu v studiu Atelier stejného divadla Gelmanova *Golubeva*, nemilosrdný portrét ředitele velkého socialistického závodu v SSSR, kterému jde pouze o plnění plánu, zatímco svou lidskou podstatu nenávratně ztratil.

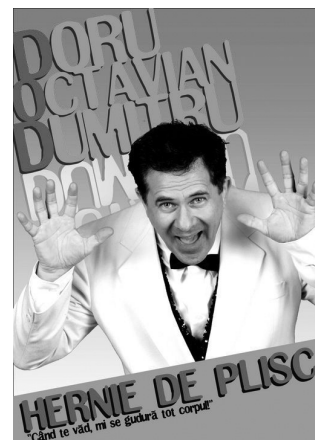
Velkého úspěchu se těšila také *Slonovinová věž* Viktora Rozova na jevišti bukureštského Divadla komedie. Rozpad rodinných a mezilidských vztahů v rámci sovětské společnosti, jak ho realisticky a rozhořčeně popisuje autor, byl samozřejmě povědomý také rumunskému divákovi. Cenzura byla znovu bezmocná, na případné výčitky straníků reagovali totiž rumunští divadelníci „nejsolidnějším“ možným argumentem: *Tato hra je kritická vůči jejich situaci, nikoli*



Marin Sorescu



Nicolae Ghitescu - Epigramy



Doru Octavian Dumitru

vůči naší. To se děje u nich, u Poláků, u Maďarů, u Rusů, ale ne u nás. Ovšem rumunský divák vzkazy z jeviště a pravdu samozřejmě pochopil, věděl, že to, co mu bylo formálně prezentováno jako skutečnost odjinud, se týkalo i jeho a rumunské společnosti.

### e) kritika zevnitř systému: protesty rumunských dramatiků, rumunské kritické hry

Ano, snad zní to neuvěřitelně, ale „kritika zevnitř strany“ fungovala dokonce i v Rumunsku. Ceaușescu ji sice vůbec neměl rád, nicméně patřila ke klasickému komunistickému propagandistickému arzenálu, proto ji rumunský vůdce nemohl jen tak zrušit či zničit. A dramatici toho hojně využívali...

Již zmíněný Paul Everac napsal neuvěřitelně kritický dramatický text plný rozhořčení a zoufalství už v názvu: *Sklenice sody* je totiž symbolem promarněného života hlavního hrdiny, jehož ideály z mládí zmizely jako bublinky z perlivého nápoje v otevřené lahvi, která příliš dlouho stála na stole. Hra byla nastudována v roce 1982 v bukureštském Malém divadle a dosáhla velké popularity u diváků. V ní rozpoznali a pochopili Rumuni své vlastní zoufalství ze soběstačnosti a prázdnoty společnosti, která si vymínila, že veškeré své rozpory už nadobro vyřešila a odmítá se podívat nejen kolem sebe, ale zároveň do sebe. V Camusově existenciální tradici je jediná šance jednotlivce žijícího v rámci takové společnosti uvědomit si a osvojit absurdnost kolem sebe a také proti ní – ač zbytečně – bojovat. Je však otázkou, zda člověk unavený celou tou nesmyslností, oficiální propagandou a policejním státem v sobě ještě najde sílu všeho se vzdát a přitom ještě proti tomu všemu bojovat s vědomím, že vyhrát nelze. Ztracená láska (ztělesněná umírající bývalou milenkou ve výjimečném podání herečky Leopoldiny Bălănuțové), promarněný život jako „sklenice sody“, neúspěšná kariéra a v neposlední řadě uvědomování si vlastní společenské naivity jsou asi až příliš těžké balvany pro Sisyfa, který právě pochopil, kolikrát na svůj kopec marně šplhal a z něj sestupoval. Je to neuvěřitelně smutný a realistický portrét „nového člověka“, kterého vytvořila socialistická společnost, skvělého odborníka neschopného se uplatnit, společensky disciplinovaného jednotlivce, který věřil všemu a hlavně oficiální propagandě a dělal všechno, co se po něm chtělo, bytosti, která ztratila svou podstatu a jedinečnost ve snaze přizpůsobit se společenským požadavkům a začlenit

se mezi „pracující lid“. I kdyby si na něj tato absurdní společnost v poslední chvíli vzpomněla a zeptala se ho, co si přeje za to všechno, co ztratil, zmeškal a promarnil, tragický hrdina Nuțu Văleanu by nejspíš odpověděl: *Sklenici sody*. Tedy to, co pil a čím se (stejně jako rohlíkem) opíjel celý život. A také by vysvětlil proč: *Sám Pánbůh byl výrobcem sody. Měl velkou lahev sody a z ní vystříkával celé nebe, všechny hvězdy, které nejsou nic jiného než bublinky v božské sodě*. Vyjadřuje se tu podstata celé hry v podobě obrovské a unikátní metafory osamělosti, odcizení a marnosti.

