

Rozhovor

s historičkou, lexikografkou, editorkou Evou Šormovou

Sen o divadelním slovníku

Barbara Topolová

PhDr. Eva Šormová (1944) je čelnou osobností Kabinetu pro studium českého divadla, s nímž spojila celý svůj dosavadní profesní život. Zabývá se výzkumem českého divadla 20. a v posledním dvacetiletí i 19. století (publikovala např. studie o K. H. Hilaroví, E. F. Burianovi, monografii o divadelních aktivitách v terezínském ghettu). Vedle historiografické práce je též lexikografkou (spolupracovala na Lexikonu české literatury a na Slovníku českých spisovatelů po roce 1945), editorkou (připravila např. komentovaný výběr z divadelních statí K. H. Hilara) a nepostradatelnou redaktorkou, která svou odbornou i jazykovou erudicí po léta podstatně spoluformuje nejen náš časopis, ale především největší projekt české polistopadové teatrologie, Českou divadelní encyklopedii.

Ve dnech, kdy vzniká tento rozhovor, vychází dlouho očekávaný a zatím nejobsáhlejší svazek *České divadelní encyklopedie*, věnovaný českému činohernímu divadlu 19. století, jehož jste redaktorkou a kam jste napsala i nemálo hesel. Co pro vás znamenal tento mnohaletý projekt?

Znamenal pro mne především hluboký ponor do materie českého divadla 19. století. Mou ctížádostí bylo, aby ve slovníku dostali prostor i řadoví doboví divadelníci, ne jen ti vynikající, neboť skutečnou podobu českého divadla určovali právě oni. Zabývat se pouze jedinečnými počiny je jistě velmi lákavé a v mnoha ohledech samozřejmě i smysluplné – šlo o díla, v nichž se prosazovaly nové slohové koncepty či interpretace –, nicméně celkový obraz toho, jak skutečně vypadlo české divadlo příslušné doby, z jejich studia těžko poznáme. Pro konstituování a rozvoj činohry měly kruciální význam kočovné společnosti, navzdory tomu, že herci, kteří v nich celoživotně působili, rozhodně nepatřili k těm nejlepším a vývojově nejprogresivnějším. Ostatně i ony výjimečné a jedinečné výkony by byly bez široké základny asi sotva možné: není náhoda, že téměř všechny vynikající herecké osobnosti druhé poloviny 19. století začínaly právě u cestujících společností...

Toto široké pojetí nás ovšem nutilo k velmi obšírné a mravenčí heuristické práci. Dokonce si trůfám tvrdit, že jsme možná nejen první, ale také poslední, kdo se kdy jednotlivým personám 19. století tak systematicky a důkladně věnoval. Možná některá z těch osob zaujme časem nějakého autora k monografickému výzkumu, ale že by někdo třeba za padesát let dělal nový slovník, to se, myslím, už nestane...

Pokud jde o slovníkový formát, tak mně heslo autorsky velmi vyhovuje. Já nejsem člověk velkých psaných ploch – a tento žánr si žádá psát jen podstatné a formulovat hutně. A to se mi líbí!

Nicméně redakce víc než půl tisícovky hesel musela představovat olbřímí práci.

To nepopírám, na druhou stranu já zredigovala už tolik hesel, že dnes to chápu v podstatě jako řemeslo. I to zdánlivě nekonečné ověřování údajů je řemeslo. Nicméně je třeba je propojit s jistým instinktem a – snad mohu po všech těch letech říci – s poměrně velkou znalostí materie. Uvědomuji si to nyní, kdy začínáme pracovat na heslech 20. století, kde už, pokud jde o detailní kontext, jehož povědomí je pro slovník třeba, nejsem zdaleka tak silná v kramflecích...

Projekt *České divadelní encyklopedie* realizuje Kabinet pro studium českého divadla, který je současně vašim celoživotním působištěm. Jak a čím jste v kabinetu začínala?

Musím přiznat, že můj první kontakt s kabinetem se odehrál ještě v době mých studií a vycházel z ryze materiálních pohnutek. Pocházela jsem z rodiny, která na tom kádrově ani finančně nebyla příliš dobře, proto jsem se přihlásila na výzvu profesora Černého, když mezi studenty hledal pomocné síly pro práce spojené s excerpcí teatrologické literatury, kterou prováděl právě kabinet. (Mimochodem i tato rozsáhlá rešeršní činnost byla vykonávána pro zamýšlený velký slovník českého divadla.) Vlastní rešerše podnikala celá armáda externistů, my studenti jsme měli kartičky s bibliografickými údaji, které nám přinášeli, řadit podle abecedy k jednotlivým osobnostem, jichž se týkaly. Začala jsem docházet do Pálffyho paláce poblíž Valdštejnského náměstí, kde kabinet tehdy sídlil, a za nevelkou úplatu řadila a řadila a zlepšovala si tak svou finanční situaci... Po dvou letech této práce jsem byla dána k ruce Evženovi Turnovskému, který koncipoval obrazovou přílohu k prvnímu a druhému dílu velkých akademických *Dějin českého divadla*, abych mu pomohla dodělat poznámkový aparát k obrázkům. To byla zajímavější práce, Evžen k ní byl velmi disponován svými kunsthistorickými zálibami a já se toho hodně dozvěděla. Navíc František Černý, hlavní redaktor *Dějin*, zřejmě získal dojem, že si nepočínám nejhůře, a když se začal psát třetí díl, nabídli mi s Ljubou Klosovou, která svazek redigovala, zda bych nechtěla sepsat takovou minikapitolku o divadle v Kladně. Vedle toho jsem již sama sestavila obrazovou přílohu pro čtvrtý díl a potom i soubor doprovodných zvukových nahrávek k celým *Dějinám*... Tak jsem se v kabinetu jakoby postupně usazovala a v roce 1967 získala stipendijní pobyt a po několika letech stálé místo.

Takže první slovníkový projekt začal v kabinetu vznikat už v šedesátých letech, paralelně s čtyřsvazkovými dějinami?

