

Ke genezi hereckých, režijních a diváckých problémů
oblastních divadel

/Příspěvek k dějinám českého divadla v období po roce 1945/

Kulturněpolitické dění let 1945-1956 se projevilo v českém divadle tohoto období nejen formováním nového obsahu jeho programu, ale podstatným ovlivněním základních složek jeho aktivity umělecké - herecké, režijní a divácké.

Hlavním článkem umělecké divadelní tvorby je herec. Historický vývoj českého divadla ustálil na našem území tradici uměleckého provozu divadel, postaveného na existenci stálých hereckých souborů, sestavených se zřetelem k celkovým úkolům jednotlivých divadel.

"Stálý soubor divadelních umělců má mít takovou skladbu, jež umožňuje odpovídající obsazení všech v divadelních hrách pravidelně se vyskytujících typů, jimiž se někdy vymezují tzv. obory, čili specialisace herecké kvalifikace." / Vítěk, S.: Organizace divadelního provozu, DÚ Praha 1972, s. 15/

Reorganizace českého divadelnictví, zahájená v roce 1945, měla svůj cíl nejen v tom, že divadlo mělo být zpřístupněno co nejširším diváckým vrstvám, ale usilovala také o zlepšení sociálního postavení českých herců. Místo necelé stovky cestujících souborů různé kvality, vznikly zhruba dvě desítky stálých souborů, které měly být organizačně zajištěny tak, aby jejich členům byly poskytnuty na divadelním venkově dosud nevídané podmínky tvůrčí práce. Vedením těchto nových souborů byli pověřováni divadelníci, kteří prokázali svou dosavadní prací umělecké i organizační schopnosti. Mnozí z nich přišli na venkov z Prahy, Brna a Plzně. Řešení otázky mimopražského divadelnictví bylo zcela správně spatřováno v prosazování zásady divadelní decentralisace, chápané jako kvalitativní vyrovnání mezi divadelně přesycenou Prahou a dosud divadelně zanedbávaným venkovem.

Přes snahu a iniciativu jednotlivců však základ uměleckých souborů oblastních divadel hned od samého počátku jejich existence tvořili většinou herci dřívějších cestujících společností, tedy lidé unavení lidsky i umělecky.

Většina z nich měla minimální vzdělání všeobecné, herecké už jen zcela výjimečně. Zcela zvláštní skupinu tvořili herci, kteří k divadlu přišli v letech 1939-1944, aby se zde ukryli před pracovním nasazením v Německu. Mnozí sice po osvobození od divadla opět odešli, některým se však divadelní způsob života zalíbil a proto zůstali. S těmi bylo ve většině případů těžké porřízení, divadla na ně doplácela a poctivě smýšlející divadelníci měli co dělat, aby se s tímto zjevem vypořádali.

Jen výjimečně vznikaly v roce 1945, ale i později, soubory /především činoherní/ přihlášením se jejich členů k určitému uměleckému programu a pokud vznikly tak pouze ve velkých kulturních centrech /např. Realistické divadlo v Praze, 1945/, zatímco soubory na oblastech vznikaly převážně administrativní cestou a proto byly vnitřně nesourodé. Pracovní podmínky, kladoucí značné psychické i fyzické nároky, nedovolovaly hercům navázat tolik potřebné těsné vztahy k divadlu, jeho publiku, bránily jim poznat a vyhmátnout potřeby lidu toho či onoho kraje. Herci v divadlech málo zdomácněli a tím i s divačy málo cítili. Hned od první poválečné sezóny trpěly mnohé oblastní soubory vysokou fluktuací svých uměleckých pracovníků. Ta byla motivována různými příčinami: nejvíce však důvody osobními a ekonomickými. Změny místa z důvodů uměleckých se v letech 1945-1953 uskutečňovaly jen zcela výjimečně. Jednotlivá divadla se totiž od sebe až na nečetné výjimky svojí uměleckou činností nelišila příliš. Po roce 1948 se už nelišila vůbec, protože se řídila jednotným, universálně chápaným programem ideovým i uměleckým. Velmi výrazně se však projevovala diferenciací divadel z hlediska organizace a zajištění ekonomiky jejich provozu. Existovaly vedle sebe soubory, které hrály pouze v jednom místě, soubory kombinující stálý a zájezdový provoz a soubory hrající pouze na zájezdech. Přitažlivost výhodnějších pracovních podmínek /vyšší plat, nižší či nulový počet zájezdů, vyhovující ubytování hercovy rodiny, možnost dalšího uplatnění vedle vlastní práce v divadelním souboru/ potom samozřejmě usnadnila rozhodování, zda na oblasti zůstat či z ní odejít.

- 3 -

Nedostatečné kádrové zajištění divadel se nepříznivě odráželo i v práci dramaturgů. Ti musili často volit hry s komorním obsazením, zatímco tématicky přínosnější texty vyžadující větší počet představitelů odsunovali stranou a pokud takovou hru doporučili k uvedení, dělali to s vědomím, že její inscenování bude značně problematické a vlastně neprofesionální. Nutnost hrát v jeden večer dvě představení / jedno ve stálém místě divadla, druhé na zájezdu/ ještě více přispěla k rozdrobení nepočetného uměleckého projevu schopného jádra souboru. Časté odchody herců ze souborů, často těch nejschopnějších, znemožňovaly systematickou dramaturgickou práci. Jednotlivé sezóny probíhaly ve znamení repertoárové improvisace podmiňované proměňujícími se možnostmi hereckého souboru.

Problémy s hereckou složkou zprvu vznikaly jako důsledek překotného naplňování představy o důsledné demokratisaci českého divadla. Po roce 1948, kdy byla zakládána další divadla oblastní, potom byly důsledkem přecenění ~~ekonomických~~ společenské funkce divadla. Obdobným přeceněním současných možností a nedoceněním vývojových perspektiv byla v letech 1945-1947 postižena i divadelní režie.

