

Jiří Štefanides

Ostravské činoherní divadlo v procesu transformace po listopadu 1989

Ostrava a kultura, to je spojení slov, které u nás v obecném povědomí dlouho znamenalo něco sotva slučitelného. Listopad 1989 zastihl Ostravu ne jako vzorové socialistické město, ale spíše jako nevzhledné sídlo poznamenané čtyřiceti lety bezohledné socialistické industrializace a exploatace nejen přírodního bohatství, ale i lidských duší. Město nabízel sotva snesitelné podmínky ke slušnému životu – během dvou desetiletí se o tom mohl přesvědčit i autor těchto řádek.

Po pětadvaceti letech kapitalismu se Ostrava přece jen změnila k lepšímu. Jedním z dynamických hybatelů zdejší kultury jsou nesporně divadla. V celostátním kontextu se dokonce už delší dobu hovoří o zdejším divadelním životě s uznáním jako o svěbytném fenoménu, který u nás nemá obdoby. V odborném tisku vycházejí zpravidla pozitivní analýzy a přehledy, zdejší soubory a divadelníci sbírají celostátní výroční ceny, odchod herce či režiséra z ostravského do pražského divadla už není vnímán tak samozřejmě a jednoznačně jako kýžený cíl.

Lze tuto proměnu vystopovat, najít její zdroje a uzlové body, pojmenovat její projevy? A máme před sebou opravdu neopakovatelný svěbytný fenomén?

Divadlo mezi mlýnskými kameny dějin

Známe tu situaci, opakovala se v dějinách divadla v českých zemích několikrát: velké společenské změny, a paradoxně zejména ty pozitivní, způsobí v divadle vždy bolestnou krizi, v hledišti i na jevišti. Náhle se zboří dlouhá léta fungující komunikace mezi herci a diváky, promění se žebříček společenských hodnot, a dlouho se neví, jakým způsobem.

Inscenátoři a herci náhle pocítí něco jako tvůrčí slepotu: pro jakého diváka a co vlastně budeme nyní hrát? Nová dramaturgická volba se jeví jako velká neznámá, přičemž řešení je pro směřování souboru v nových časech klíčové. Obnova jemného přediva srozmění a dorozumívání mezi jevištěm a hledištěm může trvat i několik sezon.

České divadlo si prošlo podobným kataklyzmatem v dramatickém 20. století hned třikrát: v letech 1918, 1945 a naposledy v roce 1989. Zejména tu poslední zkoušku patrně prožívali čeští divadelníci s obzvláště silnou trpkostí. Vždyť se sami velmi aktivně podíleli na svržení druhého totalitního systému nastoleného v naší zemi v posledním padesátiletí, a nebyli za to patřičně odměněni. Když v prosinci 1989 skončila stávka a divadla se opět otevřela publiku, hlediště zela prázdnotou. Na první pohled se to mohlo jevit jako nepochopitelné a nespravedlivé. Po mnoha letech padla cenzura, horečně se připravovaly dramaturgické plány ve prospěch zakázaných her a autorů, během stávky se urychleně připravovaly nové inscenace s předpokladem hlediště plného dychtivých diváků.

Opak se stal skutečností. Všechna česká divadla se v té době ocitla v divácké a tvůrčí krizi, některá i na dlouhou dobu. Bolestnému procesu hledání nových divadelních konceptů ve společnosti s teprve nově se utvářejícími společenskými vztahy a hodnotami se samozřejmě nevyhnula ani ostravská divadla. Objevily se i existenční hrozby.

Ambivalence minulosti – východisko k budoucnosti?

Musíme se vrátit před listopad 1989. Nástup tzv. normalizace byl v Ostravě dovršen v roce 1971 stažením mnoha ideologicky závadných inscenací a nemilosrdnými personálními změnami na rozhodujících tvůrčích pozicích. Ředitel tehdejšího Státního divadla Ostrava Vladislav Hamšík byl nahrazen z hlediska divadelního naprosto nekompetentním stranickým funkcionářem Zdeňkem Starým (1971), který v čele divadla stál až do konce roku 1988. Dlouhý seznam zakázaných dramatiků, obnovení cenzury a autocenzura vedly v prvních letech k ochromení progresivních tvůrčích koncepcí, které se zejména v dramaturgii obou ostravských činoher uplatnily v šedesátých letech. K dalšímu přitvrzení ideologického dohledu došlo v Ostravě po Chartě 77. V roce 1980 byla všechna zdejší divadla sloučena do jednoho kolosu, Státního divadla Ostrava, které od té doby tvořilo šest souborů. Oficiálně k tomu došlo z ekonomických důvodů, skutečným cílem však byla snadnější ideologická kontrola dramaturgie a podřízení menších scén záměrům Státního divadla. Zejména Divadlu Petra Bezruče (po sloučení přejmenováno na činohru Petra Bezruče SDO) byla připomínána jeho „povinná“ orientace na děti a mládež s dopoledními školními představeními. Zároveň ale byla do jeho večerního abonmá pro mládež vkládána vždy jedna inscenace operetního souboru Státního divadla (!). Loutkové divadlo (po sloučení loutková scéna SDO) už od roku 1977 poskytovalo útočiště komorním inscenacím činohry Státního divadla, spojení se tedy v tomto případě jevílo jako racionální. Je třeba konstatovat, že dramaturgické úseky všech těchto

tří činoherních souborů pak podléhaly vedoucímu dramaturgovi Státního divadla Ladislavu Slívovi.

Při zpětném pohledu však vidíme, že vývoj ostravského divadelnictví byl po potlačení Pražského jara ve svých projevech často tak protikladný, že se z dnešního hlediska může jevit jako sotva pochopitelný a srozumitelný. Začátkem osmdesátých let se ideologickým tajemníkem Krajského výboru KSČ stal RSDr. Ladislav Brumek a zanedlouho se v jeho „dramaturgii“ začaly objevovat ideologicky vzorové socialistické inscenace. V režii sovětského režiséra Viktora Těrentjeva nastudovala činohra Státního divadla na motivy tehdy publikovaných oficiálních memoárů Leonida Iljiče Brežněva inscenaci *Znovuzrození* (1982). Činohra Petra Bezruče uvedla pseudorockový muzikál Jindřicha Brabce a Zbyška Malého *Chlapec s kytarou* (1985) o osvobození Ostravy Sovětskou armádou v roce 1945. Operetní soubor Státního divadla se dokonce ujal jevištního zpracování Olbrachtovy *Anny proletářky* pod názvem *Šťěstí pro Annu* (1986). Tentýž soubor uvedl ještě inscenaci o ostravských havířích *Chlapi jako obrázek*, opět s hudbou Jindřicha Brabce a na text Zbyška Malého (1987). Myslím, že v této době v divadlech mimo Ostravu podobnou míru ideologické perverze sotva zaznamenáme. Depresi v souborech, které se musely podobnými díly zabývat a veřejně je provozovat, si umíme dobře představit.