Stejná atmosféra zoufalství a pesimismu charakterizuje také hru Adriana Dohotara *Vyslechnutí mladíka, který žádný zločin nespáchal*, již v roce 1980 se souborem divadla Lucie Sturdzové-Bulandrové nastudoval režisér Petru Popescu. Inscenace na sebe upozornila hlavně soustředěním se na proti všemu rebelujícího hlavního hrdinu (v citlivém a přesvědčivém podání výborného herce Floriana Pittișe), ale také netradičním, realistickým a odvážným způsobem, jakým prezentuje činnost komunistické policie („milicie“) a Státní bezpečnosti („Securitate“). Představení mělo dokonce i problémy s cenzurou, ale nakonec všechno dobře dopadlo díky metodě často ověřené za totality: psát „více“ za účelem, aby alespoň „něco“ zůstalo. Jinak řečeno, ve variantě hry nebo románu, kterou doručil „ke kontrolě“ soudruhům z cenzury, přidal autor mnohem více „subversivních“ prvků, než měl vlastně v úmyslu. Soudruh vyškrtl samozřejmě to „nejhorší“, ale „něco“ tam přece jen nechal, aby ani „pana (soudruha) mistra“ příliš nezlobil. (Zejména pokud šlo o významné jméno tehdejšího divadelního nebo literárního světa.) A obvykle si právě toto „mistr“ od samého začátku přál: dojednat s cenzurou to (více či méně) „málo“ kritických prvků, které měly v díle zůstat, za cenu „vzdání se“ těch mnohem tvrdších, jež úmyslně podstrčil do varianty určené pro cenzora, a které by – což autor samozřejmě dobře věděl – stranicou kontrolou stejně neprošly.

Tímto způsobem se na začátku 70. let povedlo například proslulému divadelnímu a filmovému režisérovi Lucianu Pintiliemu prosadit několik výjimečně odvážných inscenací do už zmíněného divadla Bulandrové. V jedné z nich se prý měl objevit jako postava sám Ceaușescu, ovšem režisér musel emigrovat do Jugoslávie dřív, než se tyto inscenace začaly vůbec hrát pro veřejnost, ačkoli některé z nich už měly těsně před premiérou. A proto byla veškerá představení v Pintilieho

nastudování zrušena a zakázána. Socialistické Rumunsko a vůdce „zbožňovaný“ celým národem totiž nikdy nic neodpouštěli „zrádcům“, kteří uprchli do zahraničí.

#### f) kabaretní divadlo Constantina Tănaseho

Na jevišti toho (oficiálně „satiricko-hudebního“) divadla, které bylo v roce 1962 (v duchu komunistických „morálních odškodnění“) znovu pojmenováno po jeho někdejší, před sedmácti lety Rudou armádou zavražděném, majiteli a zakladateli, zpívali a recitovali herci Stela Popeskova a Alexandru Arșinel odvážné kuplety někdy s politickým podtextem, jindy plně jemných a vtípných (ovšem pro Rumuny úplně jasných a pochopitelných) narážek na dobové realie, občas dokonce i otevřeně kritické na adresu komunistické strany, její politiky a samotného „milovaného vůdce“. Autorem většiny těch kupletů byl básník a žurnalista Mihai Maximilian, manžel výše zmíněné Stely Popeskové a přesvědčený antikomunista.

Na stejné scéně hrál herec a mim Puiu Calinescu své výborné „civilní burlesky“, jejichž hrdina, „malý“ běžný Rumun jménem Špirache, bezmocně bojuje s každodenní absurditou existence v socialistickém Rumunsku.

Režisérem většiny těch inscenací byl Bițu Fălticaneanu, dobová šedá eminence rumunského humoru.

Měli jsme tedy možnost vidět, že v Rumunsku bylo dost kamenných scén, které proti diktatuře odvážně bojovaly. Ovšem v Rumunsku neexistovaly jen kamenné scény. To, že nefungoval skutečný underground jako třeba v Československu, neznamená, že se mimo oficiálně uznávaná divadla nic jiného nedělo. Vystupovat totiž směly (ač pod pozorným dohledem cenzury) amatérské skupiny a soubory.