Praktické zkušenosti s lidovým obecnstvím, získané oblastními divadly v průběhu prvních poválečných sezón, výrazně přispěly k přehodnocení zažitě inscenační praxe. Základními předpoklady diváckého ohlasu se staly jasnost, srozumitelnost a jednoznačnost, a to nejen v oblasti dramatického textu, ale i v rovině inscenační. Byly to především dvě složky divadelního systému, které mohly realizaci těchto požadavků zajistit: dramaturgie a režie. Zatímco dramaturgie měla zajišťovat tématické spojení divadla s mimodivadelní skutečností, ať už prostřednictvím soudobé dramatické tvorby nebo vhodnou volbou hry z dramatického odkazu minulosti, režie jako řídicí složka měla vést umělecky výkonné složky / herec, scénograf aj./ tak, aby pozornost diváka nebyla odváděna od ústředního cíle inscenace nefunkčním ornamentálním.

14

Přes více než padesátiletou historii moderní české divadelní režie však na českých scénách působilo v roce 1945 málo opravdu tvůrčích režisérských osobností a to ještě jen v souborech pražských, brněnských, plzeňském či ostravském, zatímco nově vznikající oblastní divadla byla od samého počátku své existence /až na nečetné výjimky/ odkázána na režisérské debutanty či dilatanty, rekrutující se především z hereckých řad. Jejich profesionální nepřipravenost, za okupace často úspěšně zakrývaná epigonským efektařením, způsobila, že kvalitativně nesourodé umělecké kolektivy oblastních divadel postrádaly jasné umělecké i ideové vedení, tolik potřebné k proměně těchto často administrativním zásahem k životu vyvolaných souborů v pevný, tvůrčí práce schopný celek.

Nové uspořádání politických sil po únoru roku 1948 se stalo východiskem frontálního nástupu za uskutečnění divadelního programu, vytyčeného komunistickými divadelníky. V duchu mimodivadelních potřeb byla pokládána za hlavní nástroj jeho uskutečnění "nová dramaturgie", postavená na původní dramatické tvorbě domácí. Proměna divadla v politickou katedru, vyvolaná mechanickým přejímáním zvlgarisovaných ždanovovských pouček, s sebou nesla přeceňování úlohy dramaturgie a dramatického textu. Fetišisace textu došla nakonec tak daleko, že jediným oprávněným vykladačem hry se stal dramaturg, řídící se tezí, že hlavním nositelem ideje v divadle je slovo. Hra byla dobrá a k uvedení vhodná tehdy, nebylo-li v jejím textu nic zavrženíhodného. Přijetí této praxe znamenalo popření samé podstaty divadla, již tvoří především plastický obraz a zobrazovací proces. Hodnocení režie jakoby se vrátilo do doby, kdy režisér plnil úlohu pouhého jevištního pořadatele a ilustrátora textu. Praxe však záhy ukázala, nejen v oblastních divadlech, že "bez pevného režijního vedení /ani nejvirtuosnější individuální herecké fondy nejsou s to vytvářet ideově a umělecky uspokojivá představení, odpovídající dnešnímu stavu a požadavkům divadelní kultury, naopak že neexistencí takové režie

trpí i jako jednotlivci na svém individuálním hereckém výkonu, vývoji a růstu." /Pokorný, J.: Postavení režie, Dokončení/, Divadlo VI /1955/, s. 368/

Proměna společenského úlohu divadla se také dosti závažně projevila i v tvorbě nemnoha skutečných režisérských osobností, působících na předních divadelních scénách. Často znamenala zásadní zvrat v jejich dosavadním vývoji, ať už byly svojí tvorbou spjaty s předválečným oficiálním měšťanským divadlem či s meziválečnou avantgardou. Jejich zápas o nalezení výrazových prostředků, odpovídajících nové skutečnosti a současně nepopírajících jejich vlastní tvůrčí minulost nebyl vybojován ze dne na den. Probíhal těžce, vedle cenných vítězství stál jednotlivce i řadu těžkých porážek. Umělecké a často i ideové tápání nepočtených režisérských osobností bylo také jednou z příčin oslabení české režie v českém divadle po roce 1948.

Hlavním cílem demokratizace českého divadla, zahájené v roce 1945, bylo získání "nového diváka", sociální revoluce v divadelních hledištích. Jejím uskutečněním měl být realizován dlouholetý sen levicových divadelníků o lidovém divadle, o divadle ovlivňujícím nejširší lidové vrstvy. V naplňování tohoto záměru se však nejvíce projevily rozpory mezi ideálem a skutečností, rozpory vedoucí často až k samému ohrožení existence divadla. Propagátoři "nového hlediště" totiž přecenili jednoho činitele, a to činitele nejdůležitějšího: ~~z~~ diváka samotného, ~~z~~ jeho přání, představy a i možnosti. Nejdramatičtější průběh měl zápas o "nového diváka" v oblastních divadlech.

Z hlediska návštěvnosti začala sezóna 1945/46 neobyčejně úspěšně. Až do 31. listopadu hrála oblastní divadla většinou před vyprodanými hledišti. Převážná část odpovědných divadelních i organizačních pracovníků si však neuvědomovala skutečnost, že po celý předchozí rok česká divadla nehrála / zákaz divadelních představení vydaný 1.9.1944 německými okupanty/, že tedy vlastně pokračuje abnormální divadelní konjunktura válečných let. Při vzniku nových divadel působila kladně nějaký čas novost zařízení i lokální patriotismus.

Kladnou roli při získávání nových návštěvníků sehrály také dramaturgie většiny divadel tím, že do repertoárů zařadily hry českému divákovi zcela neznámé, to jest hry sovětské /které zobrazovaly úlohu sovětského lidu při porážce hitlerovského fašismu/ a hry angloamerické a francouzské provenience v letech okupace zakázané.

1. prosince 1945 byla provedena měnová reforma a v témže měsíci začala první poválečná návštěvnícká krize.

"Soubor pracoval s chutí, i když s postupem zimy přibývalo divadlu obtíží. Prvotní nadšení pro stále divadlo opadávalo. K nedostatku peněz mezi diváky po měnové reformě se přidružil i nedostatek uhlí a elektřiny a pak přišlo plesové období, kdy si mnozí hleděli vynahrádit, co za války zameškali. Diváci odpadali a bylo nutno vyhledávat stále nová, vždy menší a vzdálenější zájezdová místa." /Divadelní ročenka Městského divadla v Mladé Boleslavi, Ml. Boleslav 1955/

Hluboký pokles návštěvnosti v druhé polovině sezóny přiměl odpovědné pracovníky ke kritickému zamyšlení nad dosud převládající optimistickou vizí hlediště přeplněného "novými diváky". Skutečnost sezóny 1945/46, dramaturgicky zeměřené především na tohoto "nového diváka", však ukázala že ve srovnání s přechozím stavem k žádné překvapivé změně nedošlo.