Ano, byl to ten, pro nějž se prováděly ony rešerše. V gesci jej měla Lya Říhová. Šlo o maximalistickou představu univerzálního divadelního slovníku – nikdy se v této podobě nerealizoval, nicméně s kartotékou, kterou jsme tehdy jako studenti pomáhali vytvářet, pracujeme ještě nyní, při sepisování *České divadelní encyklopedie*. Rozsáhlý projekt se nakonec transformoval do tematicky omezeného slovníku *Národní divadlo a jeho předchůdci* (1988), což je vlastně takové torzo, nikoli pouze původního záměru, ale vlastně i sebe sama. Kniha, původně plánovaná jako slovník umělců Národního divadla, měla vyjít v roce 1983 k Roku českého divadla, který byl vyhlášen u příležitosti stoletého výročí otevření ND, nakonec však byla vydána s pětiletým zpožděním, protože jsme s rukopisem velmi narazili. Bylo to v době hluboké normalizace a ředitelka Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, pod nějž tehdy kabinet spadal, byla pochopitelně režimně velmi loajální a bojácná a stále se běhala doptávat na příslušná stranická místa, zda někde nespátřují nějaký problém. Jak známo, kdo se moc ptá, moc se dozví: nějaký problém se vždycky našel! To byl

ostatně důvod, proč se tehdy – přinejmenším oficiálně – pracovalo dosti ležerně, neboť když se něco vyprodukovalo, představovalo to nejružnější obtíže, když se nevyprodukovalo nic a každý si v ústraní bádal na nějakém svém tématu, obtíže se nedostavily... Právě slovník umělců Národního divadla se takovým problémem stal: soudruzi se podívali na rukopis a zjistili, že jsou tam emigranti, například Radok a Tříška, že obsáhla hesla tam mají osoby, které byly z českého kulturního povědomí systematicky vymazávány, například Krejča a Kraus... Obvinili nás, že píšeme o osobách nepřátelsky naladěných vůči našemu zřízení, slovník se musel od základů překomponovat, některá hesla se musela vyhodit úplně, jiná prodělala zásadní redukci – a celkový text se povážlivě scvrkl. A v této překerní situaci vymyslel Vladimír Procházka, že knihu doplníme o hesla osob z divadel, která Národnímu předcházela, tedy z Vlastenského, Stavovského a Prozatímního. Slovník se tak vyfutroval podstatně méně problematickou minulostí a stal se jakoby přísně výběrovým, což mělo zamaskovat všechny ty disproporce. Při bližším pohledu jsou však samozřejmě stále patrné.

Na tomto problematickém slovníku vlastně začala moje lexikografická práce. Pamatuji si, že první heslo, které jsem napsala, bylo věnováno Miroslavu Doležalovi a pojala jsem ho v takovém velmi kritickém duchu. Když jsem text přinesla Vladimíru Procházkovi, řekl mi, že takto se hesla nepíší, a když jsem se zeptala proč, odpověděl lapidárně: „Protože to nejde!“ Neměli jsme podrobně vypracované ediční zásady a hesla psalo mnoho lidí, proto nakonec při předělávání slovníku vyvstala potřeba vše nějak sjednotit, usouvztažnit a proporcionálně vyladit. Dostali jsme to za úkol my tehdy mladí. Spolu s Vladimírem Justem, Olgou Janáčkovou a Honzou Pömerlem jsme tvořili takové „úderné redakční komando“, každé heslo si položili na stůl a řádně na něm zapracovali. To byla moje lexikografická škola.

Nedlouho po vašem nástupu do kabinetu přišel rok 1968 a začala normalizace. Jak to s pracovištěm otřásl?

Začátek sedmdesátých let byl všeobecně v celé zemi smutným obdobím, atmosféra byla jedním slovem příšerná! Kabinet z toho ovšem vyšel, pokud uvážíme kontext, relativně dobře. Jeho vedoucím se stal znovu Vladimír Procházka, protože Milan Obst neprošel ve vedoucí funkci prověrkami, a je třeba říci, že Procházka dokázal téměř nemožné: provedl malé pracoviště tou temnou dobou bez fatálních ztrát a šrámů. Vyjma Jindřicha Černého, který musel odejít – naneštěstí mu končila termínovaná smlouva a příslib trvalého zaměstnání od předchozího vedení ve změněné situaci ztratil váhu –, Procházka nikoho nevyhodil. Podařilo se mu v kabinetu udržet dokonce i Bořivoje Srbu, který jako předseda Koordinačního výboru tvůrčích svazů byl vnímán jako exponent pražského jara, a tím pádem jako osoba z hlediska nového režimu velmi nespolehlivá, ne-li dokonce nebezpečná. Samozřejmě jsme všichni museli projít prověrkami, ale mohu-li soudit podle toho, jak vypadala ta moje, byly poměrně decentní: bylo cítit, že se všichni snaží, aby to bylo mírné a aby si nikdo ani na jedné, ani na druhé straně příliš nezadal... Časem Vladimír Procházka vymohl i další tabulková místa a mohlo nastoupit několik mladších kolegů: již zmíněný Vladimír Just, Honza Pömerl, Štěpán Otčenášek, na stálá místa jsme přešly my, dvě stážistky, Olga Janáčková a já. A především nás opravdu nenutil k žádným politickým kompromisům, nebo dokonce prostitucím. Nikoho nelámal, aby vstoupil do strany, takže v celém kabinetu byli jen tři straníci, což byla na tehdejší dobu nevídaná věc! Pokud jde o odborný zájem, mohli jsme si dělat, co jsme chtěli. Samozřejmě jiná věc pak byla, že to, co jsme udělali, třeba nemohlo v původní podobě spatřit světlo světa, jako například onen slovník Národního divadla,

ale v samotném bádání jsme měli svobodu. Vladimír Procházka sloužil jako taková hráz: se svými dvěma spolustraníky vždy obešel všechny schůze a tím, co se tam dělo, nás vůbec neobtěžoval. Podařilo se mu, jak se říká, v mezích možného uchovat v kabinetu i v těch odporných sedmdesátých letech co možná nejsvobodnějšího ducha. Myslím, že ho to muselo stát obrovské úsilí, ale ani o tom s námi nikdy nemluvil, nestěžoval si, neholedbal se. Vzhledem k tomu, co se dělo všude kolem, včetně našeho zastřešujícího Ústavu pro českou a světovou literaturu, působil kabinet především jeho zásluhou skoro jako oáza. Asi nebylo mnoho takových šéfů ani takových pracovišť.

Zůstalo to tak po celou normalizaci?