## II. První underground: Sláva Rumunsku

Byl to jakýsi „oficiální“ underground. Začalo to tím, že podle předpisů „vědeckého socialismu“ měla strana v popisu práce mimo jiné i stimulování umělecké tvořivosti pracujícího lidu a to včetně divadelní a hudební oblasti. Což také prováděla. Ovšem příliš se těmto lidovým talentům nedovolilo: určitě směli recitovat básně o „milovaném vůdci“ nebo opěvovat slávu komunistické strany a vítězství socialismu, ale žádné kritické nebo jinak nežádoucí narážky by jim neprošly. Pak by už nejspíš na žádném jevišti nevystoupili, snad jediné

před „nájemníky“ ubytovanými v bukureštském politickém vězení Rahova. Amatéři se totiž netěšili stejné „toleranci“ ze strany komunistických úřadů jako velké hvězdy (hlavně bukureštských) kamenných scén.

Straně vlastně nešlo o objevení nových talentů, ale spíš o propagandu: „lidový režim“ nabízí každému příležitost uplatnit své třeba dosud skryté umělecké nadání. Ovšem pod podmínkou, že se případný talent uplatňuje pouze v oblasti (a v patřičných mezích) propagandistického umění. Roku 1980 byla tato spíš politická než umělecká činnost pojmenována Národní festival Sláva Rumunsku.

## III. Druhý underground: pod povrchem

Nicméně někteří výše uvedeným způsobem objevení neprofesionální herci, zpěváci a tanečníci (specializovaní hlavně na lidové tance) byli skutečně nadaní a při troše štěstí se postupně stávali populárními (ač spíše lidovými) hvězdami. To se straně a hlavně Státní bezpečnosti příliš nelíbilo, protože s populárním umělcem už nebylo možné zacházet stejně jako s neznámým amatérem. Nový talent objevený v rámci „národního festivalu“ nějakým soudruhům z kulturního oddělení se najednou stal nepohodlným populárním hercem či zpěvákem, který si navíc svým uměním dovolil kritizovat dokonce i stranu, která ho jako umělce objevila a posléze zahrnovala svou podporou. Toto „nevědecké“ chování se soudruhům vůbec nelíbilo a ke konci 80. let se aktivity v rámci festivalu Sláva Rumunsku stala mnohem více kontrolovanými, až se na začátku roku 1989 prakticky zastavily. Nově objevené „lidové talenty“ byly totiž pro soudruhy stejně nepředvídatelné, nespolehlivé a nevěrohodné jako samotné umění.

V této souvislosti stojí za zmínku (ne)herecké soubory Divertis a Vouă, zaměřené hlavně na politickou satiru, a komici Fleoșcuță a Doru Octavian Dumitru. Uvedené soubory obohatily divadelní svět intelektuálním undergroundovým humorem, jenž veřejnost pojmenovala „inženýrský humor“. Většina členů těchto souborů byla totiž původně studenty technických vysokých škol a jejich texty obsahovaly četné zmínky o fyzice, technice apod. Fleoșcuță sklízel úspěch díky svému lidovému (hlavně sedmihradskému) humoru, zatím co Doru Octavian Dumitru se nechal inspirovat občas trochu hrubším a vulgárním, jindy zase suchým, ale vždy živým a



Existují i tvrzení, že katastrofu na stadiónu v Ploiești zavinil elektrický zkrat způsobený bouřkou, a že při ní zahynulo „pouze“ šest (podle jiných údajů devět) osob. To je varianta prosazovaná rumunskou státní bezpečností Securitate, která (jako viník) měla zájem celou záležitost prezentovat tímto způsobem a uvést výrazně menší počet obětí.

Na stadiónu jsem osobně přítomen nebyl, ale měl jsem možnost hovořit s účastníky koncertu, s lékařem, který měl službu a zasahoval přímo na místě neštěstí, a také s dvěma bývalými příslušníky Milicie (rumunské VB), kteří tehdy také zasahovali. Všichni tito svědci vypověděli o několika desítkách mrtvých, lékař jich uváděl až osmdesát.

#### Dr. Mircea Dan Duță (1967)

Absolvent bukureštské Filmové a divadelní univerzity Iona Luky Caragialeho. Od roku 2006 působí jako ředitel Rumunského kulturního centra v Praze. Zsvěcený odborník na rumunskou kinematografii, přednáší na FAMU a FF UK v Praze. V roce 2009 vydal monografii *Vypravěč*, autor a bůh, která pojednává o naratologických perspektivách a narativních technikách filmové české nové vlny.

působivým humorem bukureštských předměstí. (Proto byl jeho styl označen jako „panelákový kameňák“).