Např. v Praze, kde silná koncentrace dělnictva slibovala skutečnou revoluci v hledištích divadel, byl podle statistického šetření návštěvnícké organizace Lidové divadlo vývoj následující: z devíti set diváků bylo jen 1,1 % dělníků oproti 30,2 % soukromých zaměstnanců, 26,3 % veřejných zaměstnanců a 17,7 % studentů. Toto zjištění bylo překvapivé, neboť Lidové divadlo umožňovalo svým členům vstup do pražských divadel za zlevněné vstupné. Podle šetření této možnosti nevyužívali dělníci, pro které byla především určena, nýbrž středostavovské vrstvy, tradičně divadlo podporující a ke všemu měnovou reformou z prosince 1945 nejvíce postižené.

Vliv tradiční divadelní návštěvnícké vrstvy se pojevil výrazně zejména v regionálních kulturních střediscích, sídlech nových oblastních divadel, kde před rokem 1945 byla divadla závislá na středostavovské inteligenci, maloburžoasii, případně na studenstvu, pocházejícím opět ze středostavovských vrstev. Zájmy této skupiny byly často prosazo-

7

vány prostřednictvím abonentského systému, majícího v českém divadelnictví dlouholetou tradici. Mnohá divadla, založená v roce 1945, byla totiž organizačně uspořádána tak, že jejich správou byly pověřeny komise sestavené ze zástupců měst, podílejících se na financování jejich provozu. Často se do řešení divadelních záležitostí promítaly i politické spory let 1945-1947, probíhající na radnicích jednotlivých sídel oblastních divadel. Tam kde se vedení divadla nechtělo vrátit k nezávazné, politické repertoárové praxi, vyžadované tradičním obecnstvem, došlo často k bojkotu divadla a k nezbytnému rozšiřování zájezdové činnosti. Někdy také došlo i ke snižování finančních dotací, ~~nažxxákkkxxdivadla~~ což vedení divadla donutilo ke kapitulaci.

Oblastní divadla se do konfliktů s obecnstvem nedostávalo jen díky mimodivadelním vlivům, jakými byly ekonomické a politické problémy poválečného Československa. Často si jednotlivé soubory odrazovalo své nepočtené obecnstvo i svou vlastní uměleckou prací. Nejen dramaturgicky, ale i inscenačně přeceňovaly míru divadelní vyspělosti zejména vesnického obecnstva, vychovaného často popisně realistickou inscenační praxí upadajícího předválečného cestujícího divadla.

Soubor MD v Ml. Boleslavi se v sezóně 1945/46 představil divákům v zájezdových obcích inscenací Molièrovou komedií Ošálený manžel, která byla po vzoru předválečných avantgardních divadel hrána v kostýmech napůl současných, napůl komediantských, a násilně aktualizovanou Aristofanovou komedií Ženský sněh, která byla doplněna baletem znázorňujícím pád kapitalismu a vítězství socialismu.

Zkušenosti prvních poválečných sezón byly pro mnohá oblastní divadla sice trpké, ale přesto nesmírně cenné. Ukázalo se, že právě v umělecké práci oblastních divadel, jak v jejich repertoárové politice, tak v oblasti inscenační, je třeba hledat k plnění ~~xxx~~ úkolů oblastní scény individuální přístupy. Bylo zřejmé, že jakákoliv budoucí práce může vyjít jen z důkladného rozboru obecnstva

R

oblasti, jeho divadelních zkušeností, historických a kulturních tradic. Hlavním rysem repertoárů např. Horáckého divadla, Beskydského divadla a Slováckého divadla, tedy souborů úspěšně pracujících v oblastech s převážně zemědělským obyvatelstvem, se stala lidovost. Jejich zkušenosti, ověřené však i výsledky dalších oblastních divadel, potvrdily, že jediným prostředkem k podchycení a další výchově "nového hlediště" se může stát jen hra myšlenkově jasná a stavebně prostá, inscenovaná bez samovolného zahrávání si s formální překvapivostí. Vždy však bylo zcela nezbytné, aby představení mělo vysokou profesionální úroveň, jinak byla důvěra diváků, často obtížně získaná, opět ztracena. Sestavování repertoáru oblastních divadel tohoto typu se muselo řídit snahou co nejtěsněji se přiblížit k úrovní vnímání a cítění průměrného diváka, přitom však prosazování lidovosti nesmělo znamenat uvolnění jeviště pokleslému divadelnímu zboží. Úkolem dramaturgie v těchto podmínkách bylo vyhledávat hry, které by zatím divadelně nezkušeného diváka seznamovaly se všemi epochami světové dramatické tvorby a rozšiřovaly tak jeho literární i divadelní obzory, aniž by však bylo zanedbáno uvádění ~~xxxxxxxxxx~~ her směřujících k problematice současnosti.

Ze získaných poznatků vyplynulo, že umělecká práce oblastního divadla musí vycházet z daných předpokladů oblasti. Často tedy plnila krajová scéna v letech 1945-1946 poslání spíše osvětové instituce než uměleckého útavu. Ovšem tam, kde se mohlo oblastní divadlo opřít o vyspělou kulturní i divadelní tradici, bylo jeho úkolem nejen získávat "nového diváka", ale současně zachovat kontinuitu s předchozím divadelním vývojem celé oblasti. Smyslem této strategie bylo udržet co největší část tradiční divácké základny v kontaktu s divadlem, neboť jen tak bylo možné splnit požadavek uchování kontinuity a současně najít adekvátní prostředky pro působení divadla v duchu nových společenských potřeb na ty sociální vrstvy, které se musely vyrovnávat s důsledky revolučního procesu, probíhajícího v životě československé společnosti. K naplnění

- 9

tohoto záměru však bylo třeba času a odvahy přiznat si, že dělení obecnstva na diváky "staré" a "nové" je scestné, protože vychází z hledisek ignorujících svébytnou podstatu divadla - uměleckého druhu. Odjakživa byli v hledišti jen dva druhy diváků: první - nadaný divadelním citem /svébytnou obdobou hudebního sluchu/ a druhý, objevující se v divadle většinou jen náhodně ze zcela jiných důvodů než typ předchozí /společenská konvence ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ ~~xxxx~~ atd./.