Nikoli. Když se v polovině osmdesátých let Vladimír Procházka rozhodl, že odejde do zaslouženého důchodu, vymyslel i svého nástupce, kterým byl literární kritik a publicista Jiří Hájek, který se sice snažil nalézt s námi společnou řeč, ale příliš se to nedařilo. Pod jeho vedením se kabinet sice rozšířil – Hájek mělo totiž vizi, že jej bude transformovat v Kabinet dramatických umění –, ale vlastně to nic nepřineslo. Také zavedl časté celokabinetní debaty na nejrůznější témata, která se sice často tvářila velmi nekonformně – například si vzpomínám, že jsme debatovali o Kunderovi –, nicméně výsledek byl přesto tristní. Hájek vždy pronesl nějaký úvodní proslov, po němž s železnou pravidelností nechal proběhnout bouřlivou diskusi, my si dvě nebo tři hodiny pouštěli tak říkajíc huby na špacír a říkali i to, co jsme si doopravdy mysleli – až nakonec Hájek diskusi obligátně uzavřel slovy: „Děkuji vám, soudruzi, bylo to velmi plodné!“ – a zopakoval němlich to samé, co říkal na začátku. Taková ukázka demokratického centralismu v praxi. To ale zdaleka nebylo to nejhorsí!

Jako obzvláště nebezpečnou jsme pocítovali Hájkovu urputnou snahu nasměrovat kabinet k výzkumu poválečného divadla. Za normálních okolností by to bylo jen logické, *Dějiny* rokem 1945 končily, nicméně normální okolnosti ještě ani v polovině osmdesátých let rozhodně nebyly a my jsme se vždy z dobrých důvodů zcela záměrně soustředili na to, aby vše, co v kabinetu děláme, končilo v roce 1945. Vladimír Procházka byl s touto hranicí nejen srozuměn, ale dokázal ji i na patřičných místech obhájit, takže nás uchránil rizika, které samozřejmě v tehdejší době skýtaly jakékoli výroky o české kultuře po roce 1945, resp. 1948. Vyhnuli jsme se tak všem pojednáním o socialistickém realismu, o lidovosti umění a mnohému dalšímu, ušetřili jsme si marnou snahu proklíčkovat bez ztráty tváře výkladem o divadle šedesátých let... Hájek byl ale poměrně neústupný a my věděli, že pokud prosadí svou, nebude úniku a my se budeme nuceni do nějaké, byť třeba ne velké míry kompromitovat, pokud budeme chtít v kabinetu zůstat a pracovat.

Zachránil nás Bořivoj Srba, který míval velmi dobré nápady a v této překerní situaci přišel s myšlenkou slovníku, který by se soustředil nikoli na osobnosti, ale na česká divadla, resp. soubory. Argumentoval tím, že právě soubory jsou podstatou středoevropského divadla, že v *Dějínách*, které pochopitelně usilovaly především podat přehlednou linku vývoje a pojednat určující umělecké osobnosti, vyšly zkrátka, že by bylo dobré se k nim vrátit, že půjde o novátorský přístup a kde čím dalším. Myšlenka se nám zalíbila, nakonec se jí podařilo prosadit a my začali pracovat na heslech jednotlivých českých ansámblů. Tím jsme částečně pacifikovali i Jiřího Hájka, neboť ve výkladu souborů jsme samozřejmě museli jít i za rok 1945, a i když se nám to jevilo, že pod soubory se dá leccos schovat spíše než v heslech jednotlivých osobností, i zde by určitě vyvstaly velké problémy, ale byl to dlouhodobý projekt a naštěstí přišla revoluce. Po revoluci z této práce vznikl první svazek *České divadelní encyklopedie, Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů* (2000), který jsem redigovala.

Podle vašeho líčení byl kabinet typickým příkladem toho, co bývá nazýváno šedá zóna...

Nejspíše ano a postupem času čím dál patrněji. Vzhledem k tomu, že jsme byli malým oddělením, shodou okolností ještě působícím na detašovaném – a tedy bdělému oku kádrového oddělení vzdáleném – pracovišti, většinou jsme si navzájem důvěřovali. V druhé půli sedmdesátých let se v ústavu začali objevovat lidé, kteří měli tak říkajíc „občanské buňky“, spoustu nápadů a umění uvádět je do života, především Vladimír Macura a Václav Königsmark, s nimiž jsme se my mladší z kabinetu záhy dali dohromady a vzniklo silné generační společenství. Oba dokázali velmi obratně obsadit a vyvlastnit nevyužitý či pootevřený oficiální prostor a trochu jej rozšířit či připodobnit našim představám a potřebám. Pod hlavičkou Socialistického svazu mládeže jsme pořádali velmi nesvazácké akce, například jezdili na soustředění Divadla na provázku, do Liberce na Ypsilonku nebo na zámek Červená Lhota, kde jsem – přes Milana Obsta – znala tamního kastelána pana Paulíka, který se zajímal o Jindřicha Honzla, a také hodně chodili diskutovat do hospod... Společně jsme realizovali i pracovní projekty – například jsme spolu s kolegy z ústavu připravili na podnět Vladimíra Macury dvoudílný *Slovník světových literárních děl* (1989). To vše byly vlastně hezké a podnětné úniky z dusivé normalizační atmosféry. Později se činnost některých z nás už přiblížila téměř disidentským aktivitám, především spoluprací se samizdatovým časopisem O divadle, který připravoval Karel Kraus, Václav Havel, František Pavlíček, Sergej Machonin a další osoby z vysloveně disidentských kruhů...

Ještě před vznikem časopisu O divadle jste ovšem založili vlastní teatrologický samizdat...

Myslíte náš Dialog? Koncem sedmdesátých let byla v divadelní kritice doba referátů soudruhů Jelena a Otavy, jejichž recenze byly skutečně k neučtení – ideologické bláboly nemající vůbec žádnou výpovědní hodnotu. Václav Königsmark a Eva Stehlíková přišli s tím, že bychom se měli pokusit o rukopisný časopis a v něm obsáhnout divadelní témata, která v oficiální nabídce chybí, především tedy vedle zpráv a rozhovorů soustavně a s jistou erudicí mapovat soudobou inscenační praxi. To se skutečně podařilo, začali jsme takový časopis psát a ve formě samizdatu i vydávat v počtu asi osmi exemplářů, což bylo přesně tolik, kolik bylo možno na psacím stroji přes kopírák na jeden opis propsat průklepových papírů. Redakci i autorský okruh tvořili mimo iniciátorů Jaroslav Someš, Vladimír Just, Olga Janáčková a já. Texty, i ty otevřeně kritické, jsme podepisovali vlastními jmény, a i proto časopis šířili omezeně pouze v okruhu spolehlivých známých. Nějak se ale nejspíše dostal i mimo něj, protože tuším, že právě přes Dialog se Václav Königsmark napojil na pozdější redakční okruh časopisu O divadle.