#### IV. Třetí underground: předměstská hudba („manely“)

Jak je známo, rumunský folklor byl komunistickým režimem zneužit tím, že populární lidové písničky se zpívaly s novými verši oslavujícími stranu a Ceaușeska. Proto se poslouchaly stále méně a v očích veřejnosti začal být folklor pomalu spojován s diktaturou. Hlavně na předměstích vznikla a začala se undergroundově skládat (spíš improvizovat) a hrát hudba, v níž byly k rozeznání silně východními (hlavně turecké a arabské) prvky. Ačkoli byla naprosto nepříznivá pro Rumunsko a rumunskou hudební tradici, těšila se tato hudba neočekávanému zájmu a to hlavně u méně vzdělaných Rumunů. Nechala se totiž inspirovat právě rumunskými lidovými písničkami, ale přidala k nim už zmíněné turecko-arabské rytmy a hlavně košilaté až vulgární a pornografické verše. A právě tím vzbudila zájem: oblíbené staré a v povědomí uložené rumunské písničky byly nyní spojeny nikoliv s nesnesitelným propagandistickým textem, ale naopak se „zábavným“ obsahem, který byl navíc „ilegální“. (Prý kvůli ostýchavosti Eleny Ceaușeskové zakázala cenzura v druhé polovině 80. let veškeré – i jen lehce – erotické prvky v oficiálním umění a kultuře, proto mohly působit erotické, občas až pornografické narážky a zmínky v rámci těch písniček až jako gesto odporu proti komunistické moci.) Tento druh hudby pojmenovali Rumuni „manely“ (v jednotném čísle *manea* nebo *manela* z tureckého *mani* nebo podle jiných odborníků z bulharského *mane*, pomalá milostná písnička). Dnes jsou manely v Rumunsku stále velice populární a tento druh hudby má už jak své klasiky, tak své evergreeny a současně hvězdy.

#### V. Čtvrtý underground: vtipy a epigramy

Pokud neměly jinou možnost, anebo i když ji měly, ale neuměly ji využít, musely se některé národy před agresivitou dějin bránit jen svým humorem. A pokud ho původně neměly, musely si ho vymyslet. To ovšem Rumuni nepotřebovali, smyslem pro humor byli totiž vždycky hojně obdařeni. Utahovat si z často nebláheho osudu, vymyslet si či přímo vyčarovat výborné vtipy, anekdoty a fóry, díky nimž se mu alespoň na chvíli duševně uleví – v tom je Rumun snad mistrem světa. Tento talent měl možnost (vlastně nezbytnost) pěstovat a využít i po roce 1948. Po celé zemi odjakživa kroužilo nesčetné množství vtipů v rámci nejosobnějšího a přitom nejširšího undergroundu v Rumunsku. Vrchol byl ovšem dosažen zcela jistě za socialismu, nejspíš někdy ve druhé polovině 80. let. Fungovaly dokonce tajné kroužky, které se zabývaly právě zásobováním rumunského humoru novými, buď „lidovými“, nebo intelektuálními, ale hlavně politickými anekdotami. Tyto kroužky obvykle vedli oficiálně uznávaní nebo akceptovaní humoristé či epigramatici jako Păstorel Teodoreanu, Nelu-Ionescu-Quintus, Alexandru Clenciu či Nicolae Ghițescu. Byla to totiž neviditelná, „ilegální“ stránka jejich činnosti.

Ačkoli se zdá, že sama Státní bezpečnost měla pokyny, aby na „vtipálky“ dohlížela, nijak proti nim nezasahovala. Jednak se našlo dost horších protistátních „zločinů“, jednak si některé z těchto vtipů oblíbili také komunisté. Velmi populární byl – a to i mezi straníky –

tzv. nejkratší rumunský politický vtip, za jehož autora je považován epigramatik Nicolae Ghițescu, který se k tomu ovšem nikdy oficiálně nehlásil: „Fuj!“

