

55

JIRÁSKOVÝCH  
HRONOVŮ

**55**

**JIRÁSKOVÝCH HRONOVŮ**

1986

Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze

---

# SMYSL OCHOTNICTVÍ

Profesor PhDr. Jan CISAŘ, CSc., vedoucí katedry režie a dramaturgie DAMU

---

České ochotnictvo již od dob Tylových samo dobrovolně na sebe přebírá úkol sloužit svému lidu, nebýt jen nezávaznou hříčkou, zábavou ochotníků, nýbrž vážným zájmem národním.

Slova stojící v záhlaví tohoto článku napsal jeden z největších znalců českého ochotnického divadla, žel už zemřelý, Jiří Beneš. Vyjadřují přesně a přiléhavě postavení, funkci i význam, které mělo ochotnictví v české společnosti od 19. století až po tyto dny. Tedy včetně oněch čtyřiceti let, jež prožíváme od května 1945. Nicméně – jakkoli je to sebevětší paradox – do té nové historické situace, která otevírala ohromné možnosti pro naplnění onoho programu národního zájmu, vstoupila kvantitativně největší část českého ochotnického hnutí s velkými rozpaky a nepřipravena; dokonce by se dalo říci, že byla tou prudkou poválečnou proměnou doby zaskočena. Jde o tu část, která se nikdy nerozešla s tradicí měšťanského ochotnického divadla a postupně s ní od sedmdesátých a osmdesátých let minulého století vplula do vod maloměšťáckého spolkaření a manifestačně hlásané apolitičnosti. Většinou se tyto tendence a jevy spojují především s ústřední Maticí divadelních ochotníků českých – ÚMDOČ, ale nezapomínejme na to, že tu byly ještě velice silné divadelní odbory sokolské (těsně před okupací jich bylo registrováno 2093 a v březnu 1948 ještě 1209), dále pak hasičské dramatické odbory (po květnu 1945 jich statistika uvádí 2093) a hrálo se i na půdě třeba Orla a dalších organizací. Ať už byly tyto ochotnické soubory – a jak vidět, nebylo jich málo – organizovány kdekoli, spojovalo je to, že postup-

ně potlačovaly a často zcela ztratily rysy tylovské služby národu.

Jistě – byla tu i tradice dělnického ochotnického hnutí, které se nejen naučilo překonávat spolkovou uzavřenost, ale spojilo své osudy s bojem proletariátu, s jeho politickým usilováním. Jenže pracovníci někdejšího dělnického DDOČ vytvářeli tehdy, na počátku tohoto čtyřicetiletí, předpoklady odborářského divadelnictví a tak se ochotnické hnutí seskupilo znovu do několika organizací, z nichž každá si zakládala na svém téměř výlučném společenském kastovníctví a všechny dohromady prodlužovaly onu tradici měšťanského divadla. Bylo by jistě nespravedlivostí a omylem nevidět, že v těchto organizacích bylo mnoho pracovníků pilných, nadšených, nezištných a toužících dělat dobré a potřebné divadlo. Ale marná sláva: jejich snaha se celkově mýjela se svým cílem, protože prostě nepochopili změněný společenský smysl ochotnické práce a navíc až zarytě většina z nich podceňovala problémy tvořivosti jako výrazu specifičnosti ochotnického divadla. V tomto směru třeba bodovací tabulky soutěží ÚMDOČ přímo klasicky demonstrierují neschopnost analyzovat i ovlivňovat fundovaně a v celé šíři kvalitu vlastní tvořivé aktivity.

Tak tedy už v prvních letech období po květnu 1945 zrají předpoklady k tomu, aby se tato podoba ochotnictví mýjela se skutečností nově se tvořící společnosti. A to nejen tím, že tato podoba stále výrazněji zastarávala, ale i tím, že ona programová apolitičnost se leckdy projevuje jako rezervovanost, když ne přímo averze vůči celému společenskému vývoji. Uvnitř celku ochot-

nického divadla se rýsují předpoklady ostré ideové srážky, neboť skutečný proud ochotnické tvořivosti, nalézající nový smysl, se objevuje jinde: v aktivitě prvních odborářských souborů i souborů ČSM. A tato srážka se pochopitelně a logicky uskutečnila v celé šíři svazáckých úderů, v činnosti po únoru 1948.

Devatenáctý Jiráskův Hronov – tehdy jediná vrcholná přehlídka českého ochotnického hnutí – soustředil v roce 1949 všechny složky provozující a organizující ochotnické divadlo a svým repertoárem i výrokem poroty potom jednoznačně preferoval společenský obsah repertoáru i nový typ souborů – především odborářských. Byl to počátek procesu, který pak – urychlen soběslavským sjezdem národní kultury v červenci 1950 – pokračoval zhruba do poloviny padesátých let.

A pokračoval pozitivně. Samozřejmě – najdeme v tomto období na jedné straně omyly, přehmaty, radikalismy a neuváženosti stejně jako na straně druhé neochotu a zatvrzelost vůči novým podnětům a tendencím. Ale v zásadě to byl objektivně nutný vývoj, nový smysl ochotnické práce. Nemůžeme jej samozřejmě nevidět v souvislosti s tehdejší etapou kulturní revoluce. Nejvlastnější význam ochotnického divadla je zákonitě spatřován v doplňování úkolů a poslání profesionálního divadla při demokratizaci kultury a šíření vědeckého světového názoru. Tady je už položen pevný základ jednoty profesionální a amatérské divadelní kultury socialistické společnosti – i když není možné přehlédnout, že v tomto kontextu kvalita tvořivé aktivity amatérů je hledána a nalézána v totálním přejímání právě postupů a prostředků profesionálních tvůrců a souborů. Proto se tady také čím dál tím více objevuje místo pojmu ochotnické divadlo označení divadlo amatérské. Neboť i tímto pojmem je řečeno, že jde o amatérské provozování profesionálního umění. Ať už v podobě textu, který hrají profesionálové, nebo ve využívání těchž výrazových prostředků, které si osvojili profesionální umělci.

Celý tento vývoj vyvrcholil na 26. Jiráskově Hronově. Jeho dramaturgická skladba, inscenační úroveň jednotlivých představení i ústup staré ochotnické nesnášenlivosti dokazovaly, že onen nový a jiný smysl amatérismu byl nalezen. A byl tu ještě jeden ukazatel, jenž kolem tohoto roku 1956 dokazoval, že jde o proměnu zásadní a smysluplnou: zvětšoval se počet souborů i jejich členů. Jestliže na počátku padesátých let se tento obojí počet zmenšoval – jistě i díky tomu, že mnohé soubory přestaly pracovat, neboť nepřijaly změněný trend či byly zbytečně radikálně a paušálně zrušeny – potom v této době se jasně ukazuje, že kvantitativní růst divadelního amatérismu je neoddelitelně spojen s jeho kvalitou, která se rodí z vědomí společenské potřebnosti a prospěšnosti – z vědomí smyslu.

Projevilo se to i v dalších letech. Neboť zápětí poté, co 26. Jiráskův Hronov – za ohromného zájmu neamatérské veřejnosti – demonstroval sílu amatérského divadla, začaly se projevovat jisté rysy signalizující nespokojenost s onou závislostí na profesionálním divadle, jež bohužel začala mít leckdy podobu i netvořivého epigonství. Už 28. Jiráskův Hronov v roce 1958 prezentoval některé nesmělé pokusy tzv. malých jevištních forem, které byly přivítány přes veškerou svou problematičnost jako projev osobité tvořivosti. A od počátku šedesátých let se tento proces zvětšuje a urychluje, nabývá podoby diferenciace amatérského divadla. Ovšem tato podoba je pouze vnějším znakem, neboť vnitřní podstata je v tom, že smysl amatérského divadla je nyní obohacován o nejrůznější hledání specifické kvality na základě tvořivosti. Není tedy náhodou, že Hronov ztrácí své jedinečné postavení, že vedle něj začínají hrát svou důležitou roli třeba Šrámkův Písek jako přehlídka „mladého divadla“ a že 4. ročník tohoto festivalu v r. 1960 už výrazně ukazuje, kudy půjde cesta tzv. malých jevištních forem při hledání vlastní inscenační a dramaturgické iniciativy. A stejně tak je stále více věnována pozornost divadlu pro děti i di-

vadlu hranému dětmi. Není přitom znovu vzbuzována ničím jiným než zájmem o rozvoj skutečné tvořivosti.

Opět: toto vše nelze nevidět ve vztahu k otázkám, které nastoluje druhá etapa kulturní revoluce; zejména k otázce všestranného rozvoje člověka rozvojem estetické a mravní kultury. A tudy také vstupuje amatérské divadlo naprosto zákonitě a organicky do sedmdesátých a osmdesátých let, neboť v této etapě se zájmová umělecká činnost stává programově součástí utváření socialistického způsobu života a kulturně výchovného působení. Na této bázi probíhalo a probíhá nadále rozvíjení a formování současného smyslu amatérského divadla. Přitom přes všechny nové a další podněty, kterých se v tomto směru divadelnímu amaterismu dostává, funguje a existuje tu kontinuita celého předešlého vývoje. Toho, který započal po únoru 1948, takže lze zřejmě plným právem tvrdit, že naše současné amatérské divadlo ve všech oblastech obsahových, formových i organizačních je výsledkem socialistické společnosti. A na tom nemohly změnit nic ani některé jevy krizových let, které se sice i na půdě amaterismu projeví, ale nikdy nezasáhly amatérské divadlo jako celek a nikdy podstatně a zásadně nezměnily jeho kontinuitu výrazně socialistického charakteru.