Na druhé straně to bylo ale právě za ředitele Zdeňka Starého, kdy zde dostal angažmá Jan Kačer, v té době už z Prahy exkomunikovaný režisér rozbíjeného Činoherního klubu. Jeho druhá ostravská éra (1976–1986) dala činohře Státního divadla v této šedivé a beznadějně době tvář. Pouhých osmnáct měsíců po premiéře Brežněvova *Znovuzrození* uvedl Kačer na komorní scéně premiéru vynikající inscenace Hrabalovy *Hlučné samoty* (1984), která ovšem byla po půl roce zakázána. Kačerův přínos byl nejzřetelnější zejména v programu již zmíněné komorní scény zřízené v Loutkovém divadle. Můžeme konstatovat, že v listopadu 1989 představoval největší kapitál činohry Státního divadla její tradičně vynikající herecký soubor s akumulovanou tvůrčí zkušeností s inscenačními postupy Kačerovými (IVÁNEK a SMOLKA 2013: 425).

Divadlo Petra Bezruče za sebou mělo v listopadu 1989 téměř dvacetileté období vytrvalých ambiciózních snah týmu režisérů Josefa Janíka a Pavla Palouše a průbojně jevištní výtvarnice Marty Roszkopfové. Vedle „povinné četby“ pro školy je charakterizovaly i jisté dramaturgické výboje, nejcennější paradoxně v době po připojení ke Státnímu divadlu, zejména za mladého dramaturga Romana Císaře (1983–1986). Jeho dramaturgická koncepce je nejbližší současné tvorbě Divadla Petra Bezruče, to znamená, že ve své době byla velmi odvážná. V letech 1977–1986 divadlo postihly čtyři zákazy inscenací z ideologických důvodů, mezi nimi byly *Tarelkinova smrt* Suchovo-Kobyлина (1979) a Majakovského *Štěnice* (1986), obě v režii Pavla Palouše (KNIŽÁTKO 1995: nestr.). Snažení divadla však naráželo nejen na ideologické bariéry, ale také na nehostinné prostředí divadelního sálu Domu kultury Vítkovic, ve kterém tehdy divadlo hrálo a jenž poetice souboru nevyhovoval, a na nepočtené adolescentní publikum s nevelkou divadelní zkušeností.

Divadlo loutek působilo ve svém dlouholetém sídle na tehdejší náměstí Lidových milicí naproti staré radnici a mimo hlavní pozornost ideologů si postupně budovalo osobitý divadelní projev, aniž ztrácelo ze zřetele dospělého diváka. Nejméně výrazná byla na konci roku 1989 v divadelnictví Ostravy stopa tehdejšího Divadla hudby. Jeho budoucí roli pouze předznamenávala stále častější divadelní představení uváděná v nejmenším divadelním prostoru v Ostravě. Jejich počet narůstal zejména za ředitele Jaroslava Pochmona (1986–1992).

Ještě jedna instituce ovlivňovala divadelní Ostravu a její proměna byla pro vývoj v sedmdesátých a osmdesátých letech příznačná. V roce 1971 se v ocelovém srdci republiky konal první ročník činoherní přehlídky Divadlo dnešku, která měla, po nástupu Gustáva Husáka do vedení KSČ, autoritativně prezentovat hodnoty socialistického umění a přispět k „normalizaci“ československé divadelní obce. Její poslední ročník se konal v Ostravě v říjnu 1989 a s původním ideologickým posláním už neměl nic společného. V programu přehlídky byly inscenace her Karla Steigerwalda a Josefa Topola, konala se scénická čtení z textů Ivana Klímy a Milana Uhdeho a po bouřlivém představení Ibse-*nova Nepřítele lidu* (uvedlo Slovenské národné divadlo Bratislava) se spontánními projevy v hledišti se údajně ještě téže noci ideologické oddělení KV KSČ vážně zabývalo myšlenkou přehlídku předčasně ukončit.

Do 17. listopadu 1989 scházelo necelých pět týdnů.

Poločas rozpadu

V prvních letech byla transformace ostravského divadelnictví vnímána především ve spojení se Státním divadlem. Koncern se brzy rozpadl, nejdříve se osamostatnilo Divadlo loutek (1990), posléze Divadlo Petra Bezruče (1991). Činohra ukončila komorní inscenace v sále Divadla loutek (1990). Začaly personální změny. Vedení činohry převzal od 1. ledna 1990 herec Stanislav Šárský (do konce sezony 1990/1991). Ředitele SDO Jaroslava Malinu vystřídal Ilja Racek (1991–1998). V roce 1990 odešel z divadla dlouholetý jevištní výtvarník a šéf výpravy Vladimír Šrámek, kontinuitu nadále udržoval Alexander Babraj. Po sezoně 1989/1990 odešli dlouholetý dramaturg Ladislav Slíva a kmenový režisér činohry Bedřich Jansa. Místo nich se v prvních polistopadových sezonách, ale jen nakrátko, stabilizoval tým dramaturgyně Věry Maškové (1990–1994) a režiséra Michaela Taranta (1991–1994), jenž byl od září 1991 do února 1993 šéfem činohry.

Při zpětném pohledu na dramaturgii prvních polistopadových sezon si brzy uvědomíme, že v ostravské činohře, tváří v tvář prázdnému hledišti, nepropadli panice. Velmi rychle si ověřili, že dosud zakázaná dramatika neznamená automaticky plné divadlo: do konce sezony 1989/1990 činohra nastudovala Havlovu *Asanaci* a hru Pavla Kohouta *August August, august*, v sezoně následující pouze *Shapiru* Karola Sidona. Dramaturgie se nepouštěla na tenký led divácky „atraktivních“ divadelních adaptací populárních děl

typu *Starci na chmelu* nebo *Černí baroni*, které v jiných divadlech zpravidla nic podstatného neznamenal. Nehledala cestu v detektivkách, horrorech, divadlo nepořádalo ohňostroje při premiérách. Přitom situace byla velmi obtížná. Potenciální diváci byli přikováni k televizním obrazovkám a sledovali autentická dramata, která přinášela obnova demokratické společnosti a kapitalismu, strhující byl nečekaný a rychlý rozpad Československa. Kdo asi v tu dobu myslel na předplatné v divadle? Ostravská činohra trpělivě a téměř tvrdohlavě nasadila do skončení přelomové sezony ještě Wajdovu adaptaci Dostojevského *Zločinu a trestu* (poslední režie Lídy Engelové v jejím nedlouhém ostravském angažmá), Rollandovu *Hru o lásce a smrti a Člověka pro každé počasí* Roberta Bolta. Od podzimu 1990 pak Nezvalovu *Manon Lescaut*, *Sicilskou komedii* Luigiho Pirandella a scénickou kompozici *Don Juan* Věry Maškové a Michaela Taranta. Tato dvojice stála ještě u inscenací Shakespearova *Kupce benátského* (1991), *Lva v zimě* Jamese Goldmana (1992) a *Vzbouření v blázinci* Lope de Vegy (1993). Tuto inscenaci nastudoval Tarant v prostoru za oponou na jevišti Divadla Jiřího Myrona. Vstříc divákům vyšla činohra v letech 1990 a 1991 kultivovanými inscenacemi vánočních barokních lidových her. Domnívám se, že tím, kdo dokázal čelit zbrklému hledání a empirickému testování chuti a tužeb nového diváka, byl dramaturg Vojtěch Kabeláč. V té době už zkušený a protřelý divadelní praktik, který měl mnoho za sebou a který svůj tvůrčí život z velké části strávil a také zakončil právě v ostravském Státním divadle (1960–1967, 1980–1997), v letech 1993–1994 ještě stihl být spolušéfem souboru.