## VI. Hudebně-literární seskupení Flacăra (Plamen)

Původně založen jako organizační rámec pro tvorbu a prezentaci „mladé hudby“ (na začátku 70. let se v Rumunsku nesmělo použít slovo „imperialistického“ původu *folk*), seskupení Flacăra se brzy stalo silným nástrojem oficiální propagandy, zdrojem a přitom spolehlivým prostředkem rozšíření „patriotické“ (čti pro-Ceaușeskovské) hudby a poezie a hlavně odpalovací rampou Adriana Păunescu, budoucího Ceaușeskova dvorního básníka. Hudebně-literární představení tohoto sdružení, která začala v sedm hodin večer, obvykle trvala do tří nebo čtyř v noci. Zpívalo se a recitovalo hlavně k slávě diktátora a jeho manželky, ale hrál se také kvalitní folk a rock. Autorem téměř všech básní a většiny textů písniček byl samozřejmě Păunescu. Plodný autor, schopný během chvíle uspořádat 20 až 100 veršů do propagandistické poemy či sentimentální milostné písně, využil pozice vedoucího a zakladatele seskupení k budování vlastní popularity. Právě Păunescu a jeho Flacăra mohou za vytvoření Ceaușeskova kultu osobnosti a jeho mýtu. V zásadě mohla oficiální moc takové iniciativy jen vítat, z čehož pramenila narůstající moc dvorního básníka. Jeho strategie byla téměř bezchybná a přitom velmi jednoduchá: lichoť Ceaușeskovu, těžit z jeho megalomanie, budovat jeho obraz geniálního vůdce a současně neustále upevňovat své vlastní pozice. Na začátku 80. let považovali Rumuni Păunescu za druhého nejmocnějšího muže v zemi, což si ovšem diktátor nenechal líbit. (Păunescu prý totiž usiloval také o nejvyšší funkci v státě, jenže tento post byl obsazen a Ceaușescu si určil nástupce v osobě svého nejmladšího syna Nika.) Státní bezpečnost proto v roce 1985 během jednoho nočního představení na stadiónu ve městě Ploiești, zinscenovala poruchu v dodávce elektrického proudu. V nastalé tmě diváci zpanikařili a pokoušeli se uprchnout k branám. Několik tribun se zřítilo a zabilo desítky lidí, hlavně středoškoláků. Byla to nejlepší příležitost k zničení nepohodlného Păunescu a zakázu Flacăry. Králův šašek, který ohrožoval autoritu svého pana, se nakonec stal jeho obětí...

Na druhou stranou právě v seskupení Flacăra zahájily svou kariéru budoucí hvězdy rumunského folku a popu. Oblíbení a talentovaní zpěváci jako Vasile Șeicaru, Ștefan Hrușcă, Doru Stănculescu, Nicu Alifantis, Tatiana Stepa, Magda Finna a další vystoupili poprvé právě díky Păuneskovi, který několik z nich sám objevil.

Ač to zní neuvěřitelně, ve Flacăre hostovali i zakázaní umělci (hlavně zpěváci a spisovatelé) a v rámci megalomanských představení zazněla dokonce i protikomunistická hesla. Ovšem s jednou důležitou podmínkou: nic se nesmělo týkat samotného Ceaușeska. Kritizovat komunismus, budiž, ale hned se muselo dodat, že kritické aspekty platily pro jiné socialistické země, případně i pro Rumunsko, avšak pouze v období před nástupem milovaného vůdce, který ve své nekonečné moudrosti veškeré chyby systému a svých předchůdců vzorně napravil. Povoleno tak bylo vydání do té doby zakázaného románu Dina Sărara *Vesničaná*, který realisticky a odvážně popsal brutální průběh kolektivizace rumunského zemědělství v 50. letech, zpěvačka Ileana Sărăroiu mohla opět vystoupit se starými lidovými písněmi, jež cenzura považovala za příliš pesimistické (!) atd. Recitovaly se nekonečné sentimentální poemy o komunistech, kteří se stali obětmi politických procesů v 50. letech a svých přízřusobivějších stranických kolegů, padly i zmínky o rumunské meziválečné politické a intelektuální elitě, již komunisté (předchůdci Ceaușeskovy generace) hned po druhé světové válce poslali na dlouhá léta do vězení nebo zlikvidovali. Samozřejmě se nikdy nesmělo zapomínat na to, že se za možnost o tom všem otevřeně mluvit vděčilo Ceaușeskovu a jeho „citu pro spravedlnost“.

Ještě oblíbenější než kritika na adresu (údajně ojedinelých) chyb „dřívějšího“ komunismu byly v řadách Flacăry protisovětské a protimadarské postoje a projevy nacionalismu, díky nimž mohl Ceaușescu vypadat nejen jako demokratický lídr, odpůrce SSSR a Brežněva, ale také jako ochránce a garant nezávislosti Rumunska.

### Konečně ta paralela...

Po tak dlouhé (a přitom vlastně velmi stručné) přípravě se můžeme konečně pokusit o paralelu, o niž je řeč v samotném názvu tohoto článku:

#### a) kamenné scény

V Česku byly až na výjimky pod silným tlakem cenzury a ostrým dohledem hlavně od roku 1948

až do konce 50. let a poté opět za normalizace, snad s výjimkou druhé poloviny 80. let.

V Rumunsku se už v druhé polovině 60. let (hlavně bukureštské kamenné scény) těšily určité nezávislosti a postupně sehrávaly čím dál tím významnější opoziční úlohu.