Tuto kontinuitu pociťujeme i dnes. Z první etapy vývoje zůstává trvale zachováno vědomí o společenské odpovědnosti amatérského divadla vůči divákům, o nutnosti usilovat o takovou podobu a myšlenku inscenace, které svou kvalitou naplní společenskou potřebu a zájem. A v tomto duchu zůstává amatérské divadlo také spojeno s divadlem profesionálním. Druhá etapa však neustále připomíná, že usilování o tuto kvalitu se musí dít na principu určité specifičnosti, která je podmíněna jedním jediným: rozvojem tvořivosti. Tato tvořivost už dnes samozřejmě zasahuje do vnitřního života souboru; dotýká se celé metody práce i stále většího podílu všech jednotlivců jak na tvorbě představení, tak na

nejrůznějších dalších aktivitách. Tvořivost je chápána především jako aktivní osvojení si skutečnosti a světa vůbec – a odtud se vrací zase zpět do vlastní činnosti divadelní a hledá si svůj prostor při zrodu představení. Odtud vyplývá i pokračující diferenciací amatérského divadla, neboť rozvoj osobnostních předpokladů k poznání světa, jenž je zároveň i rozvojem schopností, v sobě logicky nese i vůli a snahu po osobitých cestách výrazových, stylových, formálních. I když se na jedné straně tato diferenciací zvětšuje, na straně druhé jsme svědky stále rostoucích tendencí po syntéze. Důkazem je tu např. vývoj jedné linie loutkového amatérského divadla, které ve svých nejlepších souborech a inscenacích bohatě využívá jak podnětů tzv. autorského divadla, jež vzniklo na půdě tzv. malých jevištních forem, tak i specifičnosti jevištní realizace, která pramení z jedinečnosti herectví s předmětem, loutkou. A podobně úspěch mnoha inscenací takřkajíc klasického, tradičního způsobu, jenž se zrodil především z autentického herectví jako projevu zvýšeného podílu herců na ideově umělecké koncepci, zase ukazuje na propojování a prolínání někdy na první pohled od sebe diametrálně vzdálených proudů amatérského činoherního divadla.

Podobných příkladů bychom mohli zajisté najít daleko více. Nesporně dokazují, že jistá syntéza nového druhu je také dalším rysem amatérského divadla současnosti. Ale především: tato syntéza by nikdy neexistovala, kdyby v souladu s celou historií předešlých čtyřicet let naše amatérské divadlo nehledalo a nenalézalo smysl svého bytí v socialistické společnosti. A snad teď můžeme znovu říci smysl ochotnictví. Neboť dnes v tomto pojmu, právě díky všemu, co předcházelo, je obsaženo jak amatérské divadlo, jež neskrývá svou sounáležitost s profesionálním divadlem, tak i právě divadlo, které zná svou jedinečnost a nezastupitelnost.

Tvorba – číslo 30. ze dne 24. července 1985.

# **Jiráskův Hronov**

divadelní přehlídka, její vznik, vývoj  
a kulturně politické aspekty

Vlastimil Marek

---

# I.

## ÚVOD

---

Ochotnické divadelnictví je ve svých uměleckých snahách a inklinacích jednou ze součástí socialistické divadelní kultury. Jiráskovy Hronovy, které se během padesáti pěti let svého trvání staly přehlídkou odrážející podstatné znaky těchto snah, jsou také měřítkem vývoje názorů na společenskou funkci divadla. Vedle toho se staly jedinečným svědectvím o kvalitativním rozvoji státní osvětové péče ve vztahu k ochotnickému divadelnictví a zájmové umělecké činnosti. Ústřední přehlídka divadelních souborů právem patří do kontextu vývoje české osvěty, kulturně výchovné činnosti a ochotnického divadelnictví. Širokou a mnohostrannou problematiku by bylo možné nejpřesněji vyložit za předpokladu předcházejícího komplexního výzkumu, který by se nezaměřoval jenom na oblast Hronova a Hronovska, ale sledoval také vývoj divadelních tradic v místech působení divadelních kolektivů. Během přípravných prací – shromažďování a vyhodnocování materiálu – se tato potřeba ukázala oprávněná, protože hlubší znalosti o sociálním zázemí ochotnické divadelní činnosti by napomohly přesnější orientaci v hodnocení jednotlivých představení a jejich souvislostí.

Jiráskovy Hronovy byly každoročně předmětem velkého zájmu sdělovacích prostředků v období předmnichovské republiky i po druhé světové válce. Vedle ediční činnosti Družstva pro postavení Jiráskova divadla, hronovského divadelního

spolku a Ústřední matice divadelních ochotníků českých (ÚMDOČ) jsou publikované reportáže a stati jediným autentickým pramenem, o který je možné se opírat.

Studiu jednotlivých problémů hronovské divadelní přehlídky napomohl materiál uložený ve sbírkových fondech Jiráskova muzea v Hronově. I přes velké množství pramenů a jejich dostupnost byla práce komplikována překrýváním různých problémů, které spouštěly kontext hronovské divadelní přehlídky v jednotlivých vývojových obdobích. Z těchto důvodů bylo nutné soustředit se na nejpodstatnější znaky Jiráskových Hronovů, jak byly vyjadřovány významnými inscenacemi anebo důležitými ročníky přehlídky.

Jejich problematiku, zvláště v počátečním období, nebylo možné řešit bez souvislosti s působením ÚMDOČ, třebaže pro vznik Jiráskových Hronovů a jejich pokračování je důležitá místní divadelní tradice s jejími základními proměnami, její ideové a sociální zdroje. Hronovská divadelní přehlídka, která byla zpočátku budována na pozadí lokálního kulturně politického půdorysu, postupným obohacováním svých společenských funkcí dospěla až k tomu, že se stala uznávaným prostředkem srovnávání hodnoty práce amatérských divadelních kolektivů, místem konfrontace názorů na možnosti, potřeby i perspektivy amatérského divadelnictví.

---

## II.

# CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY DIVADELNÍ PŘEHLÍDKY JIRÁSKŮV HRONOV V OBDOBÍ 1931-1945

---

V roce 1930 bylo slavnostně otevřeno Jiráskovo divadlo v Hronově. Hronovská městská kronika v této souvislosti uvádí: „V neděli 28. 9. pořádalo Družstvo pro postavení Jiráskova divadla a Spolek divadelních ochotníků slavnost otevření Jiráskova divadla. Tato slavnost pořádána pod protektorátem ministra školství dr. Ivana Déřera.“<sup>1)</sup> Kronikářský záznam vypovídá o účasti dalších osobností a slavnostních projevech přednesených při této příležitosti básníkem Viktorem Dykem, předsedou poslanecké sněmovny Františkem Tomáškem, projektantem budovy Jindřichem Freiwaldem a dalšími.

František Tomášek vyslovil přání, „... aby toto divadlo bylo vedeno v Jiráskově duchu, bylo lidové, sociálně spravedlivé a všem vrstvám přístupné, aby vzdělávalo a poučovalo“.<sup>2)</sup>

Slavnostní matiné a představení Jiráskovy Lucerny uzavřelo první den nové hronovské divadelní scény. Mezitím uzrála myšlenka, aby byl Hronov v následujících letech dějištěm divadelní přehlídky. U jejího zrodu stál Jindřich Freiwald, Rudolf Kudrnáč, František Tomášek a další osobnosti. Ročenka ÚMDOČ za rok 1930 konstatuje: „Po slavnostním otevření Jiráskova divadla v Hronově navrhl pan poslanec F. Tomášek předsednictvu ÚMDOČ, aby uvažovala o vyzdvížení významu Hronova se zřetelem k památce Mistra Aloise Jiráska a aby z Hronova učinila místo každoroční oslavy při výročí Jiráskových naroze-

nin, pořádané maticí a zdůrazňující význam činnosti ochotnictva, k němuž měl Jirásek nejintimnější vztah. Výkonný výbor tento podnět v zásadě schválil.“<sup>3)</sup> Bylo rozhodnuto, aby první Jiráskův Hronov byl uspořádán v roce 1931 a stal se přehlídkou her Aloise Jiráska a českých klasických autorů.

Vývoj ochotnického divadelnictví v Hronově ani Jiráskovy Hronovy neprobíhaly ve společenském vzduchoprázdnu. Třicátá léta poznamenaná těžkou hospodářskou krizí přinesla zostření třídních bojů na Hronovsku a v celé oblasti severovýchodních Čech. Přibývalo stávek hronovských dělníků pracujících ve strojírenském a textilním průmyslu. Odrazem situace byly zásahy četnictva proti akcím KSČ. Pokus strany o svolání tábora lidu na 4. června 1933 a 20. května 1934 se setkal s neúspěchem, byl úřady zakázán a účastníci byli rozehnáni četnictvem, které se do Hronova stáhlo ze širokého okolí.

Zcela jinak reagovaly úřady předmnichovské republiky na vystoupení českých fašistů v Hronově 20. května 1933. V pohotovosti byl sice početný sbor 80 četníků, ale měl zasáhnout pouze v případě nepokojů a výtržnosti.<sup>4)</sup> Fašistická manifestace na III. Jiráskově Hronovu, včetně účasti „generála ruských legií smutné pověsti R. Gajdy“,<sup>5)</sup> byla jistě v souvislosti s širším zaměřením Jiráskova Hronova v roce 1933 (konal se pod heslem Hold československých hraničářů památ-

ce Jiráskově),<sup>6)</sup> ale především vyjadřovala situaci, jaká se v předmnichovské republice vytvářela pod vlivem nástupu fašismu v sousedním Německu.

Jiráskovy Hronovy 30. let byly poznamenány národně vlasteneckými tendencemi, které byly součástí oficiální buržoazní ideologie; v období 30. let se tyto tendence v reakci na rozpínavost hitlerovského Německa a aktivizaci fašistických sil v pohraničí stupňovaly.

Politika ÚMDOČ směřující k „čistému“ pojetí ochotnického divadelnictví zklamala v plném rozsahu, stejně jako oficiální politika předmnichovské republiky. Ochotnické divadelnictví setrvalo na principech spolkového života a většina jeho divadelní produkce obsahovala převážně umělecký brak, vyjadřující vkus středních vrstev. Do vývoje Jiráskových Hronovů tato inklinace většiny spolků naštěstí příliš nezasáhla, protože už v počátcích přehlídky se o postupné vytváření její koncepce staraly osobnosti, jako byl režisér Max Lederer, významný pracovník předválečného ochotnického hnutí, divadelní teoretici A. M. Brousil a Klementina Rektorisová a další.

Problematika vztahu ÚMDOČ k ochotnickým spolkům byla velmi složitá, má rovněž svůj vývojový a historický rozměr. Ze zpráv o činnosti této organizace vyplývá, že má podle svých stanov sdružovat československé ochotnické spolky a divadelní odbory za tím účelem, „aby pracovala o uměleckém a kulturním programu československého divadelnictví lidového, napomáhala k rozvoji české literatury dramatické a umění divadelního“.<sup>7)</sup> Matice pořádala členské i veřejné schůze, přednášky, cykly, dramatické kursy, divadelní představení, soutěže, výstavy, sjezdy, divadelní i organizační zájezdy, byla jednou z důležitých lidovýchovných organizací předmnichovské republiky a na utváření profilu Jiráskových Hronovů si udržela vliv až do poválečného období.

První ročníky hronovského divadelního festivalu, jejichž převládající tendenci mělo vyjádřit ústřední heslo přehlídky, našly ohlas v tehdejšímu tisku.