Mezitím se v ostravské činohře postupně scházel a formoval tým inscenátorů, který záhy projeví velký tvůrčí potenciál a najde společné umělecké cíle a zájmy. Prvním byl režisér Radovan Lipus, původem z Těšínska, který se uvedl nejprve pohostinskou režii v květnu 1991 (*Marivaux: Lásky?*) a v Ostravě nakonec vytrval až do roku 2008. Od začátku sezony 1992/1993 nastoupil do činohry režisér Juraj Deák, rodák z Bratislavy, od února 1993 spolušéf a od ledna 1995 šéf souboru (z Ostravy odešel v roce 2004). A o dva roky později soubor získal nového dramaturga: z Brna přišel Marek Pivovar. Dokončení transformace činohry nabralo směr a rychlost. Začínajícímu režisérovi Lipusovi bylo dovoleno (v havířské Ostravě!) plně projevit jeho zahledění do francouzské dramatiky. Do konce sezony 1995/1996 nastudoval kromě Marivauxových *Lásek* ještě hry Jeana Anouilha, Alexandra Dumase, Georgese Neveuxe, Molièra a Alfreda de Musseta. Navíc, po uzavření komorní scény v Loutkovém divadle, toužil i po inscenacích v malých prostorech, a tak ve foyeru Divadla Jiřího Myrona inscenoval *Pěnu dní* Borise Viana (obr. 1). Deák se projevil jako invenční režisér zejména světové klasiky (Friedrich Schiller, Carlo Goldoni, William Shakespeare), který miluje a ovládá velká jeviště. Záhy po jeho nástupu do Ostravy učinil soubor významné rozhodnutí: odhodlal se uvádět významné muzikály. Může se to jevit jako divácky podbízivá nabídka v době komerčně úspěšných pražských muzikálových produkcí, ve skutečnosti to byla volba riskantní: představme si muzikály bez popových hvězd, které mají nahradit zpívající činoherci s méně intenzivní choreografickou přípravou, navíc v divadle, jež mělo operetní soubor



Obr. 1. Veronika Forejtová a Zdeněk Forejt *Pěna dní*
(Národní divadlo moravskoslezské, 1992). Foto Josef Hradil

s jakousi gescí právě pro muzikály! Činohra nakonec uvedla do roku 2000 tři muzikálové premiéry, z nichž Deák nastudoval *Šumaře na střeše* a *Muže z La Manchy* (1995, 1998). Zejména *Šumař* byl oceňován publikem i kritikou (obr. 2). Posledním projevem nového směřování souboru, předznamenávajícím další léta, byla premiéra inscenace *Rychlé frézy* (1997), první zřetelný výsledek autorské a inscenační spolupráce Radovana Lipuse a Marka Pivovara (ŠORMOVÁ 2000: 340–341). O rok později už tato dvojice stála u zrodu strhující inscenace Hrubínovy *Romance pro křídlovku* s hledištěm vybudovaným na točně na jevišti (obr. 3). Lze říci, že činohra nyní už Národního divadla moravskoslezského (staronový název od roku 1995) prošla hrozivou výměnou publika čestně a poměrně rychle. Zdá se, že komunikaci s hledištěm postupně obnovila během tří, nejvíce čtyř porevolučních sezon, pak už sledujeme plynulý tvůrčí vzestup.¹

A ještě jednou opakují: došlo k tomu také proto, že nové inscenační týmy našly v ostravské činohře skvěle připravený herecký soubor se vzácnou flexibilitou. Dokázal

1 Návštěvnost klesla naposledy v roce 1993, a to na 49,4 %. O rok později se zvýšila na 59,2 % a od té doby se plynule zlepšovala. Jsou to ovšem údaje za všechny soubory divadla (RACEK 1999: 140).



Obr. 2. Karel Čepeck a Jan Filip *Šumař na střeše*
(Národní divadlo moravskoslezské, 1995). Foto Josef Hradil



Obr. 3. Jana Bernášková *Romance pro křídlovku*
(Národní divadlo moravskoslezské, 1998). Foto Josef Hradil

realizovat velká historická plátna i moderní muzikály, akceptoval klasickou i současnou dramaturgii, vyrovnal se s velkým jevištěm i s komorními prostory.

Divadlo Petra Bezruče v ohrožení

Transformace tohoto činoherního divadla pro mládež do nových podmínek byla dramatictější a dlouhodobější. Nešlo jen o umělecké směřování, provázely ji několikaleté pochybnosti doslova existenční. Osamostatnění, ke kterému došlo s koncem sezony 1990/1991, mělo být odrazovým můstkem do nových časů, místo toho se stalo počátkem velkých potíží. Vznikly otázky nad novým zřizovatelem, nad způsobem financování, nakonec byla vyslovena i pochybnost, zda je vůbec nutné udržovat a financovat další činoherní divadlo vedle čtyřsouborového tehdy ještě Státního divadla a vedle Loutkového divadla, jejichž existence se jevila jako samozřejmá. Pud sebezáchovy nepočtené kulturní inteligence ve městě vedl ke vzniku občanského sdružení Společnost na obranu kultury (1992), o rok později registrovaného jako Společnost pro kulturu a umění v Ostravě, s vlastním časopisem a silným mediálním vlivem (IVÁNEK a SMOLKA 2013: 362). Z dnešního hlediska se nechce ani věřit, že jedno ze současných nejprůbojnějších českých divadel bylo před zrušením, ale situace opravdu nebyla dobrá, v nejlepším případě se navrhovalo opětovné sloučení Bezručů s některým jiným divadlem v Ostravě.² Období nejistoty a improvizací se postupně začalo uklidňovat až na začátku sezony 1997/1998 s ustavením Divadelní společnosti Petra Bezruče, která divadlo provozovala s podporou víceletého grantu magistrátu. Tomu však ještě před prázdninami v roce 1997 předcházela hrozivá výpověď veškerému členstvu.³ Už rok předtím byl odvolán šéf Otakar Prajzner (1991–1996) a zároveň začalo období prvního šéfa Divadelní společnosti Petra Bezruče Michala Przebindy (1997–2001).