#### **b) kamenné scény mimo hlavní město**

Buď kvůli „místnímu patriotismu“, anebo kvůli méně bdělému dohledu ze strany cenzury byly mimopražské kamenné scény (zejména v menších městech) opozičně aktivnější než centrum.

V Rumunsku bylo to právě naopak: mimo hlavní město byla cenzura mnohem tvrdší, snad i proto, že v menších městech hráli méně známí herci, takže kromě Národního divadla v Craiově, odkud pocházel a kde určitou dobu pracoval proslulý a odvážný režisér Silviu Purcărete, a do jisté míry Městského divadla v Baia-Mare, kde experimentoval herec Dumitru Furdui, se mimobukureštské kamenné scény nemohly zásadním způsobem přidat k rumunské „divadelní opozici“.

#### **c) komorní či experimentální divadla**

V českém prostředí jich bylo nejvíc v 60. letech a těšila se přízni a respektu hlavně ze strany mladých příslušníků inteligence. Za normalizace měla značný význam i avantgardní forma jejich kreativity, třeba tzv. otevřená dramaturgie.

V Rumunsku převzaly úlohu experimentálních divadel menší kamenné scény jako bukureštské Velmi malé divadlo a Malý sál divadla Lucie Sturdzové-Bulandrové.

#### **d) bytové divadlo**

V Čechách bylo bytové divadlo dost obvyklou podobou divadelní opozice. V Rumunsku se naproti tomu jev bytového divadla téměř nevyskytoval. Vzácné výjimky toto pravidlo potvrzovaly a spočívaly spíš v individuálních vzpourách několika rumunských spisovatelů a dramatiků. Byli to například básnířky Ileana Mălăncioiu a Ana Blandiana, básník Mircea Dinescu, romanopisec Octavian Paler, dramatici Matei Vișniec a Gabriel Roman. Ti pořádali ve svých bytech literární či divadelní večery, v rámci nichž se četly texty ostře kritické nebo přímo opoziční vůči režimu, ale Státní bezpečnost na to brzo přišla a všichni zmínění umělci byli zatčeni dřív než by se jejich odvážná iniciativa mohla stát tradicí nebo se rozšířit.

Za zmínku stojí také pokusy o pořádání tajných literárních sdružení, které si kladly za cíl seznámit rumunskou veřejnost se zakázanou exilovou literaturou a to hlavně s tvorbou Emila Ciorana či Eugena Ioneska.

#### **e) písničkáři**

V českém prostředí se písničkářství těšilo velké oblibě hlavně v 60. letech, vrchol popularity dosáhlo v roce 1968 bezprostředně po sovětské invazi, ale bylo na začátku normalizace podrobeno zostřenému dohledu. Pokračovalo však a těšilo se velké popularity mezi 1972–1989.

V Rumunsku se fenomén písničkářství objevil zhruba v polovině 60. let a byl velmi populární zejména v letech 1975–1984 a to díky činnosti seskupení Flacăra. Rozdíl spočívá v tom, že opoziční činnost českých písničkářů byla mnohem bohatší a efektivnější, zatímco rumunský folk se soustřeďoval spíš na uměleckou kvalitu hudby, textů a vystoupení. Českému písničkářství by formálně odpovídal v rámci našeho pokusu o paralelu rumunský druhý a třetí underground (respektive amatéři, kteří se stali populárními hvězdami, a předměstská hudba).

#### **f) pantomima a nonverbální divadlo**

V českých zemích měla pantomima a nonverbální divadlo docela významnou úlohu v rámci divadelní opozice, a to hlavně během normalizace. Tyto druhy představení totiž používaly specifickou řeč, těžko pochopitelnou agenty politické cenzury.

V Rumunsku se pantomima začala rozvíjet docela pozdě, až v druhé polovině 70. letech. Navíc v Rumunsku neexistovalo ani specializované divadlo, ani katedra zaměřená na nonverbální divadlo v rámci nějaké divadelní vysoké školy. Pantomimě se věnovali spíš nadšenci z řad herců, kteří pak vystupovali individuálně v různých divadlech či v televizi. Za připomenutí stojí už zmiňovaný Puiu Călinescu, Ștefan Thuri (původem tanečník) a později (v druhé polovině 80. let) herci Radu Gheorghe, Mihai Mălaimare a Dan Puric. Poslednímu se dokonce povedlo (ale až po Revoluci) založit speciální katedru na bukureštské Divadelní a filmové akademii a vzdělávat celé nové generace velice talentovaných rumunských mimů, zatím Mălaimare založil divadlo Maska, kde se uvádějí hlavně pantomimická a alternativní představení. Pokud jde o opoziční činnost v oblasti pantomimy a nonverbálního divadla v 70. letech to

jsou hlavně Puiu Călinescu a do jisté míry Ștefan Thuri, zatímco Radu Gheorghe se zaměřil spíš na „čisté“ gagy bez politické konotace. V následujícím desetiletí zaujala vystoupení Mălaimareho a Purika svým filozofickým obsahem, který se pečlivě vyhýbal jakýmkoliv politickým narážkám.