Divadelní referenti ve většině případů nevypovídali přesně o inscenační hodnotě jednotlivých představení, spíše se zaměřili na otázky, které s Jiráskovými Hronovy rámcově souvisely: tj. na vztah ochotnického divadla a Jiráskova dramatického odkazu, problematiku organizace ochotnického divadla, využívali přehlídky k národopisným sondám i odkrývání širších kulturních tradic regionu. Ve zpravodajství z Jiráskových Hronovů převládaly informace o účasti představitelů vlády a uměleckých organizací, méně jasně se hovořilo o divadelních představeních a souborech, jejich společenském zázemí.

Po mnichovském diktátu, jehož důsledky byly na Hronovsku pocíťovány zvláště intenzivně, nastal vzestup ochotnické divadelní činnosti v Hronově a pokračovala i linie Jiráskových Hronovů. S výjimkou ročníku 1942, kdy se nekonal oficiálně, protože byl odvolán ÚMDOČ, a v letech 1943 a 1944, kdy byl zakázán nacisty. Vývojová kontinuita přehlídky však zůstala zachována díky postoji hronovské veřejnosti k divadlu, společenské potřebě jevištní tvorby z nejlepších zdrojů českého i světového dramatu a zejména v důsledku aktivity spolku divadelních ochotníků a dělnického divadelního kolektivu ve městě.

V plném rozsahu byly zahájeny Jiráskovy Hronovy v roce 1945, opět za účasti ÚMDOČ, ale ve zcela jiné situaci, která kladla před ochotnické divadelnictví nové úkoly a předpokládala kvalitativně odlišný typ jeho vnitřní organizace než před válkou.

Období let 1931 až 1945 je možné rozdělit na dvě fáze související s vývojem ochotnického divadelnictví a Jiráskových Hronovů: na období 1931 až 1938 a fázi mezi léty 1939 až do roku 1945. V závěru 30. let se Jiráskův Hronov stal stabilizovanou institucí života českého ochotnického divadla a do jeho divadelního programu začaly vstupovat některé nové prvky. Ty sice vycházely z původního projektu zaměřit se na hry Jiráskovy, českých klasických autorů, bylo patrné i úsilí obohatit program přehlídek inscenacemi

současných dramatiků, mezi nimi také autorů populárních u ochotnických spolků.<sup>8)</sup>

Kromě této tendence se objevila ještě další, která z hlediska dramaturgického spojuje jednu z linií tragických ohlasů doby se snahami části ochotnických spolků ÚMDOČ tato fakta postihovat. Období mezi rokem 1939 a 1945 je z kulturně politického pohledu nejzávažnější, protože citlivě odráželo úsilí ochotnického divadelnictví dostupnými prostředky jevištní výpovědi povzbudit a posílit diváka, který v hledišti hledal odpověď na provokující otázky, naznačenou myšlenku nebo otevřený protinacistický odpor.

Ukázala se i další skutečnost: Jiráskovy Hronovy postupně překonávaly projekt určité programového monolitičnosti, opírající se především o českou klasickou tvorbu a dramatická díla slovenských autorů.

Pod vlivem událostí konce 30. let a válečného období vstoupila na scénu Jiráskova divadla i světová klasika. Jejím prostřednictvím vypovídaly ochotnické kolektivy o obecně platných lidských principech, soudily nespravedlnost, násilí a krutost války.

### *Období 1931 – 1938*

Z prvotních podnětů a dlouholetého úsilí ochotnického divadelnictví vyrostl ideový záměr prvního ročníku divadelní přehlídky. Uskutečnil se 16.–23. srpna 1931. Do jeho programu bylo vybráno několik inscenací her Aloise Jiráka včetně dramatisace Filozofské historie. Soubor vybraných členů ochotnických spolků ÚMDOČ nastudoval Jiráskovo historické drama Gero v režii Maxe Lederera. V historické poznámce E. Janského o vzniku přehlídky je inscenace této hry připomínána jako výjimečný čin „nejlepších sil z nejrůznějších spolků ochotnictva“.<sup>9)</sup>

Ještě téhož roku byla v Hronově vydána publikace několika autorů, kteří se zabývali otázkami jiráskovské tradice a ohlasem prvního ročníku

divadelní přehlídky. Jejím obsahovým zaměřením a pohledem na poslání ochotnického divadelnictví se zabývá ve svém příspěvku Max Lederer, který na této ploše vyjadřuje i širší záměry pořadatelů: „Jak má tato oslava Jiráskova každoročně vypadat, aby byla důstojnou jeho památkou a dosáhla svého účelu shromáždit zástupy českého lidu a naplnit jejich duše krásou a silou. Zde je prozatím odpovědí náš I. Jiráskův Hronov a jeho ráz. Snažili jsme se naplnit první pokus vším, o čem se domníváme, že odpovídá Jiráskově tendenci, již známe z jeho díla a života, ale i z bezprostředního styku s ním. Zdůraznili jsme v první řadě divadlo. Je to naším přesvědčením a bylo i Jiráskovým, že divadlo má a bude mít ještě dlouho největší vliv na lidskou duši . . . Nerozpakoval bych se každoročně uvést na pořad Jiráskova Hronova některou z jeho historických her, aby mluvily o české statečnosti – Jan Žižka – o české důslednosti – Jan Roháč – a varovaly před nesvorností jako Gero. Ale i realistické hry Jiráskovy – Otec, Vojnarka a idylky z doby průbuzenecké jako Rettigová a Filozofská historie jsou plny českého citu a české krásy. Nevážeme se však pro příště naprosto na dílo Jiráskovo. Ani na dramatické umění. Všichni čeští dramatikové mohou tu přijít ke slovu a všechna odvětví umění mohou tu ukovat kulturní, národní sílu. Hudba, malířství, sochařství, drama občanské i veselohra mohou a mají tu každoročně předstoupit a ukázat se ve svém vrcholném projevu. Ovšem v projevu, jenž nabývá výše světové, odráží se v hloubce národní. Koncerty, výstavy necht předstihují se ve službě české věci. Letošní počín je počátek, pokus. Má příznivou podporu v tom, že je oslavou 80. narozenin Jiráskových. Na jeho výsledku bude záležet, jak a kým budou podnikány slavnosti další, Jiráskovy Hronovy.“<sup>10)</sup>

Na prvním Jiráskově Hronovu byly uvedeny výlučně hry Jiráskovy, ale náznak příští koncepce, zaznívající z citované stati Maxe Lederera, vystupuje do popředí zvláště ostře, je-li poměřován první ročník přehlídky celým jejím dalším vývo-

jem. Je přirozené, že úkol tak náročný a komplexní nebylo možné splnit v podmínkách předmnichovské republiky. Nestačily na něj síly ochotnického divadelnictví ani jeho organizací, které ještě roztržitě plnily různorodé programy. Ale byla formulována myšlenka volající po širokém kontextu ochotnické jevištní tvorby jako nutnosti vyvěrající z tradice divadla, jeho společenského poslání.

Rozsáhlý záměr, jehož oprávněnost byla prokázána alespoň částečně především prvními inscenacemi jiráskovského cyklu, nastudováním Gera, později revolučních dramát Jan Hus a Jan Žižka.<sup>11)</sup>

Klementina Rektorisová se historií Jiráskových Hronovů podrobněji zabývala v několika studiích, v nichž zdůraznila přínos Maxe Lederera prvním ročníkům přehlídky zejména v tom, že „první inscenace Jiráskových dramát (...) měly vyznít nacionalisticky, ale Max Lederer, režisér vzácných kvalit, přerostl jako umělec - realista tento záměr. Hesla, která k těmto inscenacím vytyčil, ještě dnes udivují pokrokovou divadelní tendencí: Realismus scénický nebo krojový nesmí nám ubíjet realismus myšlenkový. – Historický realismus postav musí být podřízen celé tendenci, myšlenkové náplni hry“.<sup>12)</sup>

Představení obsahující tuto tendenci, byla připravována ve velkém časovém předstihu, na základě individuální přípravy herců z vybraných ochotnických spolků, kteří své postavy modelovali v souladu s rámcovými koncepčními představami režiséra. Teprve před premiérou na Jiráskově Hronově měli možnost vzájemných korekcí rozměru postavy v náročných společných zkouškách. Společná představení uskutečňovaná pod záštitou ÚMDOČ až do roku 1941 plnila několik funkcí. Ve vztahu k inscenacím zařazeným do programu přehlídky představovala spojení nejlépších sil ochotnických spolků a stávala se specifickým typem divadelní výchovy, doplňujícím názorně program jednotlivých stupňů divadelní školy ÚMDOČ. Ve společných inscenacích byla

uplatňována základní programová zásada přehlídek; jejím východiskem bylo Jiráskovo dramatické dílo. Formou společných představení byl na Jiráskových Hronovech uveden celý cyklus dramát a dramatizací jeho próz, který měl svou dobovou závažnost v tom, že důrazem na progresivní dějinné síly překonával národně vlastenecký charakter předválečných ročníků Jiráskova Hronova.

Myšlenky Maxe Lederera, formulované u příležitosti prvního ročníku festivalu, mají dodnes jedinečný význam. Spojení všech uměleckých druhů v jeden proud charakterizující všechny prvky umělecké a sociální tvořivosti lidí však předpokládá odlišné podmínky, než jaké byly pro hronovský festival vytvořeny ve třicátých letech. Vždyť jediná podpora státu této přehlídce se omezila na částku 1500 Kč; k pořádání I. Jiráskova Hronova ji poskytlo tehdejší ministerstvo školství. Byla to první a poslední subvence určená Jiráskovým Hronovům orgány buržoazní republiky. „Za těchto okolností vznikaly a pokračovaly Jiráskovy Hronovy zcela v duchu licoměrných starostí o kulturní život a lidovou osvětu v něm,“ oprávněně poznamenává Emanuel Janský ve vzpomínkové stati uveřejněné v týdeníku Osvětová práce.<sup>13)</sup>

Tři Jiráskovy historické hry uvedené na Hronově do roku 1933 – Gero, Jan Hus, Jan Roháč – patřily k inscenačním vrcholům ochotnického divadelnictví ÚMDOČ v předválečném období. Jejich prostřednictvím byla nejlépe vyjádřena hlavní myšlenka prvních ročníků přehlídky, která byla neustále pod politickým dohledem buržoazního státu.