F.Langer v roce 1947 napsal: "Do divadla nikdy nebudou chodit lidé jím /t.j. divadelním citem/ nenadaní, bylo by jím to stejnou útrapou jako sezení ~~xxxxxxxx~~ v koncertních sálích lidem bez hudebního sluchu." Langer se samozřejmě nestavěl proti snaze rozšířit vliv divadla na lidové vrstvy, jen varoval před ukvapeností: "... dnes, kdy po sociálním převratu snažíme se dostat do divadla vrstvy, kterým dříve bylo těžko dostupné, neučiníme z nich milovníky divadla přes noc a na výzvu. I tato nová úroda nových diváckých talentů bude potřebovat celá léta k vypěstění./.../ ... návštěva divadla je věcí individuálního sklonu a není možno vodit do něho na příklad celé školy nebo osazenstvo továren nebo učinit z docházky do divadla nějakou povinnost. Z krásné příležitosti by se pro mnohého stala mučivá nuda." /Langer, F.: Umění návštěvnícké, in: Lidové divadlo, 10 let, 1947, s.19/

Po Únoru 1948 však již nemohla existovat ideová dvojlomnost repertoárů. Divadelníci, částečně spontánně, většinou však přinuceni řadou administrativních opatření, se důsledně řídili heslem Divadlo lidu. Byla zakládána další oblastní divadla, proměňovala se centrálně řízená dramaturgie Divadlo mělo pomoci dovršit porážku buržoasie vymýcením jejího ideologického dědictví. Změnilo se tedy v katedru, z níž své diváky poučovalo jak se mohou a jak se mají podílet na poúrovňovém vývoji Československa. Prostřednictvím divadla byli dělníci seznamováni s novými pracovními metodami, zvyšujícími produktivitu práce, zemědělci byli přesvědčováni o výhodnosti a nezbytnosti kolektivního hospodaření. Stručně řečeno, stalo se poúrovňové divadlo svéráznou biblí pauperis, vštěpující názornými živými obrazy universálně chápanému divadelnímu obecnstvu základy mravního kodexu nově pořádané společnosti.

Divadla byla sice hospodářsky aktivní, otázkou však zůstává na kolik byla aktivní umělecky, když v hledištích seděli lidé, jejichž vstupenky byly vlastně darovanými pozvánkami.

Např. v Pardubicích v roce 1949 zakupoval Městský výbor KSČ 200 lístků pro závody, tři představení měsíčně byla určena studentům a hrálo se i pro vojáky. KNV a ONV denně zvaly do svých loží dvanáct zasloužilých dělníků.

Překotná snaha o co nejtěsnější spojení divadla s mimo-divadelní skutečností, vedoucí k zařazení divadla mezi masová media /tedy na úroveň denního tisku/, však nepřinesla žádoucí výsledky. Došlo sice k zásadnímu rozšíření tematických okruhů původní dramatické tvorby, ale úroveň dramatického zpracování těchto nových látek byla velmi nízká. Ve srovnání s životní realitou se umělecké zobrazení skutečnosti předkládané českými divadly jevílo v letech 1949-1951 jako falešné a zkreslené. Divák bez rozdílu, zda byl dělníkem ve velkém pražském závodě nebo členem zemědělského družstva, začal novou dramaturgii spontánně bojkotovat, i když před Únorem a po něm nadšeně vítal novou tematiku i nové hrdiny. Byli mu blízcí do té doby, než poznal, že jejich život s jeho životem má málo anebo téměř nic společného. Přitom v těchto letech bylo československé divadlo zdánlivě na jednom z vrcholů svého dosavadního vývoje.

Oproti 17 stálým divadlům konce první republiky / z toho 11 divadel bylo v Praze / působilo v první polovině padesátých let téměř pět desítek divadel s 97 soubory; vzrostl nejen počet divadel a souborů, ale také počet představení, snížil se počet premiér, ale velmi výrazně vzrostla reprízovost jednotlivých titulů.

Hry pouhonorové dramaturgie, ať už původní nebo sovětské, lidově demokratické provenience nevyjímaje, diváky zajímaly stále méně a méně. Diváci tyto hry apriiori odmítali jako hry "politické". Averse obecenstva vůči hrám tohoto typu se mnohdy projevovala až kuriozními příklady.

-11-

V sezóně 1952/53 uvedlo DZN v Opavě čínskou klasickou hru Rozlitá číř /úprava Andrej Globa/, pojednávající romantickou formou o životě feudální Číny/, Protože ve stejné sezóně byla na repertoáru veselohra H.von Kleista Rozbitý džbán, zvolila opavská dramaturgie jako hlavní název čínské hry její podtitul Vyprávění západní komnaty. Obecenstvo však podle názvu, obsahujícího slovo "západní" došlo k mylnému závěru, že se jedná o hru s politickou tematikou a tak se tato inscenace stala návštěvnický velmi neúspěšnou.
/Slezák,D.: Z dramaturgova zápisníku, Divadlo V /1954/, s. 680/

Po další návštěvnické krizi, vyhocené opět měnovou reformou /1953/, došlo ke kvalitativní proměně dramaturgické činnosti českých divadel. Ekonomická závislost divadel se projevila snahou po zatraktivnění repertoárů. Oslabilo se dosud tak výrazné postavení původní dramatické tvorby, domácí i sovětské, zvýšením reprízovosti i počtu premiér klasických her a návratem k dosud opomíjeným autorům z období před rokem 1945 a v neposlední řadě i posílením zábavného prvku / rozvoj hudebních komedií/. Míra naplňování těchto tendencí se sice lišila od divadla k divadlu, ale všechna svoji činnost /pražské scény nevyjímaje/ více či méně orientovaly směrem k obecenstvu. Ne však již k obecenstvu jako celku /téže o universálním divákovi začala být zpochybňována/, nýbrž začala se projevovat snaha vycházet vstřícně těm divákům, kteří do divadla přicházeli dobrovolně vedeni vážným zájmem o divadelní umění. K odhadu jejich počtu a vytypování jejich zájmů, nároků i přání začaly v mnoha divadlech sloužit podklady získávané prostřednictvím opatrně znovuzaváděného předplatitelského systému.