V rámci paralely, kterou navrhujeme, přiřadili bychom Puia Călineska nejspíš k Bolku Polívkovi. Oba umělci mají společný nejen určitý duch klaunství, ale zároveň mimořádnou schopnost improvizovat a kombinovat pantomimickou řeč s mluvenou replikou. Ștefanu Thurimu by zas do určité míry odpovídal Boris Hybner – oba se totiž zaměřují téměř vyloženě na nonverbální studia a inspirují se hodně klasiky filmové grotesky z 20. let.

### g) loutkové divadlo

V obou zemích má tento divadelní obor dlouhou a výbornou tradici, v Rumunsku ovšem hráli loutkáři pouze dětská představení bez politického podtextu. Právě proto specializovaná (a jinak velice úspěšná) divadla Țândărică v Bukurešti a Luceăfarul v Jasech nikdy žádné potíže s cenzurou neměla, ani je mít nechtěla. Naopak na českých scénách se vyjádřily pomocí marionet a loutek (někdy dokonce v rámci představení – formálně – určeného pro děti) silné politické metafory, symboly a vzkazy, které (hlavně intelektuální) veřejnost, výborně přijala a pochopila. Jediná možná korespondence, která nás v tomto kontextu napadá, je ta mezi Buchtami a loutkami a divadlem Țândărică po roce 1990, kdy se bukureštská scéna pro změnu silně angažovala v boji o demokratizaci Rumunska.

### h) hudební divadlo

I tady platí poznámka, kterou jsme uvedli u loutkového divadla a částečně také u pantomimy: na rozdíl od těch českých, rumunské hudební scény nebyly příliš aktivní v rámci kulturní opozice vůči komunismu. Za zmínku však stojí alespoň Hudební divadlo Iona Vasileška z Bukurešti, které ve svých nejlepších momentech lze vzdáleně srovnávat s pražským Semaforem.

### i) opera a opereta

Formálně bychom měli v rámci paralely, kterou navrhujeme, přiřadit bukureštskou operu k té pražské. Jenže po roce 1975 byla umělecká úroveň operních představení v rumunském hlavním městě neuvěřitelně nízká. Některé inscenace se

hrály před téměř prázdným hledištěm. Za těchto okolností si samozřejmě první rumunská operní scéna nemohla dovolit žádná opoziční gesta...

Aniž by dosáhly výjimečných uměleckých vrcholů, byly však opery v Kluži, Temešváru a Jasech úspěšnější a místy i odvážnější.

Mnohem populárnější zato byla bukureštská opereta a její inscenace si diváci obvykle ihned oblíbili. Navíc se opereta se svými prostředky odvážně angažovala v boji proti diktatuře. Mohli bychom uvést mnoho příkladů, ale dva snad budou stačit. V inscenaci Zellerova *Ptáčníka* (*Der Vogelhandler*) z roku 1983, rozdává listonoška Kristinka dopisy až po tom, co je sama přečte. To představuje samozřejmě zřejmou narážku na kontrolu osobní korespondence, prováděnou tehdy státní bezpečností. Z druhé strany neotesané a vulgární chování ptáčníka Adama připomínalo divákům chování Ceaușeskovy syna Nika.

Jsme si samozřejmě vědomi toho, že s našimi názory a hledisky se lze ztotožnit nebo nikoli, že je možné s nimi souhlasit i polemizovat. Současně si nečiníme nárok na to, že by touto prací byl její předmět vyčerpán. Naše paralela se může bezpochybně jevit jako subjektivní, částečná, formální, zaměřená hlavně na aspekty, které nejvíce oslovily autora tohoto článku, ale je samozřejmě otevřená. Přivítáme, pokud se tento náš pokus stane výzvou pro další odborníky, aby v této paralele pokračovali, doplnili ji a případně také korigovali.

## Použitá literatura

**CĂTĂNUȘ, Dan** a kolektiv: Sborník mezinárodní konference *România și Primăvara de la Praga* (Rumunsko a Pražské jaro) – Bukurešť, 2005.

Konferenci pořádal v roce 2004 Národní ústav pro studium totalitarismu Rumunské akademie věd (*Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului al Academiei Române*).