Z hlediska uměleckého se polistopadové změny jevíly v Divadle Petra Bezruče jako počátek období dlouho očekávaného uvolnění a tvůrčí svobody. Osamostatnění divadla bylo spojeno s rozhodujícím šťastným krokem: soubor opustil Dům kultury Vítkovic a nastěhoval se do upraveného sálu ve své dosavadní administrativní budově zvané Blázník, tehdy pro asi 110 diváků (1991). V roce 1994 si ještě v suterénu zřídil malý studiový prostor Márnice pro asi šedesát diváků. V těchto prostorech divadlo realizovalo dramaturgii, která přirozeně rozvíjela jeho směřování v posledních letech před listopadem, zejména pak za dramaturga Romana Císaře. Uvádělo absurdní dramaturgii (Edward Albee, Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt, Eugène Ionesco, Václav Havel), často volilo originální divadelní adaptace předloh různého původu (*Prodaná nevěsta*, *Někdo to rád horké*, *Mamzelle Nitouche*, filmová tvorba Woodyho Allena ad.), vyhledávalo drsnou až

2 Divadlo mělo dvakrát prozatímní ředitele: v roce 1996 Ilju Racka, ředitele Národního divadla moravskoslezského, a ještě v roce 1998 Jarmilu Hájkovou, ředitelku Divadla loutek.

3 Sezónu 1996/1997 divadlo uzavřelo vydáním mimořádné ročenky, která mimo jiné rekapituluje proces vedoucí k rozpuštění Divadla Petra Bezruče včetně mediální reflexe (KOHUTOVÁ a KLEMENS 1997).

šokující dramatikou, často to byly v českém kontextu novinky (Lars Norén: *Noc je matkou dne*, 1991; Bernard-Maria Koltés: *Roberto Zucco*, 1992; Taidžun Takeda: *Světélkující mech*, 1994 aj.) (obr. 4). Soubor se začal otvírat polské divadelní kultuře, blízké teritoriálně a také poetikou (do roku 1994 setkání se Stanisławem Ignacy Witkiewiczem, Januszem Głowackim, Andrzejem Strzeleckim).

Inscenační tým si udržel po sametové revoluci značnou stabilitu. Režisér Pavel Palouš byl v angažmá s malou přestávkou do roku 1994, Josef Janík do roku 1997 a i v dalších letech pak ještě oba v divadle hostovali. Tvůrčí kontinuitu divadla ovšem představovala zejména výtvarnice Marta Roszkopfová, která zůstala ve zdejším angažmá až do roku 2006. V divadle se vystřídala řada domácích i hostujících režisérů většinou mladší generace či teprve začínajících, mezi nimi byl i Vladimír Morávek (tehdy už v angažmá v Huse na provázku), který zde v letech 1993–1996 nastudoval pět inscenací (ŠORMOVÁ 2000: 127–130). Přes atraktivní repertoár a nové divadelní prostory mělo Divadlo Petra Bezruče, zdá se, poměrně dlouho potíže s návštěvností. Byla to patrně jistá setrvačnost z dob předlistopadových, ale sotva můžeme soudit, zda to byl důsledek přetrvávajícího inscenačního rukopisu, nebo odraz pomalé proměny hlediště. Samo divadlo připouští, že potíže s nedostatkem publika (dnes právě v tomto divadle nepředstavitelné) skončily až s inscenací Goldoniho *Sluhy dvou pánů* (1999) v pohostinské režii Jiřího Seydla a s Truffaldinem Norberta Lichého. Inscenaci natočila i Česká televize (SOBALOVÁ a SUCHÁNEK: 2005: nestr.) (obr. 5). Působí



Obr. 4. Kateřina Krejčí a Miluše Hradská *Tři velké ženy* (Divadlo Petra Bezruče, 1996). Foto Tomáš Čvančara



Obr. 5. Norbert Lichý a Zuzana Przebindová *Sluha dvou pánů*
(Divadlo Petra Bezruče, 1999). Foto Jan Havlíček

to až paradoxně: divadlo s tak ambiciózním repertoárem nakonec prorazilo s klasikou 18. století!

Prudký a vytrvalý umělecký vzestup Divadla Petra Bezruče k dnes celostátně respektovanému stavu pak začal s působením režiséra a nového šéfa Janusze Klimszy (2001–2004). Existenční hrozby byly a jsou zapomenuty, ku prospěchu divadla i města Ostravy.

Divadlo loutek: jistota v bouřlivých časech

Z institucionálního hlediska neznamenal listopad 1989 pro Divadlo loutek existenční hrozbu, naopak, jeho postavení se ujasnilo a postupem času upevnilo. Herci souboru se jako jedni z prvních v Ostravě zapojili do protestních akcí bezprostředně následujících po potlačení demonstrací na Národní třídě v Praze. Už s koncem sezony 1989/1990 divadlo vystoupilo z vynuceného svazku se Státním divadlem Ostrava. V druhé polovině osmdesátých let se shodou okolností postupně uzavřela éra spojená s řadou osobností, které utvářely profil Divadla loutek někdy i po desetiletí: skončila mnohaletá spolupráce výtvarníka Václava Kábrta a dramaturga Zdeňka Stoklasy (v roce 1986), Zdeněk Miczko Divadlo loutek opustil nejdříve jako ředitel (1989), vzápětí i jako režisér (1990). Také soubor Loutkového divadla měl za sebou z několika inscenací zkušenost s režisérem Janem Kačerem. První porevoluční sezony pak profiloval domácí tvůrčí tým zejména ve

složení režisér Petr Nosálek, výtvarník Tomáš Volkmer, dramaturgyně Hermína Motýlová a ostravští hudební skladatelé Nikos Engonidis a Pavel Helebrand. Do konce devadesátých let jeden dramaturgický okruh tvořily hry a texty českých dramatiků a básníků 20. století (Josef Čapek, Karel Čapek, Josef Hiršal, František Hrubín, Josef Kainar, Josef Kovalčuk, Jan Karafiát, Vladislav Vančura, Jan Werich). Režisér Petr Nosálek nastudoval několik inscenací s křesťanskou tematikou (*Půjdem spolu do Betléma*, 1990; vlastní texty *Ježíš Kristus – Legenda o Synu člověka*, 1992 a *Mysterium cesty sv. Vojtěcha*, 1996). V řadě inscenací se loutky, scénografie a živé herectví propojovaly s významně zastoupenými prvky múzickými, živým zpěvem a hudbou (Ilja Hurník: *My jsme muzikanti*, 1991; Wolfgang Amadeus Mozart: *Evviva Mozart – Bastien a Bastienka*, 1991; Antonín Dvořák: *Čert a Káča*, 1997; Iveta Škripková: *Zpívající housličky*, 1998; Ivan Andrejevič Krylov: *Trumf*, 1999, a další) (obr. 6). Největšího úspěchu dosáhlo Divadlo loutek s už legendární inscenací Erbenovy *Kytice* v režii Petra Nosálka, s výtvarníkem Tomášem Volkmerem a s hudbou Pavla Helebranda (1992, obnovená premiéra 2000) (ŠORMOVÁ 2000: 98–100) (obr. 7).