V polovině padesátých let skončila éra universálně pojímaného divadla, universálního jak v dramaturgii, inscenační praxi, tak i v pojetí diváka. Současně skončila i "povinná divadelní docházka". Ve vztahu oblastní divadlo - divák začala nová etapa, vyznačující se permanentním napětím. V nezávislejší postavení byli diváci, přicházeli, odcházeli, zatímco divadla si jako umělecké i hospodářské instituce zachovávala svá mnohdy nejisté postavení jen díky

ekonomické podpoře státu. Morální právo na existenci však divadlu pomohla uchovat hrstka věrných diváků , kteří je neopustili ani v letech nejtěžších a existence tohoto "skalního" obecenstva se stala v mnoha případech základnou, z níž zahájila oblastní divadla svůj nový zápas o diváka, tentokrát však vycházející ze zcela jiných premis než tomu bylo na přelomu čtyřicátých a padesátých let.

Špatný herec, absence řídicí složky -režie a divák "z donucení" -to jsou ty nejhorší vklady, které může divadlo dostat do svých začátků. Je zcela samozřejmé, že v letech 1945-1956 ani jedno z profesionálních divadel nebylo postiženo těmito třemi negativními činiteli najednou a totálně, ale všechna se s nimi ve větší či menší míře setkala a musela jejich působení překonávat. Celé české divadlo to však stálo mnoho cenných sil a řadu trpkých proher, než se v divadlech i mimo ně začal prosazovat názor, že k aktivnímu naplňování společenských úkolů divadelního umění je třeba především trpělivá cílevědomá práce, umělecká a myslitelská odvahy, zdravé kritičnosti, uvážlivého odhadu a ~~úty~~ úcty k divákovi.

jap

Několik statisticky zpracovaných číselných údajů z uplynulé sezóny /1977/78/ jež se laicky pokoušíme sociometricky zřetězit, obsahuje další informace, směřující k závažnějším a hlubším otázkám stavu existování současného oblastního divadla, ^{vypada} o pracovních podmínkách oblastních divadelníků, d) s jejich každodenním pozadí. Nastiňují i odpověď na kacířskou otázku po nezbytnosti pravidelného divadelního provozu v provincii.

Máme hustou divadelní síť. Trochu sice prořídla od doby, kdy nadšená velkorysost obdařila v letech pounorových každé větší město stálou divadelní scénou. Postupná redukce vzniklého stavu se ustálila zhruba na přelomu 50. a 60. let, kdy vzaly za své pravidelná divadelní tělesa v Klatovech, Novém Jičíně, Benešově, Hořovicích, Trutnově a Vimperku, a bylo ustaveno jediné nové divadlo - v Chebu. Od onoho data se daný stav udržuje bez významnějších proměn /fúze kladenského a mladoboleslavského souboru je o něco mladšího data/.

Shromážděný materiál nebyl použit k tomu, aby poskytl odpověď na otázku, zda je současný stav divadelní sítě smysluplný a organický; dřívejším způsobem však poukazuje na některé jeho problémy.

První okruh otázek: působení doma a na zájezdech. Je vcelku samozřejmé, že oblastní divadla, působící trvale v místech sice hustší koncentrace obyvatelstva, přece jnom však nikoli vle statistických centrech, nemohou spoléhat pouze na publikum, rekrutující se z domácího obyvatelstva, jehož kulturní zájmy a potřeby se orientují nebo jsou orientovány i jiným směrem, než ke sledování tvorby místního divadla. Pořádají se tedy zájezdy. Zájezdy dvojího typu: publika za divadlem a divadla za publikem. Oba typy nalézáme ve všech oblastních divadel. Budeme sledovat cesty divadla za dvákem. Sdílíte-li doposud mylný názor, že oblastní divadlo pokrývá svými zájezdy jistou geografickou výseř, pravděpodobně určenou tak, že domácí působiště tvoří přirozeně její střed a vyjíždí se do kruhu, toto domácí působiště obklopujícího, je reálná situace jiná. Touto logikou se výjezdy divadel neurčují. Pouze část realizovaných výpadů se koná s takto rozumnou přirozeností, zatímco druhá část zájezdů, v některých případech dokonce převažující, se uskutečňuje

do míst původnímu sídlu souboru až exoticky vzdálených. Jezdí-li divadlo z Chebu do Aše, západočeských lázní, Chomutova, či Zátce, pohybuje se v dosahu svého mateřského sídla, jezdí-li však soubor Divadla J. Průchy /Kladno-Ml. Boleslav/ do Klatov, Vodňan, Jindřichova Hradce a Stárakonic, ocitá se v rajónu podstatně vzdálenějším. Soubor kolínský zajíždí do blízkého Nymburka, Čáslavi, Kutné Hory, leč i do Kladna, Slaného, Tábora, České Lípy a Lomnice n. Pop. Nároky, jež přeprava do vzdálených míst klade, jsou nemalé po všech stránkách: hazarduje se s lidskými silami, i s penězi. Můžeme si patrně pouze představit, jak vysoké jsou náklady, spojené se zajišťováním těchto pravidelně se opakujících cest. Hustota zájezdů jednotlivých divadel není vůbec malá. V Chebu například přesahuje počet zájezdů /pracujeme s inscenacemi uvedenými v sezóně 1977/78, nikoli s tituly, které z předchozí sezóny přecházejí/ počet představení na domácí scéně / venku: 127, doma 117/. V Kolíně připadá na 118 kolínských uvedení 77 zájezdových, v DJP je zájezdů 80 a domácích představení /leč ve dvou městech, Kladně a Mladé Boleslavi, což znamená opět další pendlování mezi oběma centry/ 218. Liberecká činohra je ve srovnání s těmito třemi "malými" oblastními divadly aristokratkou, která se nemusí tolik vnucovat a žebrot o pozornost u sousedů /na 159 představení doma připadá 36 mimo Liberec/. Hustota zájezdů odhaluje míru současného "kočovnictví" jednotlivých divadel. Rovněž indikuje otevření problému, jak, kde, nakolik a do jaké míry má divadlo svou zájezdovou činnost zapotřebí. To znamená náznak odpovědi na otázku, které místo je schopné, schopnější a ještě schopnější podílet se svým obyvatelstvem na tom, aby uživilo /nikoliv ekonomicky, k tomu jsou příslušné odbory KNV, ale svým zájmem/ vlastní divadlo. Je to však pouze jeden z indikátorů. Naznačuje, že divadla, sídlící v místech s bohatší a starší divadelní a kulturní tradicí jsou pro současnou existenci divadla úrodnější, než místa, kde divadlo trvale působí teprve krátce. Podle tohoto ukazatele se jeví Cheb /kde divadlo vzniká v r. 1960/ jako místo úporného a dosti marného zápasu o diváka. Avšak matematické metody jsou zrádné, neboť do hry vstupují další faktory: svozy diváků, také bůhvíodkud, a náborový a abonentní systém, velice závislý na šikovnosti a zdatnosti příslušného referenta v divadle. V této proorganizované struktuře