**COROIU, Irina**: In oglinda memoriei (V zrcadle paměti), Bucuresti, 2002.

**COROIU, Irina**: Un trecut de care avem nevoie: Amintiri despre teatrul liber din anii '60-'70 (Minulost, kterou potřebujeme: vzpomínky na svobodné divadlo v 60. a 70. letech). In: *Scena*, 1, nr. 4, 1998.

**DELETANT, Dennis** – Ceaușescu and the Securitate

**FUCHSOVÁ, Irena**: *Když divadlo sundá masku*, Beskydy, Vendryně 2009.

- HATIEGAN, Anca:** *Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist* (Knihy člověka dvou tváří. Divadelnost a román za komunistického režimu), Limes, București 2010.
- JUST, Vladimír:** *Z dílny malých scén*, Mladá fronta, Praha 1989.
- JUST, Vladimír:** *Divadlo plné paradoxů* (O Divadle satiry 1944–48 a nejen o něm), Panorama, Praha 1990.
- JUST, Vladimír:** Kabaret jako mefistofelské pokušení divadla (Mefistofelská role kabaretu v českém divadle: inferiorita nebo infernalita?). In: *Divadelní revue*, 5, 1994, č. 4.
- JUST, Vladimír:** *Werichovo divadlo ABC*, Brána, Praha 2000.
- JUST, Vladimír:** *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, Academia, Praha 2010.
- JUST, Vladimír a kol.:** *Česká divadelní kultura v datech a souvislostech (1945–1989)*, Divadelní ústav, Praha 1995.
- KAZDA, Jaromír:** *Kapitoly z dějin divadla*, H + H, Praha 1998.
- MODREANU, Cristina:** Dinică, din mahalaua Giuleștilor in inima tuturor romanilor (Dinica z Giulešťského předměstí k rumunským srdcům), In: *Gandul*, 10 noiembrie 2009.
- PATRICHI, Mircea:** *Gina Patrichi. Clipe de viață* (Gina Patrichiová. Chvilé jejího života), Uniter, București 1997.
- POPESCU, Marian:** *Scenele teatrului românesc 1945–2004. De la cenzură la libertate* (Scény rumunského divadla 1945–2004. Od cenzury ke svobodě), Uniter, București 2004.
- POPOVICI, Iulia:** Recitind teatrul comunismului. Ce salvăm, ce aruncăm? (Přehodnocení divadla komunistického období. Co zachránit, čeho se zbavit?), In: *Obervator Cultural*, ianuarie 2009.
- RUNCAN, Miruna:** *Pentru o semiotică a spectacolului teatral* (K sémiotice divadelního přestavení), Biblioteca Teatrului Imposibil (Knihovna nemožného divadla), Dacia, Cluj-Napoca 2006.
- RUNCAN, Miruna:** *Habarnam în orașul teatrului* (Pan Nicnetuším ve městě divadla), Editura Limes, 2010.
- STOENESCU, MIHAI ALEX – Convorbiri despre anul 1968** (Rozhovory o roku 1968), Bukurešť
- VALTROVÁ, Marie:** *Divadlo s rodokmenem – Jan Hrušínský*, Brána, Praha 2011.
- VASILE, Cristian:** *Literatura și artele în România comunistă* (Literatura a umění komunistického Rumunska), Humanitas, București 2010
- VELNICIUC, Stefan:** *Un timp grabit si teatrul sau. Reflexii si reflectii* (Čas, který pospíchá a jeho divadlo. Reflexe a reflexy), Antet, București 2007.
- Divadelní časopis *Gong* 1975–1989.

## ABSTRACT

This material contains an attempt in comparing the Czech and the Romanian way of building a kind of opposition to the communist dictatorship with the means specific to theater. The first part of the material proposes a parallel between the Czech and the Romanian personality at national and individual level, specifying that the differences are given not only by the different origins of those two nations, but also by the specific historical conditions they passed through. It is then specified that the author is aware of the little possibilities of the Czech and Slovak people interested in the field have to find out how things were in the world of the Romanian theater during the communist regime, whilst materials about the Polish, Russian, East-German or Hungarian oppositional activity during communism is far better known.

Then a presentation of the Romanian theater world after the Second World War follows, stressing the lack of alternative to the state theaters in Romania, by difference to what was happening in Czechoslovakia. Then the possibilities of developing a kind of oppositional activity is presented for each kind of theater show in Romania, stressing that the biggest theaters were the most active. Then a parallel is suggested between the oppositional activity of theaters in Czechoslovakia (mainly in the Czech lands) and Romania, by explaining likenesses and differences.

► theatre, opposition, communism, Romania, playhouses, singers, parallel, Ceaușescu, Prague Spring 1968, democratization, liberalism, dictatorship, socialism