Divadlo loutek pořádá vlastní přehlídky. Nejvýznamnější z nich, Spectaculo Interesse, je velkou mezinárodní přehlídkou loutkových divadel a koná se jako bienále už od roku 1995. Do konce sezony 1998/1999 byla jeho sídlem scéna na Masarykově náměstí s poměrně úzkým a podlouhlým hledištěm, zabudovaná do prvního patra měšťanského domu v padesátých letech 20. století. Divadlo loutek mělo po znovuotevření divadel



Obr. 6. Edita Bandyová, Nikos Engonidis a Tomáš Rossi *Trumf*
(Loutkové divadlo, 1999). Foto František Řežníček



Obr. 7. *Kytice* (Loutkové divadlo, 1992, 2000). Foto František Řezníček

v prosinci 1989 zřetelně nejméně problémů s transformací do nových poměrů, což souviselo samozřejmě i s jeho zaměřením. I po listopadu 1989 zůstalo divadlem pro děti a hrajícím pro školy, ale také s produkcí a s představeními určenými pro dospělé. Od počátku devadesátých let bylo vnímáno stále samozřejměji jako čtvrtá činoherní scéna v Ostravě, což podtrhovala i účast Divadla loutek na OST-RA-VARu už od jeho nultého ročníku. Po listopadu byl nakrátko ředitelem Miroslav Vildman (1990/1991), po něm funkci převzala a s malou přestávkou dosud vykonává Jarmila Hájková.

01

2015

Zrození divadla

Revoluční doby, které tak nemilosrdně zasahují do dialogu mezi jevištěm a hledištěm, však přinášejí i pozitivní skutečnosti: často přivádějí k životu nová divadla. I to jsme už v Ostravě zažili: konec první světové války vedl ke konstituování Národního divadla moravskoslezského (1919), závěr té druhé vytvořil předpoklady k založení Divadla Petra Bezruče (1945).

Je to nepochybně jeden z paradoxů doby a ostravského prostředí, že právě ve znepokojivé atmosféře krátce po listopadu 1989, kdy Magistrát města Ostravy údajně z ekonomických důvodů zvažoval, jak se zbavit „přebytečného“ Divadla Petra Bezruče, se v lůně jeho příspěvkových organizací nenápadně rodilo čtvrté činoherní divadlo ve



Obr. 8. Tereza Bebarová, Marek Cisořský, René Šmotek a Markéta Tichá *Bleděmodrý Petr* (Komorní scény Aréna, 1993). Foto František Řezníček

městě. Autorem myšlenky byl ředitel ostravského Divadla hudby Jaroslav Pochmon, tehdy čtyřicátník. Duší muzikant a divadelník, pohybující se od konce šedesátých let mezi zdejším amatérským a profesionálním divadlem, byl přesvědčen, že budoucnost nedávno rekonstruovaného Divadla hudby spočívá ve zřízení vlastního divadelního souboru. V letech 1991–1993 zde bylo uvedeno prvních šest inscenací s herci najímanými pro tuto příležitost, většinou v režii domácího Pavla Cisořského. Premiérou *Bleděmodrého Petra* Guyly Urbána a Jaroslava Pochmona na začátku sezony 1993/1994 a s angažováním prvních čtyř „vlastních“ herců se pak započala existence nového divadla v Ostravě, které zakrátko přijalo název Komorní scéna Aréna⁴ (obr. 8). Počátky byly postaveny jen a jen na idealismu inscenátorů i herců s poloamatérským statutem. Divadlo bylo provizorně financováno v obdobích kratších i než jeden rok a i hostující profesionální režiséři přijímali pouze symbolické honoráře. Režisérem a dramaturgem byl od počátku Pavel Cisořský, v roce 1993 padesátník, do té doby zanícený amatérský divadelník, který se rychle etabloval jako profesionální režisér i na jiných scénách, zanedlouho také jako herec, představitel řady vynikajících postav. Když v roce 1993 Jaroslav Pochmon odcházel do Českého rozhlasu, vedení budoucího divadla svěřil do rukou tehdy nenápadné šéfprodukcni Divadla hudby Renáty Huserové. Pochybnost, zda dokáže získat na Magistrátu města Ostravy podporu pro nové divadlo, byla v tehdejších divokých ostravských porevolučních poměrech na místě. Také proto, že na

4 Podle zřizovací listiny tak učinila Rada města Ostravy ke dni 24. 5. 1994 usnesením ze dne 7. 6. 1994.

první pohled bylo zřejmé, že nové divadlo s hledištěm pro asi šedesát diváků bude vždy výrazně ztrátové.

Dlužno říci, že veškeré pochybnosti o možném vzniku další scény v Ostravě vzaly během několika let zsvě, naopak se plně realizovaly idealistické představy a touhy, což je, jak víme, jev spíše vzácný. První roky ovšem nebyly snadné a vyžadovaly od členů divadla trpělivost a skromnost na hranici sebeobětování. Naštěstí velmi rychle přišly první nepominutelné a nezpochybnitelné tvůrčí úspěchy. V první řadě musíme zaznamenat, že během několika málo let si Komorní scéna Aréna vybudovala svébytný dramaturgický i inscenační profil. Vedle Divadla loutek, hrajícího pro děti, a Divadla Petra Bezruče, stále se hlásícího k mladému publiku, si i Aréna dokázala najít své mladé publikum mezi středoškoláky a vysokoškoláky – v českém divadelnictví té doby, ale koneckonců i v neurovnaných ostravských kulturních poměrech, se to jeví rovněž skoro jako zázrak. Divadlo si urputně utvářelo vlastní poetiku na zdánlivě eklektické dramaturgii, a to navzdory početným hostujícím režisérům z ostravských i jiných divadel i teprve se formujícímu hereckému souboru. Vedle vlastních textů nebo razantních autorských úprav (Pavel Cisovský, Urszula Kurek, Radovan Lipus, Marek Pivovar) uvádělo hry Antona Pavloviče Čechova, Milana Kundery, Williama Shakespeara, Jiřího Šotoly – o autorském divadle tedy sotva může být řeč. Naprostou specialitou byl miniaturní intimní divadelní prostor: diváci dokonce vstupovali do malého hlediště přes jeviště, herecké kreace sledovali z bezprostřední blízkosti, a mladé publikum takovému autentickému divadlu věřilo. Aréna byla jediným divadlem v porevoluční Ostravě, které nemělo minulost a neutrpělo tedy přerušáním kontinuity a srozumění mezi hledištěm a jevištěm.

Nové divadlo se umělecky etablovalo s nebyvalou rychlostí: už v roce 1996 bylo v anketě časopisu *Svět a divadlo* poprvé nominováno na Divadlo roku, tohoto prestižního ocenění nakonec dosáhlo (ovšem po řadě jiných ocenění hereckých i inscenačních) za rok 2013.