-3-

se pravdivá ~~praktická~~ míra diváckého intereseu zdá být nepostižitelná.

Abonentní systém mají všechna divadla na oblastech. Počet předplatitelských skupin se pohybuje mezi čísly 8-12. Počet premiér oblastních divadel se pohybuje mezi 9-12 tituly, z čehož obvykle jedno představení je vyhrazeno malým dětským divákům /pohádky/atd/ a další titul z "notmálního" repertoáru je vyřipován pro mládež a jako takový rovněž uváděn /např. Ze života hmyzu v Liberci/. A do třetice počet repríz: /pohádky nepočítáme/ v Cháru maximálně 14 /Bulgakovův Útěk/, počet předplatitelských skupin je 9; v Liberci docílila nejvyššího počtu repríz Magnierova komedie Co je ti Hermínko /26x/, již dohraná Brechtova Matka Kuráž 14, a rovněž dohraná Williamsova Vytetovaná růže 13x. V Kolíně počtem repríz vede Vražda na faře Agáthy Christie, / což je titul mimo soutěž, protože detektivka je a zůstane diváckým tahákem/ 32x, Zlý jelen 30x /byl jistě hrán pro školy, což zvyšuje značnou měrou počet představení/, další 2 inscenace jsou nad 25 repríz. Pokud se tedy ukazatele reprízovosti týče, je na tom Kolín nejlépe, neboť podobných čísel, někdy i trochu vyšších docílují ^{nově} DJP, nezapomínejme však, že má dvě trvalá působišť. A dohromady 20 předplatitelských skupin /8 v Kladně a 12 v Mladé Boleslavi/. Čísla, udávající počty repríz odpovídají vcelku hierarchii, již jsme si mohli vytvořit na základě sledování jiného aspektu, a sice poměru mezi zájezdy a domácími představeními. Zdá se tedy přece, že divadelní tradice a vyspělost jednotlivých středisek se obráží i v divadelní úspěšnosti současného divadelního konání, měřeného počtem repríz.

Vraťme se ještě k některým bodům abonentního systému: /jednak do jisté míry ekonomicky i divácky s t a b i l i z u j e divadla. Zakoupení předplatného diváka zavazuje k návštěvě divadelního představení, alespoň občasně; ~~navíc~~ zcela samozřejmě některé z abonentních titulů divák nenavštíví, ať již se tak stane z důvodů objektivní povahy, či pouze z nezájmu nebo nechuti se v jeden konkrétní večer vydat do divadla. Vzhledem k počtu uváděných titulů během jedné divadelní sezóny neexistuje vlastně možnost, aby si divák mezi nabídkou divadla vybral / na rozdíl od let třebaš třicátých, kdy počet uvedených premiér dosahoval několika desítek/, je abo-

nětním systémem zmanipulován, zbaven možnosti výběru, zbývá mu pouze možnost - bohatě využívaná - na zakoupené představení nepřijít. Což opět značně komplikuje všechny složité tabulky divácké návštěvnosti, zájmu atd., neboť v nich se počítá pouze s prodanými, tj. předplatitelskými, nebo vynáborovanými místy a nikoliv s živými diváky. Místa jsou reálně prodána a reálně neobsazena. Tato statistická kamufláž je patrná na první pohled, jste-li s čísly seznámeni a byli jste jedním z diváků, který do divadla přišel. Na Vasiljevových Bílých Labutích nás v přízemku libereckého divadla sedělo kolem čtyřicítka a balkóny duněly prázdnotou. Na Hmyzu bratří Čapků nás bylo v hledišti o něco víc, ale přes 200 určitě ně. Průměrná návštěvnost Vasiljevovy hry je udávána číslem 305, Hmyz měl 467 diváků.

Nebudem-li přihlížet k vysokému procentu návštěvnosti u dětských pohádek a zůstaneme pouze v oblasti "dospělého" divadla, jsou čísla udávající průměr návštěvnosti nevysoká. V Liberci kmitají mezi 47-71 procenty /71%/ Shakespeareův Antonius a Kleopatra = 1. místo diváckého zájmu, 2. a 3. místo se 63 % Magnier:Co je ti, Hermínko a Procházka: Hvězda zvaná Pelyněk/. Nejnižších hodnot, tj. 47 % dosahují Vasiljevovy Bílé labutě, Williamsova Vytetovaná růže a Feydeauův Brouk v hlavě.

V Divadle Jaroslava Průchy jednoznačně vede Daňkova hra Válka vypukne o přestávce / 346 diváků/, Čapek R.U.R. / 335 diváků/, na spodní příčce žebříku je Dívka z předměstí /243 diváků/ a Štopardův Ten, který nikdy nezalhal /220 diváků/.

V Kolíně vede Toťův Klokání příběh /429 diváků/, dále Klicperův Zlý jelen /405 diváků/, v těsném závěsu pokračuje Jílkův Dvojitý tep srdce /402 diváků/. Na posledním místě jsou Stiebrovy Poslední prázdniny /344/ a Gorinův Thyl Eulenspiegel /355/.