Ročníky hronovského festivalu do roku 1936 byly ve středu politických konfliktů doby. Jednak proto, že kultura musela zachytit vliv hospodářské krize, nezaměstnanosti a stávek otrásajících českým severovýchodem, v jejím kontextu byla vedena polemická diskuse o smyslu historické a kulturní tradice. V roce 1931 byl v nedalekém Novém Městě nad Metují zcela odmítnut jirás-

kovský kult. Komunističtí divadelníci tam uspořádali Den proletářského divadla pod heslem „Nechte si Jiráskova, náš je Lenin“. Na organizátory a pořadatele hronovské přehlídky útočily v této situaci také pravicové listy zejména proto, že připustili vystoupení dr. Zdeňka Nejedlého v programu prvního ročníku.

V ohlasech tohoto období Jiráskova Hronova jsou zřetelně znát vyostřené třídní konflikty, které se neodehrávaly bezprostředně na půdě divadelnictví, ale které je svým vlivem zasahovaly. „Zatímco v Novém Městě řečníci dokazovali, že Jiráskovo jméno má sloužit k posílení vlivu buržoazní ideologie na ochotníky, ač jsou to většinou proletáři a jim příbuzné vrstvy,“ ÚMDOČ zdůrazňovala „nutnost“ neutrality lidového umění.<sup>14)</sup>

Jaká byla umělecká úroveň inscenací tohoto období vývoje Jiráskových Hronovů, o tom dobové kritiky nevypovídají. Je však zřejmé, že úsilí ochotnických spolků – až na výjimky – nepřekračovalo tehdejší průměrné inscenační možnosti souborů, které zpočátku ani nevytvářely vyvíjející se hronovské divadelní přehlídce dostatečné zázemi. Nejen v počtu spolků hodnocených v rámci soutěže o účast na Jiráskově Hronově, ale ani v dosažené hodnotě inscenační práce.

O nastudování dramatu Jan Žižka, v němž je spatřován jeden z vrcholů třetího ročníku Jiráskova Hronova, usoudil referent Národních listů jen tolik, „že soubor byl prodchnut kolektivismem“<sup>15)</sup> a ocenil zodpovědnou režijní přípravu, která překročila obvyklé podmínky ochotnické práce.

V předcházejícím druhém ročníku účinkoval v Hronově poprvé slovenský soubor z Banské Bystrice. „ÚSOD“<sup>16)</sup> delegovalo vyspělý soubor Martinské divadelní sdružení z Banské Bystrice, které na martinských závodech získalo druhou cenu v kategorii městských kroužků s inscenací Andrejevovy hry Ten, který dostává políčky. Na hronovské vystoupení však Bystřičtí připravili Sto-

dolovu hru Bačova žena jako titul, který byl pro Slovensko typičtější a mohl ukázat českému publiku i ochotníkům rovněž palčivou sociální problematiku slovenské vesnice, ale také její folkloristický svéráz. Jejich vystoupení v Hronově i okolních městečkách bylo úspěšné, třebaže radost z vydařeného hostování zkralily některé novinářské komentáře, provokativně nastolující československou národnostní otázku. Roztrpčené vedení ÚSOD sice v časopise Naše divadlo č. 7 z roku 1932 veřejně manifestovalo svou dobrou vůli opět do Hronova vyslat svůj kroužek (. . .), ale nejbližší pozvání přišlo až roku 1946.“<sup>17)</sup>

Třetí Jiráskův Hronov přivítal na scéně Jiráskova divadla divadelníky z Jugoslávie. Byli to členové Československé obce záhřebské, kteří zde uvěřili nastudování hry Petara Petroviče Ližák v režii J. Růžičky. O tomto představení se zmínil dobový referát: „... jejich vystoupení bylo skutečným úspěchem. (...) Záhřebští dokonale připravili se na zájezd, ve kterém putují od města k městu. Autor účastní se také zájezdu. (...) Režisér dal hře hbitý spád; bohatý folklór ličské vesnice působivě doplňuje úspěch dobré hry, dobře provedené.“<sup>18)</sup> O dalších představeních tentýž autor soudí: „... ukazují, že disciplína i smysl pro vysokou úroveň divadelnictví, tak jak je vidíme v Jiráskově divadle, mohly by býti příkladem mnohým divadelním ředitelům, u nichž na podstatné a důležité otázky řádného divadla je zapomínáno.“<sup>19)</sup>

Jiráskovy Hronovy se postupně prosazovaly ve vědomí divadelní veřejnosti jako přehlídka, která chce přesněji odrážet problémy i umělecké zrání ochotnického hnutí. Proto vedle střetnutí nejrůznějších protichůdných politických sil, postupujících většinou reakcí na průběh Jiráskových Hronovů, začínala se více prosazovat myšlenka obsahového zaměření přehlídky a spolu s ní volání po smyslu ochotnické divadelní práce. Nechyběly ani názory skeptické, motivované zklamáním z nedostatečné státní podpory přehlídky i ze skutečnosti, že navzdory původnímu záměru je Hro-

nov zneužíván pravicovými silami jako prostředí ideologických konfliktů.

Idealismus tvůrců této myšlenky Jiráskových Hronovů, stejně jako lpění ÚMDOČ na nepolitickém, nadstranickém pojetí lidového divadla se dostávalo do rozporu s objektivním rytmem doby: „Nespokojili jsme se s lacinou iluzí, že oslavy se vžívají, uvažovali jsme všechny naše možnosti a obtíže dnešní doby, přičemž jsme nepřehlédli vlivu panující hospodářské krize...“<sup>20</sup>) Tolik časopis Československé divadlo č. 13 z roku 1933.

Ale byly i další problémy, patrné především v ostrém světle rozporů a rozpaků kolem Hronova: „Vlastní obsah Jiráskova Hronova o letošních oslavách doznal opět zvýšeného významu a přivodil jim nejen plný zdar, ale i záruku stoupajícího vývoje...“, uvádí se ve Věstníku přehlídky z roku 1933, ovšem „... ukazuje se, a ne neprávem na to, že ve výběru her – mimo Jiráška ovšem, jehož představení jsou součástí myšlenky Hronovů – ustupuje umělecký zájem nacionálnímu a že výběr her stává se jednostranným (...). Jinak však zůstává divadlo, a to ochotnické divadlo, hlavním ziskem Hronovů a kulturní jejich podstatou. A doufejme, že již zůstane.“<sup>21</sup>)

V obdobném duchu pokračovaly ročníky přehlídky až do roku 1936 a také do pozdějšího období, v němž se velmi podstatně měnilo kulturně politické klima, zasahující také programovou vrstvu ochotnického divadelnictví, které už mělo na Hronovech svou platformu. O čtvrtém Jiráskově Hronovu v roce 1934 poznamenal Max Lederer: „Je nyní otázkou, byl-li to jen úspěch náhodný, nebo jsou-li opravdu základy Hronovů položeny tak pevně, že dílo je do budoucna zajištěno. Prof. Z. Nejedlý řekl mi po prvním Hronovu, když se setkal s velkým úspěchem, že teprve zdar třetího bude rozhodovati o tom, ujme-li se myšlenka (...). Dokončení husitské trilogie – lépe řečeno tetralogie – Jiráskových dramát bylo jistě nezbytným a oprávněným požadavkem Hronovů. Trval jsem na tom přes odpor různých

znalců, že součástí každého Hronova musí být Jirásek sám. Že nesmí se jen o Jiráskovi a jeho národní snaze mluvit, že musí mluvit k lidu Jirásek sám. Že myšlenka ta byla správná, dokresluje nejlépe letos opět čtvero představení Jana Roháče. A ukáže budoucnost, bude-li tato linie opuštěna, nevypadne-li tím z oslav Mistrových děj nejpodstatnější.“<sup>22</sup>)

Objevil se i další prvek v pojetí přehlídky, který bylo možné zhodnotit až po druhé světové válce, protože přes veškeré úsilí organizátorů a divadelních ochotníků mohl se tu objevit jen v náznaku, nikoli však v přesněji rozpracované koncepci. Přesto byl v rozborech výsledků zachycován: „Jedinou změnou je korektura názorů, nevyžadující již v provedení vrcholného umění, ale zdravěji ukázkou současné úrovně ochotnického vývoje. A z tohoto stanoviska posuzovaná jednotlivá představení možno označiti tentokráte bez nadsázky za velmi vyspělá a zdařilá.“<sup>23</sup>)

I když v tisku převládala optimistická stanoviska k podivuhodné shodě, ukazuje pohled na divadelní program Jiráskova Hronova oproti předcházejícím letům značný ústup od původních obsahových principů – snad s výjimkou prostějovského nastudování Mahenovy Uličky odvahy a společného představení Jiráskova dramatu Jan Roháč předními členy spolků ÚMDOČ.

Zápas o charakter Jiráskových Hronovů jako typ lidovýchovné instituce pokračoval i v období 1935–1936. Zpětně se objevily pochybnosti předtím nevyslovené – zejména o tom, zda myšlenka Hronovů byla správná, zda nebyla uskutečňována příliš zúženě, s neodstranitelnými chybami a omyly. Třebaže z podtextu reportáží a zpráv vyplývaly tyto obavy, přece jenom převládal názor, že „V. Jiráskův Hronov vyzněl jako velký kulturní čin, při němž je potěšitelné, že zaručil i příštím slavnostem jejich pravidelné uspořádání...“<sup>24</sup>) Z uvedených inscenací zaujalo především pražské nastudování hry slovinského autora Bronislava Krefta Cejlská hrabata, které „... dalo nahlédnout do vývoje moderních jiho-

slovanských dramat...“<sup>25)</sup> Křeftovo dílo i jeho provedení zapůsobilo natolik, že se o jeho nastudování podrobněji zmínilo několik listů. Například Národní listy konstatovaly: „Představení Hrabat cejlských z dějin středověké slovinské feudální šlechty, dotýkajících se ohlasem kostnické tragédie také našich dějin, a proto i nám blízkých, prokázalo značnou vyspělost souboru, jehož jméno v Praze má jasný zvuk. Skvěle memorované, s výraznou charakteristikou postav a dokonalou souhrou, mělo zvláště v ensemblových scénách vysokou reprodukční úroveň zásluhou pilné a umné režie O. Minaříka a jedno-  
duché, ale případné scénické úpravy K. Vraného i všech účinkujících.“<sup>26)</sup>

V roce 1936 si ÚMDOČ připomněla 50. výročí svého vzniku. Jiráskův Hronov byl připravován se vztahem k tomuto jubileu, k němuž ještě přistoupila vzpomínka 80. výročí úmrtí J. K. Tyla. V programu přehlídky se však toto obsahové spojení, které se mělo stát výraznou motivací ochotnických spolků, objevilo jen zprostředkovaně inscenací Jiráskovy pohádky Lucerna, nastudované tradičně souborem ÚMDOČ: „Skutečným zakončením divadelního cyklu byla čtyři představení Jiráskovy Lucerny v celostátním obsazení vynikajících ochotnických jednotlivců za pilné režie O. Minaříka z Prahy, v novém pojetí výpravy a barvitě inscenaci L. Richtra z Rokycan a náladovou melodramatickou hudbou.“<sup>27)</sup>