Ostravská divadla: personální unie

Při hlubším zkoumání polistopadového vývoje ostravského činoherního divadelnictví si nelze nevšimnout specifických projevů jakési vnitřní koheze, soudržnosti množiny tvůrčích osobností, které byly nebo jsou se zdejší divadelním životem spojeny. Zůstaneme u inscenátorů. Patrně málokdo si vzpomene, že do Ostravy přes Divadlo Petra Bezruče poprvé vstoupili už v roce 1990, v té době jako hostující režiséři, Jiří Nekvasil, od roku 2010 ředitel Národního divadla moravskoslezského (Woody Allen: *Smrt*), a zcela neznámý Juraj Deák (György Spiró: *Kuřecí hlava*). V činohře tehdy ještě Státního divadla se v roce 1993 poprvé v Ostravě představil režisér Janusz Klimsza (Peter Shaffer: *Královský hon na slunce*), přicházející z polské komunity na Těšínku. V témže roce a v témže souboru se velmi příznivě uvedl v Ostravě režisér Peter Gábor, šéf činohry Národního

divadla moravskoslezského od roku 2012 (Brian Friel: *Tanec na konci léta*). V roce 1995 poprvé režíroval v Divadle Petra Bezruče Václav Klemens, nyní umělecký šéf Divadla loutek (nastudoval tehdy *Hořící žirafy* Davida Drábka, byla to první inscenace Drábkovy hry uvedená mimo jeho soubor). V témže divadle se v sezoně 1994/1995 poprvé v Ostravě etabloval jako dramaturg Tomáš Vůjtek, dnes dramaturg Komorní scény Aréna, a u bezručovské inscenace *Konec hry* Samuela Becketta (1997) najdeme jako asistenta režie Ivana Krejčího, nynějšího uměleckého šéfa rovněž Komorní scény Aréna. Z dramaturgů je v Ostravě nyní „služebně“ nejstarší Marek Pivovar (od roku 1994). A všichni, až na Deáka, dodnes významně spoluvytvářejí ostravskou divadelní kulturu. To samo o sobě svědčí o stabilitě a kontinuitě zdejšího divadelního prostředí.

Metaforickým výrazem personální unie chceme však upozornit ještě na jeden opravdu specificky ostravský rys. Od počátků polistopadové transformace ostravských divadel zaznamenáváme jev mezi divadelníky málo obvyklý: totiž přátelskou, nesobeckou, nezištnou spolupráci mezi soubory, postrádající jinde obvyklé projevy souborového egoismu. Inscenátoři i herci běžně hostují v dalších ostravských divadlech, není třeba připomínat, že ku prospěchu všech. Uvedme alespoň několik příkladů z prvních transformačních sezon. V činohře Státního divadla několikrát režíroval Pavel Cisořský, v té době teprve začínající dramaturg a režisér Divadla hudby (Gaston Salvatore: *Stalin*, 1991; Bohumil Hrabal: *Obsluhoval jsem anglického krále*, 1992; Italo Calvino: *Baron ve větvích*, 1994), dále loutkář Petr Nosálek (Tankred Dorst: *Aucassin a Nicoletta*, 1992) nebo režisér Divadla Petra Bezruče Josef Janík (Eugene O'Neill: *Cesta dlouhého dne do noci*, 1995). Tehdejší dramaturgyně činohry Státního divadla Věra Mašková napsala scénář a režírovala v Divadle hudby pořad z poezie Václava Hrabětě *Stop time* (1991) a podílela se dramaturgicky na řadě dalších zdejších prvních inscenací pod hlavičkou Komorní scény Aréna. Radovan Lipus v tomto divadle autorsky připravil a nastudoval *Průběžnou O(s)travu krve* (1994), patrně dosud nejúspěšnější inscenaci Komorní scény Aréna. Herec činohry Státního divadla Tomáš Jirman režíroval v Komorní scéně Aréna Šotolovo *Kuře na rožni* (1995) a o něco později Máchův *Máj* (1997). Příkladů je mnoho, včetně migrace herců, a to až do současnosti. Vědomí sounáležitosti divadelní obce dokonce vedlo k pozvání ostravského amatérského studiového souboru Bílé divadlo k účasti na projektu *Zlaté rouno* Roberta Gravesa a Radovana Lipuse (2000), na němž se podílelo několik profesionálních souborů. Bílému divadlu bylo také umožněno vystupovat mimo oficiální program na OST-RA-VARu. Divadelníci ostatních souborů projevovali solidaritu i během existenčního ohrožení Divadla Petra Bezruče, například na stránkách *Divadelních novin* (PIVOVAR 1997).

Velkorysost a vzájemný respekt tvůrců patří mezi nejpevnější stavební kameny porevolučního divadelního života v Ostravě, jestliže o něm hovoříme jako o neopakovatelném fenoménu v kontextu české divadelní kultury.

Zjevení fenoménu

Jen v této atmosféře vzájemnosti se mohl zrodit ten nejlepší nápad v porevoluční ostravské kultuře. Juraj Deák, Radovan Lipus a Marek Pivovar po příchodu do Ostravy záhy pocítili a prožili si zdejší geokulturní problém trvalého zmaru: že stejně jako kdysi v rakouské monarchii, i nyní se Ostrava nachází na východním okraji státu a pro pražskou kritiku je to do Ostravy daleká cesta. Rozhodli se vytvořit jednou za rok příležitost, která to napraví: společně s ostatními činoherními divadly zorganizovali městskou přehlídku těch nejlepších inscenací, které právě byly na repertoáru, a jako publikum pozvali divadelní kritiky, zástupce médií, studenty kateder divadelní vědy a teorie divadla a jejich pedagogů. Nultý ročník (nula odrážela vědomí možného neúspěchu prvního pokusu) se uskutečnil v roce 1997. Pro většinu přítomných studentů i teatrologů ovšem první setkání s ostravskou divadelní kulturou představovalo objev, velké překvapení, u mnohých nadšení. Zkušenější recenzenti si zachovali kritičtější odstup (HULEC 1997), tabulka s body přidělenými jedenácti recenzenty v *Divadelních novinách* za přehlídková představení se však černala. Nejvíce ocenění získaly dva soubory. Komorní scéna Aréna šokovala postmoderní inscenací Čechovova *Višňového sadu*; byla to vůbec první režie Oxany Meleškiny-Smilkové v České republice (1996) (obr. 9). Dále se prezentovala skvěle přijatým kabaretem *Průběžná O(s)trava krve* v režii Radovana Lipuse. Tímto autorským kusem se otevřelo zcela nové téma, které v příštích letech prostoupí repertoáry všech ostravských divadel, totiž Ostrava a její minulost, havířský a městský folklor, temperament a identita v jevištní reflexi. Velmi dobře byl přijat i Máchův *Máj* v režii Tomáše Jirmana. Činohra Národního divadla moravskoslezského uvedla podle většiny účastníků přehlídky strhující představení jednoho ze dvou „činoherních“ muzikálů zařazených na přehlídku, Alejchemova a Steinova *Šumaře na střeše*. Skvěle přijaty byly inscenace Stroupežnického *Našich furiantů* v režii Janusze Klimszy a *S láskou nejsou žádné žerty* Alfreda de Musseta v nastudování Radovana Lipuse. Příznivě byla hodnocena jediná inscenace Divadla loutek, *Čert a Káča* podle opery Antonína Dvořáka v režii Mariána Pecky a Ivetty Škripkové. Pouze Divadlo Petra Bezruče zůstávalo stranou, průměrného ohlasu se dočkala Janíkova inscenace *Tři ženy* Edwarda Albeeho – zřetelný projev dosud nevyřešeného institucionálního zakotvení i zatímního hledání specifického divadelního projevu. Ostravská divadelní kultura se poprvé jako celek začala jevit jako originální fenomén. Každý další ročník městské přehlídky už prezentoval pouze inscenace uvedené během jediného roku a vždy mezi nimi bylo někdy i několik vynikajících divadelních událostí. Organizátorům se podařilo myšlenku realizovat dokonale. O ostravských souborech se začalo psát, zdejší divadla začala sbírat celostátní ocenění, pro studenty divadelní vědy to byla a je každoroční příležitost, kterou si nechtějí nechat uniknout.