Vaše styky s disidentským prostředím vyvrcholily tím, že několik pracovníků kabinetu patřilo mezi první signatáře *Několika vět*.

Několik vět se k nám nedostalo přes disidentské prostředí, ale přes další malé, teritoriálně zastrčené pracoviště, v němž se pod rouškou oficiální struktury odehrávaly protirežimní aktivity, totiž přes archiv Národního divadla. Za normalizace jej vedla Hanka Konečná, fantastická a velmi odvážná žena, která zaměstnávala osoby, jež si nikde jinde nemohly ani škrtnout, například Vlastu Chramostovou, Janu Patočkovou, Jindřicha Černého či Zbyňka Hejdu, mezi archiváliemi Národního divadla ukrývala veškerou dokumentaci k práci zakázaného Divadla za branou a dělala i mnoho dalších věcí v různých ilegálních občanských aktivitách. Byly jsme v čilém

styku a někdy začátkem roku 1989 mi zavolala, abych se za ní zastavila v archivu na Anenském náměstí, odvedla mě do své pracovny a vytáhla text petice *Několik vět*. Říkala, že v archivu to podepisují, ať si to vezmu také a promyslím, komu bych to dala podepsat v kabinetu. Bedlivě jsem to uvážila, velmi pečlivě vytypovala možné signatáře a předložila to většinou generačně spřízněným kolegům. Až na jednoho podepsali všichni... Když potom přečetli naše podpisy na Svobodné Evropě, nahoře v ústavu se vedení mohlo zjevit, okamžitě si předvolali na kobereček Jiřího Hájka, který si zase potom předvolal nás a bědoval: „Soudruzi, co jste to udělali? Tušíte vůbec, jaké teď budeme mít problémy?“ Naštěstí události se daly tak rychle do pohybu, že na problémy už nedošlo, ale být to tak o půl roku dříve, nějaké by určitě nastaly. Představitelé establishmentu – a to i na těch nižších úrovních – totiž skutečně drželi moc zuby nehty do poslední chvíle a tady u nás v Československu žádné výraznější uvolňování znát nebylo – atmosféra byla špatná a nikdo netušil, jak principiální a rychlý to vezme zvrát. Ať mi nikdo nevykládá, že to tušil! To, co nastalo v listopadu 1989, bylo ještě v létě toho roku naprosto nepředstavitelné!

Měla jste při všech těch aktivitách strach?

Samozřejmě! A snažila jsem se být maximálně opatrná. Vzpomínám například, jak když jsem přepisovala zprávy občanské ekologické aktivity, navlékala jsem si při manipulaci s průklepovými papíry rukavice, abych nezanechala otisky prstů. Pokud by mě vyhodili z práce, jistě by nebylo bývalo lehké najít podobně dobré místo, jako jsem měla v kabinetu, dokonce bych nejspíše nenašla v oboru místo vůbec žádné... Navíc jsem měla syna... Nic z toho, co jsem dělala, sice nebylo primárně politické, nebyl to žádný protikomunistický odboj, týkalo se to převážně divadla nebo často i ekologie, ale sama skutečnost, že jsme si dovolili psát o čemkoli pravdivě a mimo oficiální média, by byla jistě shledána přinejmenším nežádoucí. Jakýkoli svobodný projev měl za komunismu politický potenciál a kritické myšlení bylo ve všech ohledech to poslední, oč režim stál!

Nedlouho po revoluci, v roce 1993, došlo k institucionálnímu přesunu kabinetu.

Po revoluci to oproti všem očekáváním nevypadalo s kabinetem nijak růžově! Václav Klaus, tehdejší ministr financí a později předseda vlády, záhy vyrukoval s tažením proti Akademii věd, operoval s tvrzením, že je přebujelá a že je potřeba ji redukovat, tím spíše, že jde o instituci, budovanou podle sovětského vzoru – takové, prosím, měla ta argumentace parametry! Tvrdilo se, že se Akademie věd stejně do tří let spojí s fakultami a podobné nesmysly. Tento poměrně tvrdý kurz se podepsal na všech ústavech, Ústav pro českou a světovou literaturu nevyjímaje. Tehdejší ředitel Vladimír Macura stanul před požadavkem poměrně razantně snížit počet pracovníků a oproti možnosti všechna stávající pracoviště personálně zeštíhlit zvolil variantu zachovat v plné síle literárněvědné bohemistické jádro a zbavit se oddělení, která na ně byla jakoby nalepena – tedy slovanských literatur a kabinetu. Dnes s odstupem času myslím, že to v dané situaci bylo smysluplné řešení, ale tehdy se nás to pochopitelně velmi dotýkalo. Chvíli to dokonce vypadalo, že pracoviště prostě zanikne. Nakonec nás přichýlila pod křídla Divadelního ústavu jeho tehdejší ředitelka Helena Albertová. Znamenalo to však personální změny, neboť mohla přijmout pouze pět zaměstnanců a nás bylo tehdy deset. Někteří tedy, například Zdeněk Hořínek, odešli na fakultu, starší kolegové, jako například Adolf Scherl, do důchodu a do Divadelního ústavu tak *de facto* už nepřešla ta starší, zakladatelská generace.

Právě v této složité situaci jste stanula v čele pracoviště.

Jiří Hájek ještě za revoluce, stejně jako celé vedení ústavu, velmi rychle a moudře odstoupil a vedoucím kabinetu se na krátkou dobu stal Honza Pömerl. Nemohl se však vyrovnat s tím, že nás v Akademii věd chtějí obětovat utilitárním politickým diktátům a už před naším přechodem do Divadelního ústavu odmítal být dál ve vedoucí funkci. Vladimír Just se tomu též bránil jak čert kříží, Štěpán Otčenášek se začínal stále intenzivněji věnovat praktické dramaturgii – a tak to nakonec dopadlo podle vzoru amerického filmu *Ten nejlepší*, v němž se představí tři kandidáti na prezidenta, dva jsou vynikající, ale z různých důvodů vlastně prezidentovat nechtějí, a tak je nakonec zvolen třetí, který je takový nýmand...

Když ale pomineme bonmoty, je nesporné, že se vám během vašeho dvacetiletého vedení podařilo kabinet nejen znovu konstituovat v Divadelním ústavu, ale především jej nově vyprofilovat: na půdě kabinetu vznikla ediční řada Eseje, kritiky, analýzy, začal vycházet teatrologický časopis...