Mnohem kritičtější byl bezprostřední ohlas představení, uveřejněný ve Věstníku Jiráskova Hronova dne 28. srpna 1936: „Vrcholné představení letošního Hronova, líbezná Lucerna, nevyznělo tak harmonicky, jak bychom si přáli. Lucerna má, zvláště v našem kraji, příliš zakoreněnou tradici, aby odchyl od ní nevyvolal v obecnstvu zmatek. Zmodernizování její muselo by být důsledné (jako svého času při pardubickém Otcí<sup>28)</sup>) a muselo by být neseno vrcholovými výkony, aby zvítězilo. Zde však zápasila moderna se starou tradicí nejen scénicky, ale hlavně herecky – ke kladům organizace patří především

hudba – podložení textu hudbou – ing. Alois Urban (Praha) – bylo šťastnou myšlenkou, velmi dobře provedenou.“<sup>29)</sup>

Do celkového obrazu ohlasů divadelních představení šestého Jiráskova Hronova patří také komentář k inscenaci hry Viléma Wernera Lidé na kře v nastudování Spolku divadelních ochotníků v Kolíně. Kritika konstatuje, že „... režie Ladislava Fialy měla nesporně vysokou úroveň a docílovala silného ohlasu přeplněného hlediště netoliko myšlenkovým obsahem, usilujícím o řešení nejožehavějších problémů dneška, kterými jsou zejména odlišné vztahy generací a kletba nezaměstnanosti, ale i jednotlivé výkony, z nichž po stránce typizační vynikl dr. Wisingera inž. Zdeněk Junek, dokonalý v mimickém vyjádření přechodných niterných stavů z důvěřivosti do beznaděje. (...) Souhra měla správně uměřené tempo a některé skupinové výjevy velmi účinné sestavy.“<sup>30)</sup>

Avšak znovu se v souvislosti s Jiráskovými Hronovy vrátila myšlenka bilancovat dílčí výsledky: „Nejsme ještě u ochotnického Bayreuthu,<sup>31)</sup> ale ta, co dosud ukázaly naše spolky v Hronově, svědčí o velkém uměleckém pokroku ochotnického divadla.“<sup>32)</sup>

V roce 1936 byla už tradice Jiráskových Hronovů jako stálé přehlídky ochotnických divadelních spolků a jejich práce pevně zakotvena ve vědomí veřejnosti, i když postupné uskutečňování myšlenky hronovských festivalů se po léta střetávalo s nezájmem státu a nepochopením, někdy i z řad divadelníků samotných. Zejména tenkrát, když Hronovy chtěly manifestovat zápas za dosažení vyšší umělecké úrovně celkové divadelní činnosti spolků, zůstávaly tyto snahy jen na okraji pozornosti.

Vedle mnoha vlivů politických zde nepochybně spolupůsobilo i společenské postavení ÚMDOČ, která sice byla uznávanou lidovými organizací, ale nepodařilo se jí přesvědčit úřady o potřebě nového legislativního uspořádání lidového divadelnictví. Přes časté úgerce, které byly

několikrát formulovány v rezolucích ochotníků na Jiráskových Hronovech, nebyl vydán zvláštní divadelní zákon; tuto činnost upravoval starý rakouský spolkový zákon z roku 1867. Ovšem stát si vymezil výnosem ministerstva financí z roku 1923 povinnost platit dávky ze zábavy a k tomu někdy přistoupila ještě povinnost odvodu daně z obratu, případně částky za úřední výkony.

Okresní osvětové sbory a místní osvětové komise, které byly základním článkem osvěty na území předmnichovské republiky, byly orgány stojícími nad spolky a jenom sdružovaly síly existujících školských, kulturních zařízení a spolků. Jestliže se některé okresní osvětové sbory přímo podílely na přípravě ochotnických představení, šlo většinou o místní iniciativu, nikoli o přímý odraz státní, systematické osvětové péče o tuto oblast lidské činnosti.

Systém uplatňování zájmu státu o osvětu a lidovýchovu nemohl být ani v meziválečném období nahrazen působením žádné organizace, byť byl její význam jakýkoli. ÚMDOČ stála se svým úsilím o rozvoj lidového ochotnického divadelnictví mimo konfliktní společenské a politické proudy, které ovlivňovaly celkové pojetí kulturního vývoje v předmnichovské republice, přestože byla organizací orientovanou na liberální kulturně politický program české buržoazie. Příčinou byla taktika matice, která ji nutila stát nad stranami a odmítat v zájmu neutrality divadelnictví jakýkoli politický program.

Ve světle hospodářské krize, nezaměstnanosti a stupňujících se třídních antagonismů nemohlo programové zaměření ÚMDOČ obstát. Přesto byl v období let 1931–1936 uvnitř tohoto kulturně politického klimatu vybudován a do značné míry upevněn mechanismus divadelní přehlídky Jiráskův Hronov a postupně sílil i její vliv na spolky registrované ÚMDOČ.

Význam předválečných ročníků přehlídky spočívá nikoli v jejich umělecké vyhraněnosti, ale v tom, že se staly plochou, důležitou pro střetávání názorů – konfrontovány s původní myšlen-

kou navazující na jiráskovskou tradici položily pevné základy dalšímu vývoji ochotnického divadelnictví.

Původní velmi široce nazíraná a deklarovaná myšlenka celostátních divadelních slavností, úzce spjatých s kultem A. Jiráska, rovněž doznala určitých změn především promítnutím historických vazeb do divadelní tradice. Zprostředkovaně o tom vypovídá Věstník Jiráskova Hronova z roku 1935: „Hronovem a speciálně kultem Jiráskovým zabývá se básník S. K. Neumann v jedné kapitole své knihy Karpatské léto a český podzim. V září 1933 navštívil totiž na své cestě republikou i Hronov. Spojuje tuto návštěvu s návštěvou České Skalice. Neumann porovnává způsob místního kultu obou velikánů. Proti tiché a prosté slávě B. Němcové zdá se mu být kult Jiráskův v Hronově příliš hlučný a vtíravý. Jeho jména je tu příliš mnoho. „To není už jen úcta k básníkovi, to je i oficiální vlastenčení, politická úmyslnost, maloměstská hra i hodně pouťového občůdku.“ (. . .) Proto básník, jenž sám zná naši českou kulturní bídu, považuje lokální řešení za zbytečné a marné. Chápe, že zde měl by zakročit stát a šlehá svými slovy neúctu národa k básníkovi, jehož slávou se tak vychloubá. Jiráskovo divadlo příjemně vkusně zaujímá ho svou krásou tak, jako krása kraje. Zajímavá kapitola Neumannova je dokumentárním příspěvkem k dnešní bídě pomníku národního básníka.“<sup>33)</sup>

V komentáři Neumannovy knížky je řada rozporů, ale podstatný je tu vztah celého článku k hronovské divadelní přehlídce. Ve vztahu k ní je vlastně odhaleno to nejdůležitější, co jí bránilo zasáhnout vědomí většiny lidí, tj. tehdejší ztotožňování národa a jeho zájmů s buržoazním státem, pocit jednotnosti kultury a lidového divadelnictví v kontrastu k tíživé sociální skutečnosti. Byla tu však i zkušenost vyplývající z dramatického odkazu A. Jiráska a z divadelního názoru tvůrců významných inscenací prvních Hronovů, které dokázaly vyjádřit podstatu realismu, pokrokovosti, lidovosti i tendenčnosti autorova

díla. Ne Jirásek a jeho umělecký odkaz měly být symbolem snah ochotnického divadelnictví, jak některé myšlenky působí, ale divadlo se mělo stát vyjádřením sociální skutečnosti a její třídní podstaty. K obrácenému pojetí obsahu místní kulturní tradice se připojila manifestovaná otevřenost Hronovů dalším uměleckým druhům, nejenom divadlu, a přesto zůstávalo zaměřeno prvních ročníků odrazem úsilí poměrně úzkého okruhu divadelních spolků. Z hlediska vlivu na ochotnické divadelní hnutí byla s výjimkou několika výrazných inscenačních úspěchů hronovská divadelní přehlídka navzdory snahám organizátorů spíše věcí lokálního kulturně politického půdorysu. Mnoho na této skutečnosti nemění ani konfliktnost širších vztahů a sil, které se s takovým pojetím místní tradice a přehlídky ochotnických divadelních souborů střetávaly pod zorným úhlem vlastních třídních, politických a ideologických zájmů.

Z tohoto rámce se poněkud vymykají léta 1937 a 1938. Sedmý ročník Jiráskova Hronova probíhal pod ústředním heslem Armáda Jiráskovi a nastudováním hry E. Vachka Benedek byl na přehlídce poprvé zastoupen vojenský soubor, který spolupracoval s pardubickými ochotníky. Představení zaujalo především velmi dobrou scénografií a zejména spojením slova a filmu před jednotlivými scénami. „Svědomitou režii a uměleckou souhru“<sup>34</sup>) oceňuje kritika u dalších představení přehlídky. Pardubická Lidová scéna na ní uvedla nastudování Šrámkova Léta a Spolek divadelních ochotníků z Lomnice nad Popelkou hru Dítě F. X. Šaldy.

Oba ročníky se odehrávaly v předvečer mnichovské tragédie; situaci však odpovídala především hronovská přehlídka v roce 1938, když Spolek divadelních ochotníků Hanka ze Dvora Králové poprvé v Hronově uvedl hru K. Čapka Matka. Společně představení, opět věnované dílu A. Jiráska, bylo založeno na přípravě hry Pan Johanes, která symbolicky vyjadřovala obavy o existenci českého národa. Tato otázka byla

v pohraničí mimořádně citlivá a jak se koncem roku ukázalo, byly obavy oprávněné: celá severní část Hronovska byla připojena k nacistickému Německu.

Události roku 1938 velmi citelně zasáhly celé ochotnické hnutí; na obsazených územích převážná část souborů zanikla. Vedle ÚMDOČ byly postiženy také mnohé další organizace, které buď měly své vlastní divadelní odbory (Sokol a Český orel apod.), anebo sdružovaly ostatní divadelní ochotnické spolky (Svaz DDOČ). Jejich situace se ještě komplikovala událostmi dalších let, která měla pro ochotnické divadelnictví mimořádný význam a byla důležitá i pro další ročníky Jiráskových Hronovů.