Můžeme konstatovat, že nultým ročníkem městské přehlídky, která později přijala název OST-RA-VAR, se pro většinu zdejších činoherních souborů uzavřel proces úspěšné porevoluční transformace. Brzy i pro Divadlo Petra Bezruče: po organizační



Obr. 9. Oldřich Matusšínský a Dušan Škubal *Višňový sad*
(Komorní scéna Aréna, 1996). Foto archiv divadla

stránce nástupem ředitele Jiřího Krejčího (od roku 2000 dodnes), z hlediska uměleckého po příchodu šéfa Janusze Klimszy v roce 2001. Poločas rozpadu během devadesátých let pro ostravskou divadelní kulturu skončil velmi šťastně: začala nová epocha jejího rozkvětu.

Příčiny a podmínky geneze divadelní jedinečnosti

Pokusme se shrnout, jaké podněty ostravská divadelní kultura přijala a jakými projevy se vyznačuje; ne vše z uvedeného může být dostačující a srozumitelné.

Pro historika ostravského divadla je potěšující zjištění, že Ostrava se po mnoha desetiletích, hned po roce 1989, začala opět projevovat jako *kosmopolitní město* ochotně navazující styky s jinými národy, etniky, kulturami. Ostrava měla vždycky mentálně blíže do Slezska, do Haliče, do Lvova, nežli do Prahy nebo do Brna. Vedle zmíněných osobností polského divadla a ukrajinské režisérky Oxany Smilkové-Meleškiny se ostravské divadlo v příštích sezonách otvíralo dalším jménům: hostovali zde Sergej Fedotov, André Hübner-Ochodlo, Andrzej Celiński, slovenští divadelníci. Podobný proces, a patrně ještě výraznější, zaznamenáme samozřejmě i v operním a baletním souboru Národního divadla moravskoslezského. Koneckonců i v hledištích OST-RA-VARů zasedají studenti z Polska či ze Slovenska.

Pro ostravskou kulturu vůbec je pak nepochybně velmi důležitá *proměna města* a jeho *potenciálního divadelního publika* po roce 1989. Doslova historická chvíle uzavření všech dolů a postupná likvidace koksárenských a mnohých hutnických provozů, to vše stabilizovalo demografické složení obyvatelstva: vedle ekonomických imigrantů vegetujících v okrajových sídlištích bez osobního vztahu k městu začali převažovat obyvatelé, kteří se v Ostravě narodili. S rozvojem vysokého školství se posilovala i dosud úzká vrstva inteligence. Divadla si ji dokázala získat a velmi podstatně se podílela a podílejí na budování střední vrstvy kulturně zakotvených starousedlíků. Odtud nepochybně vzešel ten pocit potřeby nastavit Ostravákům *divadelní zrcadlo* jejich minulosti a současnosti – Ostrava dlouho žila jen přítomností, aniž se starala o svoji minulost či budoucnost. Inscenace s tímto tématem patří dodnes k nejzajímavějším a nejúspěšnějším, nepochybně také proto, že v Ostravě snadno pocítíme ten jinde už vzácný prožitek občanské sounáležitosti, pozitivního regionálního patriotismu, přesně v tom duchu, jak jej známe třeba z písniček Jaromíra Nohavici.

Zdejší divadelní život není však uzavřený do divadelních budov a předplatitelských skupin. Soubory realizují některé počiny v nedivadelních prostorách, na haldách, v bývalých šachtách. Divadlo Petra Bezruče a Loutkové divadlo pořádají vlastní přehlídky s celostátním a dokonce mezinárodním dosahem. V divadelním životě se propojuje zdejší literární, hudební a výtvarné dění.

Začneme-li uvažovat o ostravském divadle jako o zvláštním fenoménu, nemůžeme ovšem pominout *vztah zdejšího magistrátu k divadlu*. Několikaletý zápas o Divadlo Petra Bezruče s kulturní veřejností města, zdá se, přinesl pro úředníky magistrátu (doufejme, že trvalé) zjištění a vědomí, že ekonomická odpovědnost za svěřená divadla neznamena jejich vlastnictví. Postoj magistrátu se proměnil a vyústil v až idylický vztah, alespoň se to tak jeví zvenku. Jak se o zdejší divadelní život nyní stará? Na začátku sezony 1999/2000 bylo na Černé louce otevřeno nové Divadlo loutek, v České republice něco nevídaného. V letech 1999–2001 prodělalo zásadní přestavbu a přístavbu Divadlo Antonína Dvořáka, historicky původní budova městského divadla z roku 1907. Komorní scéna Aréna se dočkala moderního divadelního prostoru v budově Městské knihovny u Sýkorova mostu, otevřen byl na počátku sezony 2005/2006. Velkorysá péče magistrátu o divadelní scény pak vyvrcholila v letech 2010–2011 přístavěním pětipodlažní alternativní scény Loutkového divadla, která je s novou budovou z roku 1999 propojena. Můžeme konstatovat, že po pětadvaceti letech má Ostrava skvělé zázemí pro rozvíjení současné divadelní kultury, a městu se to zjevně vyplácí: zdejší divadla dělají pro reprezentaci města a jeho kultury velmi mnoho, propojují Ostravu s celostátním kulturním kontextem. Především zásluhou divadel už se Ostrava nenachází zapomenuta na východním okraji státu, a spojení slov Ostrava a kultura nemá už ani zatrpklou, ani ironickou příchuť. Naopak, Ostrava byla nedávno velmi blízko získání prestižního titulu Evropské město kultury 2015, kterého by zcela jistě dokázala využít k dalšímu posílení zdejšího uměleckého života.