Pokud jde o edici Eseje, kritiky, analýzy, která obsáhla již sedm svazků, ta skutečně vznikla až v porevolučním kabinetu, ostatně u jejího zrodu jste stála s Terezkou Pokornou vy, byl to váš nápad, a je to tedy vaše dítě. Jde primárně vlastně o pramenitou edici, totiž o výběr textů velmi různých autorů, které spojuje podnětnost jejich psaní o divadle, ať už je podnikají z jakékoli strany a v jakékoli době – ediční řada tak obsahuje výbor z díla Karla Krause či Evy Uhlířové, ale též F. B. Mikovce nebo K. H. Hilara. Vždy jde o osobnosti, které české divadlo nějakým podstatným způsobem formovaly. Každý svazek je vybaven i podrobnými poznámkami k otištěným textům, anotovanou bibliografií autora a obsáhlým doslovem o něm, proto může do jisté míry zaplnit určitou monografickou mezeru, jakých máme v české teatrologii mnoho. Troufám si říci, že za tuto edici si můžeme tak trochu klepat na rameno.

Začátky Divadelní revue oproti tomu spadají ještě před rok 1989. Už když jsme s některými kolegy z kabinetu připravovali zmiňovaný Dialog, říkali jsme si, že by bylo pěkné vydávat veřejný teatrologický časopis, jaký v Čechách vlastně nikdy neexistoval. Vladimír Just a Štěpán Otčenášek se časem začali snažit o to, aby se tento nápad mohl realizovat. To ovšem za normalizace vůbec nebylo snadné, protože vznik jakéhokoli časopisu, i čistě akademického, byl vázán na desítky nejrůznějších povolení od všech možných i nemožných úřadů, které plnily především preventivně cenzurní funkci, a povolení tedy nevydávaly. Myšlenka se setkala s nadšením u Jiřího Hájka, jemuž jako byvšímu kulturnímu redaktorovi byla vize časopisu velmi blízká, nicméně ani jeho podpora nestačila. Just s Otčenáškem absolvovali několikaletou anabázi, předkládali další a další žádosti a podání, ale potřebné finální razítko stále nebylo... Nakonec jsme se v roce 1988 už ze zoufalství rozhodli, že připravíme alespoň tzv. nulté číslo, které nezakládalo žádnou periodicitu, a zajistit jeho vydání proto nebylo tak nesmírně obtížné. Bylo koncipováno jako taková ochutnávka toho, co v kabinetu děláme, jako prezentace našich dílčích výzkumů. Následovalo další martyrium, jaké bylo za komunismu spojeno s výrobou tiskoviny – stále něco nebylo: papír, tiskárna, barva... Samotná výroba nultého čísla trvale déle než rok a nakonec ta velká sláva vyšla v lednu 1990, čímž se vše dostalo do poněkud komického světla, protože jsme si pochopitelně rvali vlasy při představě, co administrativních a technických obtíží jsme si mohli ušetřit... Obsahově se kabinet s číslem nemusel našťastí za nic stydět a časopis se už bez problému rozběhl jako pravidelná revue, která se s námi z Akademie věd přestěhovala do Divadelního ústavu – a loni završila Divadelní revue čtvrtstoletí existence! To je hezké

výročí, gratuluji! Ještě více mě samozřejmě těší, že jak dvacet ročníků oné původní, zakladatelské redakce, tak pět ročníků redakce nové má nezpochybnitelnou kvalitu. Před nedávnem jsem byla nucena znovu projít všechna čísla, připomenula jsem si tak spoustu velice dobrých textů, na které jsem za ta léta už pozapomněla, a ráda přiznávám, že jsem si ze zpětného pohledu říkala: docela podařená práce! I když samozřejmě nějaké připomínky bych měla: především se mi moc nelíbí, že se změnila periodicita...

Děkujeme – ostatně na úrovni časopisu nesete jako dlouholetá redaktorka a nynější předsedkyně redakční rady nemalý podíl – a vraťme se ještě k porevolučnímu kabinetu, v němž vedle jmenovaných aktivit započal i zásadní syntetizující projekt české teatrologie, *Česká divadelní encyklopedie*.

V Divadelním ústavu jsme dokončili vůbec první kabinetní grantový úkol, rozpracovaný ještě v literárním ústavu, kterým bylo kalendárium *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* (1995), a dodělali vzpomínaný slovník divadelních souborů. Právě od něj se začaly odvíjet myšlenky na obnovení odloženého slovníkového projektu, jež se v polovině devadesátých let začaly konkretizovat v koncepci *České divadelní encyklopedie* jako lexikonu, zahrnujícího osoby činné v divadle na českém území napříč druhy, žánry, profesemi, jazyky i staletími... Projekt, velkoryse nastíněný Ondřejem Hučínem, velmi podporoval tehdejší ředitel Divadelního ústavu Ondřej Černý a naše malé pracoviště se cele nasměrovalo k lexikografické práci. Objevily se nové osoby, především Jitka Ludvová a Alena Jakubcová, které rozšířily možnosti slovníku o výzkum hudebního, staršího a německojazyčného divadla.

Na *České divadelní encyklopedii* jste se od počátku podílela koncepčně a fungujete jako její garant či hlavní redaktorka.

Je pravda, že v projektu působím od počátku a dost jsem se angažovala v jeho prvotní koncepci, tedy v úvahách, jak by měl být členěn do jednotlivých svazků a jaké by jednotlivá hesla měla mít náležitosti. Také jsem komentovala hesláře všech doposud vydaných svazků. Přesto každý svazkový redaktor, vždy odborník na danou tematickou oblast, disponoval rozhodující pravomocí ohledně toho, co bude obsahem příslušného dílu. Ať už to byl zpočátku Ondřej Hučín, který důrazně prosazoval maximalistické pojetí slovníku (tedy aby měl po všech stránkách co nejširší záběr a pokryl, pokud možno, vše, co se tu od divadelního pravěku dodnes dělo), ale potom z kabinetu odešel, či Alena Jakubcová, která jím začatý svazek staršího českého divadla statečně dokončila sama, nebo Jitka Ludvová, redigující díl o hudebním divadle 19. století. Snažili jsme se vždy vycházet z povahy zpracovávané materie. Také proto je svazek *Starší divadlo v českých zemích* (2007), mapující období od středověku do počátků národního obrození, zaměřen „internacionálněji“ a sleduje činnost osob, které na našem území realizovaly divadelní aktivity i v jiných jazycích, neboť výrazný středoevropský charakter divadla té doby si takový přístup vyžadoval, což dokladuje i skutečnost, že dílu se záhy po českém vydání dostalo i pozornosti v zahraničí, a dokonce vydání rakouského. Podobně je tomu u hudebního divadla 19. století, neboť opera hraná v této době na českém území byla z velké části německá. Oproti tomu mé dva činoherní svazky jsou už vysloveně bohemikální, neboť národní obrození, které mělo pro konstituování české činohry stěžejní význam, bylo jazykového charakteru.