### Období 1939 – 1945

Pro nacistické úřady představovalo mohutně rozvinuté české ochotnické divadelnictví značné nebezpečí, snažily se je proto oslabovat nejrůznějšími perzekučními zásahy. V prosinci 1938 zanikl Svaz DDOČ, citelné ztráty zaznamenala ÚMDOČ a další organizace. Také obsahové repertoárové možnosti byly omezeny zákazy úřadů, postihující dramatickou produkci všech států válčících s nacistickým Německem, ale i díla zobrazující jejich životní prostředí apod. Byly vydány seznamy povolených her a pokud ochotnické spolky chtěly nastudovat některý titul výslovně nepovolený, musely splnit celou řadu podmínek a k jejich žádosti se v poslední instanci vyjadřovalo příslušné ministerstvo. Ochotnické divadelnictví si však i přes složitou situaci dovedlo uchovat zdroje svých sil a najít způsob k nepřetržité práci i v průběhu okupace.

Snahy nacistických úřadů směřující k oslabení vlivu divadla za války vedly k tomu, že Jiráskův Hronov jako vrcholná přehlídka práce souborů ÚMDOČ byl roku 1942 zrušen, přesněji řečeno ÚMDOČ od jeho pořádání na nátlak ustoupila. Přesto sílily tendence, které se projevíly jednak

v nepřetržitě vývojové kontinuitě Jiráskových Hronovů, ale vznikaly přehlídky nové – např. v Kutné Hoře, Chlumci nad Cidlinou, Polici nad Metují, Jaroměři.<sup>35</sup>)

Válečné ročníky přehlídky odrážely ochotnické divadelní hnutí věrněji, než tomu bylo před válkou. Bylo to dáno změněnou historickou situací i faktem české rezistence vůči nacistickému režimu. A tak válečné přehlídky zasáhly svým vlivem i progresivní snahy některých divadelních souborů, na které bylo možné navázat po roce 1945 a zejména po roce 1949.

Především se objevila nastudování lidových her se sociální tematikou, s realistickými postavami, které promlouvaly k publiku srozumitelně a jasně. Většinou šlo o hry dosud neznámých místních autorů. Například v roce 1940 uvedl na Jiráskově Hronově ochotnický spolek z Ústí nad Orlicí hru místní lidové autorky Marie Rollerové Soukeníci, o rok později soubor Klicpera z Plzně inscenaci hry Alžběty Pacovské Chudí lidé vaří z vody. V téže roce se na Jiráskově Hronově objevila hra Jana Drdy Jakož i my odpouštíme – nastudovalo ji Malé divadlo z Hostivaře.

Dosah několika lidových her byl překonáván inscenacemi, které byly převzaty z profesionálního repertoáru, např. Čapkova hra R. U. R., Vrchlického Námluvy Pelopovy, Wernerova hra Noví lidé.

Další okruh představení čerpal z odkazu české klasiky, v těžké historické situaci ověřoval a znovuobjevoval jeho velké demokratické hodnoty. Většina inscenací přicházela na hronovské jeviště po mnoha reprízách v domácím prostředí, všem byla společná snaha ochotníků dosáhnout samostatného jevištního tvaru, nezávislého na prototypch profesionálních inscenací nebo na vlivu významných scén.

Klasický dramatický okruh pronikl na Jiráskův Hronov inscenacemi Stroupežnického hry Zvíkovský rarášek a Paní mincmistrová (1939), nastudováním hry G. Preissové Její pastorkyňa, s níž se představil spolek Kolár z Mladé Bole-

slavi roku 1941, anebo provedení Tylova Strakonického dudáka souborem Nové divadlo z Mladé Boleslavi, to už v době, kdy se Jiráskův Hronov neuskutečnil jako oficiální přehlídka ÚMDOČ, v roce 1942.

K představením z českého klasického odkazu přistupovaly historické hry současných autorů anebo inscenace dramatických děl, která měla časový, jinotajný význam. Takové bylo představení Štěpánkovy hry Nezbedný bakalář, Götzovi Soupeři anebo Horského hra Bejvávalo. Zcela novým obsahem byly naplněny starší lyrické komedie, které za okupace vyznívaly vlasteneckým protinacistickým zaměřením. K takovým představením patřil Loupežník bratří Čapků, inscenace Vrchlického hry Král a ptáček anebo uvedení pohádky V. Dyka Ondřej a drak.

Válečné ročníky Jiráskových Hronovů vedle kvalitativních změn, které zasáhly především oblast dramaturgie ochotnických spolků, působily také na postoje projevující se rovnocenným důrazem na všechny inscenační složky. Původní zájem ochotnických spolků, promítající se do potřeby dosáhnout maximální technické úrovně v provedení nastudované hry, často uplatňovaný bez vztahu k dramatickému dílu a jeho myšlenkovým podstatám, se v průběhu let 1939–1945 měnil. Objevovalo se stále více inscenací, které řešily koncepčně otázky režijní práce, metody využití jevištního prostoru, zvukové a světelné techniky, do popředí vystupuje množství otázek spjatých s hudební složkou inscenace. „Některá představení vynikala scénografickou výmluvností. Poučení profesionálním divadlem objevili i naši režiséři a výtvarníci možnost, jak vyjádřit materiálními prostředky ideu představení, která snad ani v samém textu nebyla nebo kterou by cenzura slovy nedovolila vyjádřit. Tak dramaturgická úprava a výtvarné podání postavily na hlavu původní význam Hilbertovy hry o Kolumbovi (Nové divadlo Mladá Boleslav 1941). V historických hrách Stroupežnického se karnevalové ovzduší lidského hemžení jasně členilo výtvarnými znaky

světa vrchnosti a světa pana Dačického (Spolek divadelních ochotníků Pardubice 1939).“<sup>36)</sup>

Svůj význam pro ochotnické divadlo si uchovalo i společné studium Jiráskových her, které byly uváděny na závěr přehlídky – v roce 1939 to byla M. D. Rettigová, autorova hra z doby národního obrození. V letech 1940 a 1941 byla uvedena dvojice Jiráskových realistických dramát Vojnarka a Otec, protínající svým dosahem všechny linie válečných Jiráskových Hronovů důrazem na realismus scénického provedení, na sociální tendence obou dramatických děl i jejich demokraticismus.

Neméně důležitým vkladem období druhé světové války tradici Jiráskových Hronovů byla koncepce kolektivního školení divadelních ochotníků, která ještě nebyla chápána jako otevřená diskuse o jednotlivých představeních, jako tomu bylo později. Během přehlídky se uskutečňovaly kursy zakončené zkouškami. Přednášeli v nich profesionální divadelníci a divadelní teoretikové.

Vzestup zájmu o ochotnické divadelnictví, který se výrazně projevil zejména od roku 1940 a spolupůsobil jako jeden z nejvýraznějších činitelů na vzestup aktivity ochotnických divadelních spolků, přinesl i v rámci Jiráskových Hronovů mnohé úvahy o poslání a smyslu ochotnické divadelní práce.

Tento tvořivý myšlenkový kvas doznával takřka po každém Jiráskově Hronově, ale jednotlivým ochotnickým spolkům ani ÚMDOČ se jeho hodnoty nepodařilo zpravidla v plné míře zhodnotit. Dalším důležitým přínosem, zaznamenaným během válečných let v ochotnických souborech, byl nástup mladé generace do všech oblastí divadelní činnosti. Je zřejmé, že tento vliv se musel v jednotlivých inscenacích projevit. To byly patrně rámcové důvody, pro něž se před dvanáctým ročníkem přehlídky v roce 1942 ÚMDOČ rozhodla propůjčit Jiráskovu Hronovu ráz spíše pracovní než slavnostní, položit důraz na obsah jednotlivých inscenačních složek. „Bylo v tom i kus taktiky: repertoár byl okupační cenzurou

tak okleštěn, že pro 12. Jiráskův Hronov z Jiráskových her zbývala už jen Kolébka. V kritickém jaře 1942 se podařilo 12. Jiráskův Hronov dokonale připravit. Byly vybrány soubory, vytištěny plakáty a ročenka, připraveno školení a přesto se z technických důvodů nekonal. S povolením přišel totiž pokyn, že se o záštitu a přímou účast zajímá nenáviděný ministr školství a národní osvěty Emanuel Moravec.“<sup>37)</sup>

Navzdory tomu se do Hronova sjelo mnoho ochotníků; pod patronací hronovského spolku se hrála představení, „jaká Hronov dosud nezažil.“<sup>38)</sup> Nové divadlo z Mladé Boleslavi uvedlo nastudování Tylova Strakonického dudáka a Dramatické studio Čin vystoupilo v Hronově s inscenací Jiráskovy hry Kolébka. V roce 1943 a 1944 byly Jiráskovy Hronovy nacistickými úřady zakázány, ale přesto tu byla uvedena významná inscenační díla: pražský Čin účinkoval na scéně Jiráskova divadla s nastudováním hry J. W. Goetha Ifigenie na Tauridě a Villonovou Zpověď básníka, Dramatické studio Rieger z Pelhřimova v Hronově poprvé uvedlo klasickou tragédii z antického okruhu, nastudování Sofoklovy hry Oidipus.<sup>39)</sup>

Patnáctý ročník hronovské přehlídky měl ráz Památce padlých ochotníků. Divadelní program Jiráskova Hronova byl sestaven z představení, která už byla nastudována, protože nebylo možné vstoupit do tohoto ročníku s obvyklou přípravou. Přehlídky se zúčastnil ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý. Hronovský divadelní soubor uvedl úspěšné nastudování Jiráskovy Lucermy, brněnská spojená divadla se představila provedením opery B. Smetany Prodaná nevěsta, ostravský spojený soubor divadelních ochotníků přijel do Hronova s inscenací hry Pasekáři F. Sockola-Tůmy a soubory Jiráskova okrsku ÚMDOČ se přihlásily k realistické tradici přehlídky inscenací hry L. Stroupežnického Na valdštejnské šachtě.

Patnáctým ročníkem Jiráskova Hronova prakticky skončila předválečná a válečná tradice přehlídky a přípravami následujících ročníků byly

postupně zhodnocovány dlouholeté zkušenosti pořadatelů i ochotnických spolků ÚMDOČ.