Budoucnost divadelního fenoménu

Jedním z rysů porevolučního vývoje divadla v Ostravě je také jeho značná hodnotová stabilita. Každý z dosavadních osmnácti ročníků festivalu OST-RA-VAR vždy přinesl inscenace, ke kterým na konci roku směřovala celostátní ocenění, kolektivní i individuální. V podstatě dlouhodobý přímočarý umělecký vzestup prodělávají dvě divadla. Komorní scéna Aréna se dokázala vyhnout rizikům, která s sebou přinášela změna uměleckého šéfa (po Pavlu CISOVSKÉM převzal soubor režisér Ivan KREJČÍ) a stěhování do nového, většího prostoru v Městské knihovně, obojí dokonce zároveň na počátku sezony 2005/2006. Obě změny, zdá se, naopak divadlu prospívají. Svědčí o tom řada vynikajících inscenací v posledním desetiletí, zejména hodnotový vzestup hereckého souboru je rok od roku patrný a nesporný. Také Divadlo Petra Bezruče se vytrvale propracovává mezi nejlepší současná česká divadla navzdory poměrně častým změnám uměleckých šéfů, na něž má ovšem velké štěstí: po Klimszovi vedl divadlo krátce vynikající herec Norbert LICHÝ (2004–2005), po něm režiséři Jan MIKULÁŠEK (2005–2008), Martin FRANTIŠÁK (2008–2013) a naposledy Štěpán PAČL. Každé z těchto období znamenalo nové umělecké zisky.

Určitou proměnu tohoto stavu přinesly až poslední sezony. Hodnotové zakolísání se projevilo nejdříve u Divadla loutek, jehož vystoupení na OST-RA-VARu se setkala se značnou kritikou zejména v letech 2011 a 2012. V rozpravách účastníků přehlídky problematizující hodnocení mířila ke stále většímu podílu činoherního herectví na úkor loutek a na umělecké nezávládnutí nových divadelních prostorů. Činohra Národního divadla moravskoslezského, od roku 2012 vedená režisérem Peterem GÁBOREM, pak čelila kritice na OST-RA-VARu 2013. Narůstající nesoulad mezi jevištěm a hledištěm vedl dokonce k úvahám o ztrátě smyslu přehlídky, již se od roku 2013 už neúčastní právě Divadlo loutek. Nicméně další ročník OST-RA-VARu se v listopadu 2014 přece jen uskutečnil a zaznamenal nejen zajímavé kvalitativní posuny v produkci tří zdejších činoherních souborů, ale i obnovení pozitivní tvůrčí atmosféry. Při zpětném pohledu se občasné nezdarý jeví ne jako podstatná zakolísání, naopak, podle mého názoru je téměř neuvěřitelné, jak dlouho už trvá umělecký vzestup a vysoká umělecká úroveň ostravských scén.

A pokud byla řeč o soudružnosti ostravských divadel, je tu nejčerstvější doklad: na konci února se všechny zdejší scény dohodly na vytvoření společného ostravského divadelního archivu.

Bibliografie

- HULEC, Vladimír. 1997. Divadelní glosář březen [Theatre Glossary, March]. *Divadelní noviny* 6 (1997): 8: 5.
- IVÁNEK, Jakub a Zdeněk SMOLKA (eds.). 2013. *Kulturně-historická encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy. Sv. 1. A–M. Sv. 2. N–Ž* [Cultural and Historical Encyclopaedia of Czech

- Silesia and North-Eastern Moravia. Vol. 1 A–M. Vol. 2. N–Ž]. Ostrava: Ústav pro regionální studia Ostravské univerzity, 2013.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. 1998. Ostravské divadlo žije, kritika sotva dýchá [Theatre in Ostrava Is Alive, Critics Are Half-Dead]. *Divadelní noviny* 7 (1998): 7: 2.
- KNIŽÁTKO, Ladislav (ed.). 1995. *Divadlo Petra Bezruče 1945–1995* [Petr Bezruč Theatre 1945–1995]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 1995.
- KOHUTOVÁ, Petra a Václav KLEMENS (eds.). 1997. „Bezručí, tobě!“ *Divadlo Petra Bezruče Ostrava, sezóna 1996/97* [“To you, Petr Bezruč!” Petr Bezruč Theatre, season 1996/97]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 1997.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, Jan ROUBAL a Jiří ŠTEFANIDES. 2004. The Theatre in Ostrava: a Phenomenon of the Industrial Agglomeration. *Czech Theatre* 20 (June 2004): 3–16.
- LIPUS, Radovan. 2006. *Scénologie Ostravy*. [Ostrava Scenology]. Praha: KANT pro Akademii múzických umění [for Academy of Performing Arts], 2006.
- MOTÝLOVÁ, Hermína. 1999. *Divadlo loutek Černá louka 26. září 1999* [Puppet Theatre Černá louka (Black Meadow) Sept 26, 1999]. Ostrava: Divadlo loutek, 1999.
- PIVOVAR, Marek. 1997. Divadlo Petra Bezruče Ostrava. Ostrava. [Petr Bezruč Theatre] *Divadelní noviny* 6 (1997): 8: 2.
- RACEK, Ilja. 1999. Několik poznámek k ekonomice Národního divadla moravskoslezského [Notes to the Management of National Moravian-Silesian Theatre]. In Bohdana Rywiková (ed.). *Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919–1999* [Almanac of National Moravian-Silesian Theatre 1919–1999]. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 1999: 133–140.
- RYWIKOVÁ, Bohdana a Jiří ŠTEFANIDES. 2003. *Komorní scéna Aréna* [Chamber Theatre Aréna (Arena)]. Ostrava: Komorní scéna Aréna, 2003.
- SOBALOVÁ, Kateřina a Tomáš SUCHÁNEK (eds.). 2005. *Divadlo Petra Bezruče 1995–2005* [Petr Bezruč Theatre 1995–2005]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2005.
- ŠORMOVÁ, Eva (ed.). 2000. *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* [Czech Theatres. Encyclopaedia of Theatre Ensembles]. Praha: Divadelní ústav, 2000.

Summary

The Transformation of Drama Theatre in Ostrava after September 1989

The aim of the present paper is to describe the process of transformation theatres in Ostrava underwent after the so-called Velvet Revolution in 1989, which was part of broader social and political changes inciting and following the formation of the Czech democracy. The period of theatre transformation in Ostrava is delimited by the revolution in 1989 and the year 1997 when theatre festival OST-RA-VAR was established to invite theatre practitioners with critics, teachers and students into a dialogue about theatre in the region. The fruitful collaboration helped to form unique theatrical environment, which is nowadays generally acknowledged to be a noteworthy phenomenon of the Czech theatre culture.

Klíčová slova

Ostrava, sametová revoluce, transformace divadel, OST-RA-VAR

Keywords

Ostrava, Velvet Revolution, theatre transformation, OST-RA-VAR

DOI: 10.5817/TY2015-1-1

Doc. PhDr. Jiří Štefanides přednáší na FF UP v Olomouci, Česká republika. Ve výzkumu se orientuje na dějiny německojazyčného a českojazyčného divadla na Moravě a ve Slezsku v 18.–20. století. Kontakt: jiri.stefanides@upol.cz.

Jiří Štefanides is Professor at Department of Theatre and Film Studies, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc, Czech Republic. His research focuses on the history of German and Czech theatre in Moravia and Silesia (regions in the Czech Republic) from 18th to 20th century. E-mail: jiri.stefanides@upol.cz.