V Chebu má největší návštěvnost Kleistův Rozbitý džbán /307/ a Bulgakovův Útěk /307/, nejnižší počet Lorcův Dům doni Bernardy / 220/.

Dramaturgicky jsou "nahore" i "dole" hodnoty přerůzné a materiál se vzpírá jednoznačnému vyhodnocení. Přece jenom se však zájem zdá soustřeďovat k hrám osvědčeným, klasickým /Antonius a Kleopatra, Rozbitý džbán, R.U.R./ a k současné české hře živého "problémového" zaměření - Dvojitý tep srdce a Válka vypukne po přestávce, Hvězda zvaná Pelyněk.

Procento či průměr návštěvnosti, počet repríz a hustota i vzdálenost zájezdových míst jsou čísla, která všechna signalizují, že převeliký zájem diváka na oblasti o divadlo není, i když je mu přivezeno až pod nos, nebo je divák naopak dovezen až před budovu divadla. Příliš se do divadla nehrne, spíše naopak / a to údaje, týkající se průměru návštěvnosti musíme korigovat a příslušně "snižovat", což je otázka již kvalitativně jiného typu, která otevírá celý komplex mnohem složitějších problémů, na něž jsem chtěl v této stručné zprávě dát pouze ukázkou, jak se s tímto problémem zachází. Jehož faktickou, jež vovou stránku chtěl tento souhrn číselných dat ukázat.

šrm

6

K současné dramaturgii Divadla Vítězslava Nezvala v Karlových Varech

Kardinálním problémem karlovarského divadla není tak ani v souvislosti s celým naším divadelnictvím diskutovaná otázka inscenační, jako spíše problém dramaturgický. Co hrát? Na kterého diváka se zaměřit? Na místního či na lázeňského? V poválečné historii karlovarského divadla byly doby, kdy se hrálo především pro diváka místního. Divadla plnila funkci vychovatele politického i kulturního. To bylo tehdy, kdy celé české divadla vychovávala. Potem přišlo období, kdy byla dramaturgie zaměřena jen na diváka lázeňského: cílem byla zábava za každou cenu. Obě tyto krajní tendence se časem ukázaly jako nevhodné. Nastalo tedy období kompromisu: cílem dramaturgie bylo všeobecné uspokojení. Výsledkem repertoárová schizofrenie. Kriteria výběru jednotlivých her se neustále proměňovala v závislosti na odborných i osobních předpokladech čest se střídajících dramaturgů. Smysl divadla v Karlových Varech se zúžil jen na jeho prostou existenci. Jediné omezení, samozřejmě sporné, které si v této době karlovarští divadelníci byli ochotni připustit, byla nutnost vyrovnávat se s možnostmi a požadavky kukátkového divadelního prostoru.

Přišel však rok 1976. Do divadla vtrhli řemeslníci a začali provádět nákladnou a zdlouhavou rekonstrukci hlediště a dalších návštěvnických prostor. Příkaz nadřízených orgánů zněl: musí se hrát i v této vyjímečné situaci. Hledaly se náhradní prostory, improvisovalo se dramaturgicky - nakonec vzniklo Divadlo za oponou. Začala tak v dosavadní historii českého ~~divadla~~ poválečného profesionálního činoherního divadla ojedinělá kapitola: kamenné divadlo /jedno z nejkamennějších/ se na několik let proměnilo v experimentující činoherní scénu. / Obdobná dočasná přesídlení souborů z důvodu rekonstrukce mateřské budovy poválečná historie českého divadla samozřejmě zná, ale vždy se jednalo jen o stěhování z kukátka do kukátka./

- 4 -

A to v těch nejméně příznivých podmínkách oblastního divadla, navíc ještě komplikovaných jeho umístěním v lázeňském městě. Inscenace, které v těchto letech vznikaly, byly realizovány v halovém prostoru, zprvu za pomoci hostujících režisérů, působících v souborech tzv. malých divadel /např. Zdeněk Pospíšil z brněnského Divadla na provázku/, později výhradně vlastními díly. Improvizovaná hlediště, těsně obklopující centrální hrací prostory, se zaplňovala především karlovaryskými diváky, dosud "lázeňskému" divadlu příliš nenakloněnými. Překvapením byl velký zájem mladého obecnstva, majícího s místním divadlem spíše nepříjemné než příjemné zkušenosti / výsledek tzv. školních představení/. Překvapením byl i tvořivý přístup podstatné většiny uměleckého souboru. Obeustranně aktivní přístup vedl k navázání živého dialogu mezi jevištěm a hledištěm. Získávaly obě strany: herci mnohé cenné, dosud nepoznané tvůrčí zkušenosti, diváci v sobě objevovaly zasuté zdroje fantasia.

Rekonstrukce divadla se však blížila ke konci. Vedení divadla začalo připravovat návrat diváků i herců do sice novým zlacením oživeného, ale svou podstatou mrtvého kukátkového divadelního prostoru. V prostoru, donedávna sjednocujícím hlediště s jevištěm v jeden nedílný svět, začaly vznikat inscenace rámované imaginárním portálem. Diváci byli opět přinuceni sedět způsobně čelem proti zdi, již byl nedávno osvobozený hrací prostor znovu omezen. Čtyři miliony, investované do obnovy štukové výzdoby a sametových sedadel, nesměly přece přijít nazmar. Obecnstvo, probuzené před krátkou dobou ze spánku, kterému propadalo po desetiletá v setmělém hledišti kukátkového divadla, tuto skutečnost pocítilo jako zradu. A dalo to znát. Mládež, která před časem spoluvytvářela neopakovatelnou atmosféru Divadla za oponou, se vrátila ke svým "vzrušivějším" zábavám a hlediště staronové budovy se vrátili jen ti, kteří se již natrvalo spokojí s pasivním pohledem na "život" za průhlednou čtvrtou stěnou.