Z kulturně politických hledisek se především válečné ročníky Jiráskova Hronova, jako specifický odraz uměleckého zrání ochotnických spolků, zapsaly do dějin ochotnického divadelnictví a dalším vývojovým etapám přinesly mnoho cených impulsů. Avšak v těžkém klimatu nacistické okupace plnily i jiné důležité funkce programovým důrazem na myšlenkový odkaz pokrokové české dramatické tvorby, klasické i novodobé, nastolily závažné umělecké otázky, které doposud nebyly na ploše ochotnického divadelnictví řešeny a staly se i platformou pro nástup mladé generace do činnosti souborů.

Během let 1931–1945 se na hronovských přehlídkách ochotnických divadelních souborů objevovaly vedle pokrokových tendencí také vlivy sil protilidových. Do těchto podmínek, kde docházelo ke srovnání práce a uměleckého zrání ochotnických divadelních spolků, zasahovala ideologie vládnoucí třídy. Na Jiráskových Hronovech se představovala jen část ochotnických divadelních souborů, většinou šlo o hmotně dobře situované spolky maloměstských středních vrstev, jejichž repertoár byl většinou odvozen od profilu profesionálních scén a v mnoha případech ani neodpovídal heslům, vyhlášeným k jednotlivým Jiráskovým Hronovům (např. Armáda Jiráskovi – bylo uvedeno Srámkovo Léto, Tomanových Přítelkyně; heslo Dvacet let ČSR – uvedeno Dykovo Zmoudření dona Quijota).

Prvé ročníky Jiráskova Hronova napomohly k založení prospěšné tradice a posílily důležité činitele soutěžení uvnitř ochotnického divadelnictví. Objevila se však otázka prospěšnosti soutěží a soutěžního systému ve vztahu k celku. Ve středu pozornosti bylo uplatňování velmi přísných směrnic, které kladly důraz především na technickou zdatnost souborů.

Na Jiráskův Hronov mohly proniknout jen tradiční, dobře sešrané kolektivy, opírající se především o zkušený herecký kádr. V soutěžních

představeních nebyly nikdy svěřovány role začátečníkům. Soutěž kladla důraz především na obor herecké práce a režie: pro hodnocení byl zaveden bodovací tabulkový systém, který byl schválen předsednictvem ÚMDOČ a byl vyhodnocován matematicky. Dosažené výsledky bylo často nutné korigovat – z toho vznikaly spory mezi ochotnickými spolky, které se často vlekly dlouhou dobu. Postoj ÚMDOČ k hodnocení inscenační práce sledoval jen její vnější stránky, z hlediska užívaných metod byl příkladem nedialektického chápání inscenační práce, zejména se zřetelem k dramaturgickým metodám a uplatnění ostatních jevištních složek jako rovnocenných činitelů představení.

V ochotnickém divadelním hnutí stejně jako v jiných oblastech lidské činnosti probíhal zápas dvou kultur. Předválečné ročníky přehlídky vyjadřovaly podstatu kulturní politiky vládnoucí třídy. Program ÚMDOČ jen předstíral, že hnutí je politicky jednotné, celonárodní, že nezrcadlí třídní rozpory. Počátkem třicátých let, v době, kdy KSČ nastupuje s programem jednotné fronty pracujícího lidu proti kapitalismu a nacistickému nebezpečí, ozývají se z hronovských divadelních programů hesla vyzývající k vlasteneckému uvědomění, národní jednotě a svornosti. Združňováním takového obsahu ochotnického divadelnictví v období předmnichovské republiky se Jiráskovy Hronovy staly nástrojem k zastírání politických rozporů, bezděky sloužily myšlenke nacionalismu a čechoslovakismu. Silné nacionalistické tendence odrazil třetí ročník Jiráskova Hronova – pořadatelé přehlídky dovedli z odkazu A. Jiráska a J. K. Tyla vytěžit jen úzce chápaná hesla. Akce fašistů při slavnostech, které byly nesený heslem Hold hraničářů Jiráskovi, nenechaly nikoho na pochybách o tom, že není možné v praxi uskutečňovat zásady nepolitičnosti ochotnického divadelnictví.

Hronovská přehlídka nemohla zasáhnout svým vlivem široké masy z toho důvodu, že nebyla odrazem ani manifestací lidové kultury a tvořivosti.

Z těchto potřeb totiž vyrostla avantgarda ochotnického divadelnictví Svazu DDOČ, přimykající se velmi brzy k politickému programu KSČ, který naplňovala až do svého zrušení v roce 1938. Mizivá podpora státu a pravidelná účast předválečných politiků na jednotlivých ročnících přehlídek dokazuje, že hronovské slavnosti byly v té době spíše shovivavě trpěny a politicky velmi pečlivě zajišťovány.

K pozitivním rysům Jiráskových Hronovů patřily pokusy o uvedení společných inscenací dramát jiráskovského cyklu, do nichž se v plném rozsahu promítala realistická linie ochotnického divadelnictví, které právě na tuto linii mohlo navázat ve složitém období druhé světové války. I když zejména od druhé poloviny 30. let nebyly tyto inscenace umělecky ani ideově nijak pronikavé, nepřestávaly plnit důležité výchovné funkce.

K velkým přínosům přehlídky Jiráskův Hronov, zvláště v období 1939–1945, patří položení základů tradice výchovy a vzdělávání divadelních ochotníků v rámci Jiráskových Hronovů. V letech

1940 a 1941 se v době přehlídky uskutečnily čtrnáctidenní kursy, které byly velmi početně navštěvovány. Měly však jen úzké odborné zaměření a nebyly podřízeny společné, jednotné myšlence.

Od roku 1942 do konce druhé světové války se ochotnická divadelní přehlídka v Hronově jen zdánlivě uzavřela divadlu, protože se zde až do roku 1944 uskutečňovala představení ochotnických spolků v termínech hronovských slavností i v průběhu celého roku (1944).

Vzestup aktivity ochotnických divadelních spolků v letech okupace měl bezprostřední vliv i na činnost spolků po druhé světové válce. Avšak výsledky procesu myšlenkového zrání těchto kolektivů nebyly ÚMDOČ zachyceny ani po roce 1945, takže jeden z největších kladů vývoje hronovské divadelní přehlídky od jejich počátků až po osvobození nevyústil do nového pojetí ochotnické divadelní tradice a tím ani do charakteru poválečných Jiráskových Hronovů.

#### POZNÁMKY

- 1) Pamětní kniha města Hronova, s. 110.
- 2) Tamtéž, s. 113.
- 3) Weinert, R.: Zpráva ústředního tajemníka o činnosti ÚMDOČ ve správním roce 1930. In: Zpráva o činnosti Ústřední matice divadelního ochotnictva československého a Matice divadelní za rok 1930. Praha 1930, s. 7.
- 4) Srov. Hladký, L.: Pohled do hronovských dějin, s. 39–41. Rukopis. Jiráskovo muzeum, sign. A 390.
- 5) Slánský, J.: Ochotnické divadlo v Hronově, s. 3c. Rukopis. Jiráskovo muzeum, sign. A 918.
- 6) O zaměření přehlídky v roce 1933 pojednává jiná část této práce.
- 7) Holman, J.: Vývoj právní úpravy osvěty v Československu 1918–1966. Praha, Krajské osvětové středisko 1968, s. 68–69.
- 8) Např. V. Werner, K. Krpata, V. Skoch.
- 9) Janský, E.: Jak vznikl Jiráskův Hronov. Osvětová práce, 4, 1949, č. 34/35, s. 5.
- 10) Lederer, M.: Jiráskův Hronov. In: První Jiráskův Hronov. Hronov 1931, s. 10–13.
- 11) Gero byl uveden v roce 1931, Jan Hus roku 1933 a v roce 1933 následovalo nastudování dramatu Jan Žižka.
- 12) Rektorisová, K.: Historie dvacetipětí Jiráskových Hronovů. Ochotnické divadlo, 1, 1955, č. 9, s. 196.
- 13) Janský, E.: Jak vznikl Jiráskův Hronov. Osvětová práce, 4, 1949, č. 34/35, s. 5.
- 14) Najman, J.: Počátky Jiráskových Hronovů. In: Čtyřicet Jiráskových Hronovů. Praha 1970, s. 10–11.
- 15) 3. Jiráskův Hronov. Národní listy, 1933, 26. 8., č. 233, s. 3.
- 16) Ústredie slovenských ochotníckych divadiel – založené 25. 6. 1922 v Martině.
- 17) Čavojský, L. - Štefko, V.: Slovenské ochotnícke divadlo 1830–1980. Bratislava, Obzor 1983, s. 171.
- 18) Záhřebští v Hronově. Národní listy, 1933, 21. 8., č. 230, s. 3.
- 19) Slavnosti v Jiráskově Padolí. Národní listy, 1933, 23. 8., č. 230, s. 3.
- 20) Lederer, M.: Třetí Jiráskův Hronov. Československé divadlo, 11, 1933, č. 13, s. 196–197.

- 21) Bohatá žeň. Věstník Jiráskova Hronova, 2, 1933, č. 4, s. 3.
- 22) 4. Jiráskův Hronov. Lidové proudy, 1, 1934, č. 37, s. 2.
- 23) 4. Jiráskův Hronov. Československé divadlo, 12, 1934, č. 14, s. 222–223.
- 24) Doslov. U nás, 1, 1935, 30. 8., č. 18, s. 1.
- 25) Tamtéž, s. 2.
- 26) Rydvan, J.: První den Jiráskových slavností v Hronově. Národní listy, 1935, 21. 8., č. 229, s. 3.
- 27) Večerník Národních listů, 1936, 7. 9., s. 3.
- 28) Pardubická inscenace dramatu A. Jiráska Otec byla uvedena na prvním ročníku Jiráskova Hronova v roce 1931.
- 29) U nás. Věstník Jiráskova Hronova, 6, 1936, č. 3, s. 2.
- 30) Večerník Národních listů, 1936, 7. 9., s. 3.
- 31) Bayreuth – působiště hudebního skladatele Richarda Wagnera, který se kromě jiného zasloužil o vznik tzv. Festspielhausu, dějiště periodicky se opakujících festivalů Wagnerovy operní tvorby v provedení profesionálních těles. V roce 1933 navštívil ředitel divadla v Bayreuthu: dr. F. Kramick divadelní přehlídku Jiráskův Hronov; jeho návštěva i přímé osobní kontakty s tvůrci hronovských přehlídek vedly v předválečném období k chybnému výkladu významu Jiráskových Hronovů jako festivalů ochotnického divadelnictví.
- 32) Herman, F.: Po šesté do Hronova. Československé divadlo, 15, 1936, č. 8, s. 113–114.
- 33) Lederer, M.: Kolem Jiráska. Věstník Jiráskova Hronova, 5, 1935, č. 3, s. 2.
- 34) Divadelní projevy 7. Jiráskova Hronova. Československé divadlo, 15, 1937, č. 10, s. 138.
- 35) Srov. Dějiny českého divadla. 1. vyd. Praha, Academia 1968–1983. 4. sv., s. 540–541.
- 36) Rektorisová, K.: Léta okupace. In: Čtyřicet Jiráskových Hronovů. Praha 1970, s. 14–17.
- 37) Tamtéž, s. 11.
- 38) Tamtéž.
- 39) V této inscenaci pohostinsky vystoupil člen činohry Národního divadla v Praze Eduard Kohout. Srov. Kohout, E.: Divadlo aneb snář. Praha, Odeon 1977, s. 181–186.