Jste také jakýsi supervizor, advokát či strážce celého úkolu.

Je pravda, že udržet a dokončit slovníkový projekt nešlo vždy úplně hladce a samozřejmě. Kabinet je personálně nepočtený a celý podnik setrvale trpí kritickým nedostatkem autorů, kteří hesla chtějí a umějí psát. Navíc jde o práci sice záslužnou, ale také strašlivě úmornou, zdoluhavou, mravenčí a nimravou... Na druhou stranu takto založený lexikon nemůže vzniknout mimo specializované pracoviště, neboť tak rozsáhlou práci by jednotlivci nikdy nemohl obsáhnout.

Ke všemu já si vlastně encyklopedií plním svůj dívčí sen! Sice jsem na něj na hodně dlouhou dobu pozapomněla, ale posledních dvacet let se mi stále častěji vybavuje. Když jsem chodila ještě na střední školu v Českém Brodě, kde jsem vyrůstala, měla jsem tam kamarádku, která měla silné múzické sklony, hrála dobře na klavír a velmi se zajímala o divadlo. Jednou jsme se tak procházely a povídaly si o tom, čeho bychom si přály v životě dosáhnout. Já si už nezpomínám, s čím se mi svěřila ona, ale zcela přesně vím, co jsem tehdy pronesla já. Řekla jsem: „Víš, Vlasto, já bych chtěla jednou napsat divadelní slovník!“ Jako dneska tu situaci vidím, bylo to před prodejnou obuvi. Vůbec nechápu, jak jsem na to přišla, bylo mi asi čtrnáct a jsem si jista, že jsem ještě nikdy žádný divadelní slovník ani neviděla! Možná to byl nějaký druh osvětlení, jakým jsme otevřeni pouze v dětském věku...

Jak jste se vlastně dostala ke studiu teatrologie?

Pocházím ze solidní českobrodské středostavovské rodiny a, pokud vím, nikdo z ní nikdy neměl nic společného s divadlem. Snad jen dědečkův bratr z otcovy strany se krátce pokoušel o dramatickou tvorbu a po první světové válce stál u zrodu tehdejšího Komorního divadla, které ovšem záhy zaniklo. Jinak ovšem pracoval jako „úředník přes finance“ a krátké plotky s divadlem byly spíše jen takový momentální úlet. Ostatně jsem ho ani neznala, zemřel dávno před tím, než jsem se narodila. V Českém Brodě se v padesátých letech žádné divadelní události neodehrávaly, působil tam jen ochotnický soubor prvorepublikového typu, který ovšem v nových podmínkách velmi rychle dohasínal. Rodiče mě jako malou vodili na loutkové divadlo, ale to jsem nenáviděla, protože jsem se těch velkých dřevěných loutek strašně bála! Můj první kontakt se skutečným divadlem obstarávala moje bezdětná pražská teta, která si mě občas brávala k sobě. Protože se však v divadle nijak zvlášť neorientovala, byly její volby nepřilíš výběrové, a já tak zhlédla dobově příznačný repertoár, například inscenaci o partyzánech *Ohně na horách* (prem. 1955) nebo javajkové představení sovětské hry o dobyvatelích severní točny *Hrdinové severu* (prem. 1952). Z toho vskutku žádné uhranutí divadlem nepovstalo. Můj první velký divácký zážitek byla *Tvrdohlavá žena* v Tylově divadle (prem. 1952). Moc se mi líbila, zaujal mě velký ansámbl vynikajících herců, ale i realistická Svobodova scénografie, která zpodobňovala krásně a věrně mlejn a krajinu vůkol, obzvláště mě uhranula iluze požáru a řevavějšího spáleníště... Tato Průchova inscenace byla určitě prvním stupínkem k mému zájmu o divadlo. Začala jsem, to už jsem byla na střední škole, dojíždět do Prahy na divadlo sama, většinou na odpolední, ale i večerní představení. Viděla jsem tak Krejčovy i Burianovy inscenace a začínalo ve mně hlodat, že bych se tím divadlem asi měla nějak zaobírat. Ale nevěděla jsem vůbec jak a kde, o existenci nějaké divadelní vědy na filozofické fakultě jsem pochopitelně nic netušila, tu mi odhalil až jeden rodinný známý, který byl v tomto ohledu poněkud více orientovaný. Shodou okolností katedra tehdy byla na univerzitě, kam přešla z DAMU, teprve druhým rokem, a snad i proto přijímali ten rok 1961 větší množství posluchačů. A já byla, asi spíše nějakým řízením osudu, mezi nimi.

Jak vaše studium na filozofické fakultě probíhalo?

Pokud jde přímo o mne, tak zpočátku to bylo dosti těžké. Na fakultu jsem přišla v sedmnácti letech a byla jsem totální zelenáč! V ročníku, kde nás bylo třináct, jsem patřila k trojici nejmladších, navíc všichni ostatní pocházeli z Prahy, nejdnou z kulturních a intelektuálních prostředí, takže měli dost nakoukáno a načteno, podstatně více se orientovali a jejich startovní čára byla oproti té mé výrazně posunutá. Já byla taková venkovská husa a o mnohých věcech jsem zpočátku neměla ani ponětí. Ale snažila jsem se to dohnat, jak se říká, pílí a vytrvalostí.