- 8 -

Umělecké vedení divadla, především dramaturgie, si po obnovení provozu v rekonstruované budově záhy uvědomil svůj podíl na projeveném diváckém nezájmu. Dodatečně docenilo velký význam dramaturgické i inscenační aktivity několika předchozích let; ukázalo se že i v podmínkách oblastního kamenného divadla lze usilovat o něco více než jen o pravidelný, občas se šedivému průměru poněkud vzdálicí provoz. Proto i v současné sezóně jsou na repertoáru dvě inscenace realizované v haleovém prostoru / Hacksův Amfitryon v kruhovém sále hotelu Thermal, Alegriova hra Po laně přes Niagaru v Divadle za oponou, t.j. diváci i herci se nacházejí společně na kukátkovém jevišti upraveném pro potřeby haleového divadla/ a proto jsou plánovány i další premiéry podobného druhu /např. pro sezónu 1979/80 Mrožkovi Emigranti/. Budoucnost této tradice je však velmi nejistá. Z důvodů, jasných jen hospodářskému a náborovému oddělení, nelze tyto inscenace začlenit do programu některé z deseti předplatitelských skupin a je nutno provádět nábor diváků odlišnými metodami. Divadlo za oponou může tedy hrát jen v ten den, kdy je divadlo na zájezdu mimo Karlovy Vary. Těchto zájezdů je však jen deset až dvanáct do roka / DVM není divadlem zájezdovým. Odjíždí většinou jen tehdy, když uvolňuje své jeviště některému z hostujících souborů především divadla hudebního - opereta pro lázeňské hosty/. Další osud inscenací uváděných mimo vlastní budovu je také nejistý: Okresní kulturní středisko, které obhospodařuje sály hotelu Thermal spatřuje v poslední době aktivitu Divadla V. Nezvala jako projev nekalé konkurence. Nezbyvá tedy než smířit se s perspektivou další práce především v kukátkovém prostoru.

Současný dramaturg karlovarského divadla Milan Gikánek si uvědomuje svůj hlavní úkol: souběžně plnit dvě základní funkce divadla v tomto městě. Je třeba cílevědomě a dlouhodobě působit na místní obecnost /funkce oblastního divadla/ a zajistit kulturní vyžití dočasných obyvatel karlových Varů - lázeňských hostů s přihlédnutím k jejich dominantnímu požadavku zábavy.

-9-

Řešení tohoto zdánlivě neřešitelného problému Cikánek nalézá v systematickém vyhledávání divadelních her, současných i klasických, které se vyznačují dvěma základními rysy: jasným a srozumitelným dilematem, nezbytným k tomu, aby každý divák byl soujat hrdinovou nutností rozhodnout se, a komplexním viděním světa a života v něm, dovolujícím v inscenaci použít a rozvíjet životní fenomén groteska, tedy pocit blízký a tedy srozumitelný všem sociálním vrstvám naší společnosti, tvořící nedílnou součást světa žijícího v atmosféře paradoxně konstruktivní symbiose protichůdných hodnot / pravda - lež, tvoření - ničení, jistota - strach, život - smrt/. Cikánkovi jde tedy o vytvoření divadla provokujícího k myšlení, k přemýšlení, tedy o divadlo nemající nic společného s tendencemi uasilujícími prostřednictvím divadelního umění společnosti ordinovat ne-li přímo halucinační drogy, tak aspoň sedativa.

Podíváme-li se na současný repertoár, jehož skladba je již ovlivněna M. Cikánkem, poznáme, že realizace takto jasně koncipovaného programu není snadná. Přesto lze již bezpečně naznačit tituly, kterým se blíží Cikánkovu záměru: Hacksův Amfitryon, Mrštíkových Maryša, Syngeův Hrdina západu, Selovičove Zebrácké dobrodružství, Alegriova hra Po laně přes Niagaru a připravovaná hra Život Eduarda II. anglického od E. Marlowa. Z této dramaturgie volby a činů se zcela vymykají zbývající tituly: Sokolova Rodinná slavnost, Acharova konverzační hra Bačkora, detektivka A. Christie Past na myši a Labicheova fraška upravená protagonisty Osobozeného divadla Helenka je ráda aneb Slaměný klobouk. Jak však potvrzuje návrh dramaturgického plánu na sezónu 1979/80 vyloučit hry tohoto typu z repertoáru naráz není zřejmě jednoduché / Longenův C.k. polní maršálek, Oklamání od Akademiků ~~sienských~~ sienských/. Ostatní plánované hry však nasvědčují o soustředěném úsilí naplnit v příští sezóně vytyčený dramaturgický program mnohem výrazněji než v sezóně letošní. Vančurova Josefina, Nashův Obchodník s deštěm, vaudeville S nečistšími úmysly od Brjaginského a Rjazanova, Figarova svatba, Mrožkovi Emigranti a dramatizace románu F.M. Dostojevského Bratři

-10-

Karamazovi jsou hry, jejichž autoři ~~stavějí~~ stavějí svého hrdinu před závažné dilema, jehož rozřešení je prevérkou hrdinových mravních kvalit. Volbou těchto her je splněn první bod vytyčeného dramaturgického programu.

Druhá jeho část - komplexní vidění světa a života v něm prismaticky groteskna - by měla být naplněna v průběhu vlastní inscenační práce. Z premiér letošní sezóny se nejvíce programovému ideálu přiblížile představení hry J.M.Synga Hrdina západu, v němž režisér Petr Nevotný a zejména herci, Jaromír Tlalka, Jan Prokeš, Alice Hašová a Dagmar Pušová, dokázali adělit závažné téma /tragické důsledky zmatení mravních hodnot/ nečekaně účinně působícími komediálními až fraškovitými prostředky. V dalších inscenacích jejich jevištní tvůrci zůstali na rozdíl od dramaturgického záměru na poloviční cestě: v Amfitryonu, Zkrocení zlé ženy především, neboť tragikomické vidění světa se v nich zúžilo jen na vnější, dale by se říci časte jen dekorativní využití groteskních prvků v konstruování situací a dramatických typů. Přesto lze říci, že předpoklady pro naplnění tohoto dramaturgicko-režijního záměru v souboru jsou a to jak v potenciálu režiséřském /Petr Nevotný, Karol Skladan/, tak i hereckém. Cíl, který si karlovarská dramaturgie předsevzala - vytvořit nedělitelný repertoár pro zájmově nejednotné obecenstvo - je dosažitelný však jen tehdy, projeví-li sama schopnost setrvat na zvolené cestě a odolávat tlaku ke kompromisům vedoucích sil, existujícíj jak v souboru, tak i mimo něj.

jap