Pokud jde o katedru, tak ta se vlastně v té době v univerzitním kontextu zнову usazovala, což, myslím, možná mělo vliv na její otevřenost a nasazení – možná chtěli akademikům dokázat, že divadelní věda do tohoto prostředí patří. Kmenovými pedagogy byli od počátku František Černý, Jan Kopecký a František Götz, první dva se také střídali ve vedení oddělení. Profesor Kopecký byl vynikající rétor, hovořil s velkým elánem, vždy z patra a pro látku byl nesmírně zapálený. Jeho výuka měla nesmírně široký záběr, učil nás české barokní divadlo, především lidové, ale také divadlo první poloviny 20. století, francouzské divadlo a měl i teoretickou přednášku o počátcích divadla v archaických dobách a starověkých civilizacích. K tomu občas vedl i kritický seminář, protože tehdy působil v Divadelních novinách a současnou inscenační tvorbu sledoval velmi systematicky. Přednášky profesora Černého sice zdaleka nebyly tak efektní a vzrušující, ale vždy se zakládaly na znalosti obrovské sumy materiálu a byl to právě on, velký badatel v historii českého divadla, který nám vštěpoval jako základní samozřejmost práci s prameny.

Mimo profesorů Černého a Kopeckého jsme se na fakultě jako s učiteli postupně setkali s celou řadou dalších pozoruhodných lidí. Z nejstarší generace především s profesorem Mukařovským. Byl to už starý pán a jeho přednášky nepůsobily nijak inspirativně, nicméně pouhá možnost vidět tuto legendu a setkávat se s ní byla samozřejmě zajímavou zkušeností. Kritický seminář nějaký čas vedl Josef Träger. A soustavně nám evropské divadlo přednášel František Götz, byvší Hilarův dramaturg. Měl obrovský rozhled po světové dramatice 20. století a rozuměl i moderní režii. To samozřejmě tehdy nebylo příliš v kurzu, začínal u nás s lekcemi o sovětském dramatu a socialistickém realismu, ale bylo cítit, že to zrovna není divadlo jeho srdce. Když ale nastala jeho přednáška z německého dramatu, v rámci níž se dostal i ke své spolupráci s Hilarem, bylo to úžasné!

František Götz byl svérázný pán, v projevu používal až expresionistické výrazivo a prazvláštní obraty, jimiž charakterizoval třeba postavy světového dramatu. Měl to naprosto pevně zafixované a při zkouškách nás vždy nutil, abychom tyto jeho bizarní formule použili, jinak nebyl spokojen, pořád říkal, ano, už jste blízko, ale je to ještě jinak, a dokud jsme neprohlásili, že Faust je „rafije na orloji lidských dějin“ nebo nějakou podobnou floskuli, zkouška neskončila. Myslím, že zásadním způsobem ovlivnil především ty spolužáky, kteří odešli pracovat do divadel, těm předal náročné pojetí dramaturgie a schopnost interpretačně otevírat dramatický text. Studenty měl velmi rád. Vzpomínám, že po prvním ročníku jsme byli na povinné prázdninové brigádě, na něž se tehdy jezdilo, a kdesi u Aše jsme pomáhali v místním JZD hrabat sena. V téže době probíhala v Karlových Varech divadelní přehlídka a já s Ladkou Petiškovou a dalšími dvěma spolužačkami jsme uprosily pedagogy, co nás tam měli na starosti, aby nám dali třídní propustku, že se pojedeme do Varů podívat. Výlet se ale úplně nevydařil, měly jsme zoufale málo peněz a Karlovy Vary byly už tehdy drahým městem, tam nebyly žádné mléčné bary jako v Praze, kde by si student dal chleba se smaženkou za korunu dvacet a mlíko za padesát haléřů. Ke všemu se udělala zima a začalo hrozně přšet a my jsme si nevzaly dost

oblečení, takže jsme táhly lázeňským městem strašlivě vyhaustrošené a hladý nám kručelo v žaludku – a na promenádě jsme potkaly profesora Götze. Říkal nám: „Ale děvčátka, kde se tu berete?“ – a když se na nás podíval blíže, pozval nás všechny do cukrárny, kde nám koupil horkou kávu a hromadu zákusků.

Z mladší generace nás od počátku učila tehdy začínající asistentka Eva Uhlířová, která, bohužel, na katedře zůstala jen dva roky a pak byla nepěkným způsobem odejita, jak se tehdy říkávalo. V prvním ročníku nás měla na vstupní úvodní semináře a ty s ní byly velmi fajn. Byla to žena nesmírně citlivá, živá, spontánní, s vyjasněnými kritérii, odvahou a noblesou. Vynikala velkým smyslem pro analytické uchopení inscenace a její kritické náhledy na současné divadlo a drama nás velice oslovovaly, ostatně věkově nám byla z celé katedry nejbližší. Její následný tragický osud byl zmarněním velkého talentu. Externě nás vyučoval Jan Císař, který měl pěknou přednášku o herectví, Leoš Suchařípa vykládal ruské divadlo a sovětskou avantgardu a Milan Lukeš, který se posléze stal řádným pedagogem, se soustředil na anglofonní oblast. Začínal přednáškou o americkém dramatu, která se brzy překloupila k výkladu O’Neilla – to bylo úžasné a zcela nové, nejen tematicky, ale i metodologicky. Jako pedagog ale Lukeš vystupoval někdy až arogantně. Eva Kolárová, letitá tajemnice katedry, to vysvětlovala tím, že když přišel na fakultu, měl z učení trému, a šlo tedy vlastně o takový způsob ochrany... Nevím, jak to bylo, ale je pravda, že v době mého studia působil Lukeš velmi odtažitě, nicméně jeho přednášky byly vynikající.

Všichni stálí učitelé vždy ke svým přednáškovým kurzům vedli ještě následný, tematicky navazující seminář. Když Jan Kopecký přednášel české divadlo za druhé světové války, pokračoval seminářem, v němž zadával práce k tomuto tématu. Touto cestou jsem se dostala k výzkumu divadla v terezínském ghettu.

Skoro se zdá, že jste na pražské divadelní vědě studovala v jejím vůbec nejlepším období.

Možná ano. Absolvovala jsem v roce 1966, takže možná celková úroveň mohla jít ještě do roku 1968 trošku nahoru, na druhou stranu na konci mého studia nastoupil na katedru Miroslav Kouřil, který se už před normalizací pokoušel zavést tam jakousi podivnou administratokratickou. Ale zcela to převálcoval až začátkem sedmdesátých let, po prověrkách, díky nimž se katedry zmocnil a vedl ji takovým inženýrsky byrokratickým, a k tomu ještě naprosto ideologickým způsobem. Ostatně veškerá jeho stopa v českém divadle po roce 1948 je velice temná...

Jak vidíte stav dnešní české divadelní historiografie?

Nemohu se zbavit dojmu, že je poněkud v útlumu. Nebo se přinejmenším proměnila. Těch několik málo mladších historiků, co zde máme – a bohudíky za ně –, jako by se soustředilo spíše na dílčí, resp. úzce vymezené látky, na jakési malé výseky a není vůle – či odhodlání – pojednat v širším kontextu témata větší a důsažnější.

Nesouvisí to nějak s celkovou proměnou humanitních věd?

Nemyslím. Když se podívám například na produkci kolegů z Ústavu pro českou literaturu, tak ti za poslední dobu vydali několik velkých, sumarizujících prací. Například čtyřsvazkové *Dějiny české literatury 1945–1989*, kde jsou i obsáhlé kapitoly věnované českému dramatu, divadlu a divadelnímu životu. Nebo nejnověji monumentální spis o cenzuře od 18. století po dnešek! To jsou úctyhodné a velké práce, jaké my prostě nemáme.

Zajisté to souvisí také s tím, že Ústav pro českou literaturu je poměrně velké akademické pracoviště, koncentrované plně k badatelské práci. Teatrologie nemá

vlastní instituci, která by se takto cele soustředila výhradně na výzkum. Je atomizovaná a roztržštěná na několik univerzitních kateder, případně dalších malých pracovišť, jako je třeba Divadelní oddělení Národního muzea či náš kabinet, který ovšem pracuje v počtu pěti a půl lidí a v rámci Institutu umění – Divadelního ústavu je to jen jedno z mnoha oddělení.

Nikdy jste nepomyšlela na to, věnovat se soustavněji divadelní kritice?

Divadelní kritičkou jsem se nikdy být necítila. Kritice jsem se ale úplně nevyhýbala, tu a tam jsem ji psala do Dialogu a k setrvalejší kritické práci mě později přitáhl Bořivoj Srba, když se začínal v osmdesátých letech částečně i z jeho podnětu programový časopis brněnského divadla měnit v téměř regulérní divadelní periodikum. Zavedli tam takovou rubričku s názvem Pražské divadelní večery, do níž jsem přispívala. To mě docela bavilo, byla jsem tak nucena přinejmenším k pravidelnému sledování divadelního života, v němž se toho v osmdesátých letech příliš nedělo, ale tu a tam se objevily inscenace stojící za pozornost. Navíc tato práce byla luxusní v tom, že jsem si mohla vybrat, o čem i jak často budu psát, což je pro běžného recenzenta nemyslitelné.

Já vám nepodsouvala pravidelný novinový divadelní referát, ale právě spíše výběrové analýzy. Zdá se mi, že jste pro ně mimořádně disponována.

Skutečně? To bych tedy neřekla.

Máte zpravidla nezávislý, argumentovaný názor a nebojíte se jej zveřejnit.

Pokud jde o vlastní názor, myslím, že právě ten je úhelným problémem dnešní kritiky. Když si občas recenze čtu, tak nejednou opravdu žasnu – obzvláště u těch, které vycházejí v internetových médiích – nad nesmírnou mírou jejich kritičnosti. Bohužel argumentace je tam rozhodně méně než vlastního názoru. Zdá se mi, že v současné kritice subjektivita kritického soudu už naprosto hypertrofovala. Jako by se vytratil jakýkoli horizont, k němuž by se kritikovy názory vztahovaly. Dočtu se, co se pisateli třeba velmi nelíbilo na daném představení, ale nedozvím se vůbec, o jaký základ svůj názor opírá, ani to, proč či jak dílo vztahuje ne ke své osobní libosti, ale k současnému světu a umění. A v tom já cítím zásadní problém!

Myslíte, že dnešní kritiky budou jednou moci sloužit jako pramen?

Do jisté míry ano, ale jejich výpovědní hodnota bude menší, než tomu bylo u kritik předchozích generací. K samotnému poznání inscenace už naštěstí máme i jiné zdroje, především vizuální, takže v tomto ohledu by to snad nemuselo být fatální. Nicméně se zmiňovanou subjektivitou kritického soudu, myslím, souvisí, a to více, než by se mohlo zdát, další problém, který spatřuji ve snížené schopnosti diferencovat. Mnoho recenzentů jako by podléhalo jakýmsi módním vlnám, takže někdy je mnohohlasně adorováno něco, co třeba zase tak jedinečné není. Nebo je, ale třeba pod povrchem to skrývá i problémové aspekty, které kritika není schopna (nebo ochotna) identifikovat a pojmenovat. Z toho v budoucnu může vzniknout posunutý obraz divadelních událostí. A umělcům samotným, připustíme-li, že existují tací, kteří se kritikou vážně zabývají, to asi také příliš nepomáhá. Zkrátka mizí skutečná kritická reflexe a kritické myšlení. To je totiž něco docela jiného než někoho sepsout!

Není úbytek kritického, diferencovaného myšlení problém obecnější?

Bezesporu! Vrátil-li se ke slovníku české činohry 19. století, i při jeho přípravě jsem pocítila obdobnou zkušenost. V posledních dvaceti letech se jakoby samozřejmou

součástí obecně sdíleného diskurzu, jak se dnes říká, stalo až ostentativní pohrdání tímto obdobím. Mnozí se ofrňují nad nacionalistickými obsahy tehdejšího umění. Samozřejmě, že česká kultura 19. století až do České moderny byla národovecká – v rámci nacionalistického paradigmatu se přece konstituovala! Tak tomu bylo v té době v celé Evropě. Je hloupé to z naší perspektivy šmahem odsoudit. Mě tento přístup vlastně uráží! Uvážíme-li, co se během 19. století s českým divadlem událo, srovnáme-li situaci v roce 1800 a o sto let později, tak nepředpojatým pohledem nelze nevidět obrovský, nebývalý rozvoj. Na začátku století se v Praze hrálo u Hybernů, česká představení, která se tam střídala s převažujícími německými, po roce 1803 na téměř deset let ustala úplně – a považte, co máme v roce 1900: Národní divadlo s vynikajícím hereckým souborem, desítky kočovných společností, předměstské scény, městská divadla v regionech, první pokusy o opoziční – malé scény, realistickou a psychologickou dramaturgii, fundovanou divadelní kritiku... Co všechno se za pouhých deset desetiletí v českém divadle podařilo vytvořit, umělecky i institucionálně, je obdivuhodné! – Byla bych nesmírně ráda, pokud by náš slovník pomohl přispět k tomu, abychom si uvědomili, že i taková je naše minulost, že na ni nějakým způsobem navazujeme, že z ní rosteme a že – ačkoli reflektujeme její dobová podmínění – bychom na ni měli být zatraceně pyšní!