---

### III.

## JIRÁSKŮV HRONOV V LETECH 1945-1949

---

Osvobození Československa a konec okupace přinesly do společenského života mnoho nadšení a budovatelského elánu, který se projevil i v oblasti kultury a také v činnosti ochotnických divadelních spolků. Přesto však měla jejich aktivita po roce 1945 své hranice, vymezené historickou situací, do níž ochotnické divadlo vstupovalo, a také vyčerpáním programu, který se mu dařilo plnit během okupace.

V dramaturgii a zaměření umělecké práce tradičních ochotnických spolků se první poválečná léta hlouběji neodrazila. Na aktuální politické a společenské události reagovaly především kolektivy mladých lidí agitačními programy nebo pořady malých jevištních forem.

Zatímco členové bývalého Svazu dělnických divadelních ochotníků českých (DDOČ) pomáhali budovat ochotnické divadelnictví Revolučního odborového hnutí, navázalo vedení ÚMDOČ na linii nepochitčnosti ochotnického divadla a s koncepcí opírající se o předválečnou tradici přistoupilo i k přípravám prvních poválečných Jiráskových Hronovů.

Po roce 1945 však došlo ke střetnutí širšího dosahu, k zápasu o prosazení divadelního zákona, k jehož návrhu ÚMDOČ společně s Ústředím slovenských ochotnických divadel (ÚSOD) zpracovala připomínky, které předpokládaly státní řízení divadel, zrovnoprávnění ochotnického

i profesionálního divadla a zahrnutí loutkového divadelnictví do sféry divadelní práce.

Úsilí státní správy, které se opíralo o principy stanovené v Košickém vládním programu, směřovalo k potřebě zvýšení kulturní a vzdělanostní úrovně občanů s důrazem na lidovýchovu, tj. na výchovu rozumovou, uměleckou a mravní. Během roku 1945 se připravovaly návrhy zákonných opatření, která měla vytvořit podmínky politické a právní úpravy státní osvětové péče. Nakonec byl vydán dekret prezidenta republiky č. 130 z 26. října 1945, který státní řízení osvětové činnosti uzákonil.

V téže době zahájila ÚMDOČ jednání s ÚSOD v Bratislavě o úzké spolupráci obou divadelních ústředí; byl vytvořen Ústřední výbor československého ochotnictva, k jehož významným usnesením patří rozhodnutí vydávat společný časopis, zvat na Jiráskův Hronov slovenské soubory a spolupracovat při tvorbě nového divadelního zákona. V roce 1946 byla předložena jeho první osnova, která v souladu s buržoazními normami předválečného období ponechávala divadelní činnost na pozicích kapitalistického podnikání. Obě organizace ochotnického divadelnictví ostře protestovaly proti smyslu zákona, který vlastně otázky ochotnického divadelnictví neřešil.

V postojích vedení ÚMDOČ se odrážely snahy udržet nadstranický postoj v bojích o divadelní zákon, které zrcadlily ostrá třídně politická střet-

nutí, k nimž docházelo ve všech oblastech společenského a politického života. Podstatou tohoto postoje byla úporná snaha setrvat na předválečných principech činnosti organizace i spolkového života ochotnických divadelních kolektivů, vedení ÚMDOČ ignorovalo smysl společenských změn a tím ztrácelo vliv na měnící se společenský význam a dosah ochotnické divadelní práce. Tradiční ochotnické spolky hluboce podceňovaly umělecké problémy ochotnického divadelnictví i základní kvalitativní otázky rozvoje činnosti souborů v podmínkách vyhraněných třídních střetnutí a politických zápasů. Také uvnitř jejich členské základny probíhala názorová diferenciací mezi silami, které chtěly navázat na předválečnou vývojovou linii, a nemnohými členy souborů, jejichž úsilí směřovalo především k potřebě postihnout rytmus života v konfliktnosti a dynamičnosti předúnorového období.

Jiráskovy Hronovy neodrážely nic z této společenské diferenciací, zachovávaly programovou i uměleckou neutralitu, „upadaly vnitřně, umělecky, byť se navenek pyšnily návštěvami ministrů Masaryka, Laušmana, Stránského“.<sup>1)</sup>

V předúnorovém působení ÚMDOČ, která soustřeďovala podstatnou část ochotnického divadelního hnutí a podnikala kroky ke sjednocení všech divadelních spolků, včetně divadelních souborů tělovýchovných a zájmových organizací, do jednoho proudu ochotnických divadel, se promítala všechna dosavadní omezení její činnosti.

Jedním z nich byla struktura hodnocení inscenační práce, opírající se o bodový a tabulkový systém, zavedený v předválečném období. Přestože soubory volaly po diskusích o inscenačních výsledcích a po přestavbě kritérií, zůstala původní šablona zachována. Z obsahového hlediska měla tato metoda negativní dosah především v oblasti dramaturgie a koncepční práce v oboru režie a herectví.

Aktivita ÚMDOČ v letech 1945–1948 i přes pozitivní vliv na úzce specifikované otázky související s návrhem divadelního zákona, který byl

předložen ministrem školství a osvěty dr. J. Stránským k projednání v roce 1946, zůstávala v mezích politiky nestrannosti; tím vedení ÚMDOČ v podstatě odvádělo pozornost ochotnického divadelnictví od důležitých společenských jevů a problémů. Situace se nezměnila ani přes silící hlasy, volající po omlazení vedoucích složek organizace, po organizačních a strukturálních změnách. ÚMDOČ se až do ukončení činnosti v roce 1951 nepodařilo sehrát v poválečném období pozitivní pokrokovou roli v orientaci práce ochotnických spolků, ani prostřednictvím soutěží o účast na Jiráskových Hronovech, ani přípravou kursů a školení pro členy souborů.

Ochotnické divadlo přitom mělo jedinečnou společenskou příležitost zapojit se do procesu politické a třídní diferenciací společnosti v období po roce 1945: byla tu možnost navázat na tradice dělnického divadla v předmnichovské republice, jednu z větví ochotnického divadelnictví, v jejímž rámci se podařilo rozpracovat množství inscenačních postupů využívaných v práci souborů až mnohem později, v padesátých letech.

Nutně musel vzniknout rozpor mezi politickým profilem reprezentace ÚMDOČ, charakterem spolkového života a dobovými kulturně politickými znaky, které se opíraly o Košický vládní program a v procesu národně demokratické revoluce směřovaly k položení základů socialistické společnosti.

Smysl společenských přeměn poválečného období nebyl ÚMDOČ a ochotnickými spolky zachycován; činnost mnohých z nich směřovala dokonce proti němu – tendence nepolitickosti a nestrannosti byla ve skutečnosti výraznou politickou tendencí přitakávající buržoazně demokratické tradici, na niž chtěla v předúnorovém období navázat politická reakce.

Z ustanovení dekretu o státní péči osvětové z roku 1945 přitom vyplývalo, že jedním z úkolů státní osvěty je péče o ochotnické divadelnictví, které bylo považováno za jeden z důležitých prostředků lidové výchovy. Předpokladem jeho rozvoje se stávala součinnost různorodých sil, s jejichž

pomocí mělo postupně dojít ke zkvalitnění dramaturgické služby, budování specializovaných divadelních knihoven, měla se zvýšit účinnost soustavných školení ochotnických divadelních pracovníků v kursech zabezpečovaných osvětovými školami.

Ve vyhlášeném plánu obnovy a výstavby v období 1947 až 1948 měla být postupně opravena jeviště a zařízení válkou zničených objektů a jejich vnitřního vybavení, popřípadě měla vznikat zařízení nová. Plnění úkolů, které se nevztahovaly jen na oblast působení ochotnických divadelních spolků, bylo však velmi rozporuplné a konfliktní. Naráželo v místních podmínkách na silný vliv reakčních sil, takže se nepodařilo v praxi uskutečnit všechna pokroková opatření opírající se o kvalitativně nové základy osvětové péče. Přitom s improvizovaným rozvojem ochotnického divadelnictví, živelným zakládáním nových souborů a skupin souvisela i nižší kvalitativní hladina repertoáru, který byl zabezpečován jako součást produkce spolků bez hlubší spolupráce s osvětovými radami a tím i bez uplatnění jejich vlivu.

Na jedné straně byla neobyčejně výrazná tendence směřující k uplatnění společenského vlivu v oboru ochotnického divadelnictví, na straně druhé snaha samotných ochotnických spolků uzavírat se do izolace a pokračovat v činnosti navazující na předválečnou tradici. Ochotnické divadelnictví však bylo jedním z oborů zájmové umělecké činnosti, tvořilo důležitou základnu kulturního života, mělo poprvé v historii příležitost v plném rozsahu využít společenského zájmu a podpory k vytváření jednotného ideového profilu ochotnického hnutí. Opačný proces byl jedním z důsledků sociálního složení tradičních spolků, v nichž si dlouhou dobu uchovaly vliv střední vrstvy, a to i v častých konfliktech s progresivními silami. Byla to také příčina zániku mnoha ochotnických spolků po únorových událostech v roce 1948 a zejména po Soběslavském sjezdu v roce 1950, kdy byla postupně redukována spolková činnost ochotnického divadelnictví

a soubory přecházely k masovým organizacím a jejich účelovým zařízením – např. do závodních klubů ROH.

První poválečné Jiráskovy Hronovy byly organizovány v napjaté společensko historické situaci, kterou v hlavních rysech neodrážely nejen v divadelním programu, ale ani v pojetí a zaměření vzdělávacích akcí zabezpečovaných ÚMDOČ.

O průběhu poválečných Jiráskových Hronovů v období 1945 až 1948 vypovídá tehdejší tisk, který se zaměřil převážně na obecné charakteristiky divadelních představení, aniž by hlouběji analyzoval jejich umělecký přínos; nebo se zabýval složitým pozadím společenských vztahů.

Pod ústředním heslem Od Tyla k Jiráskovi se uskutečnila hronovská přehlídka v roce 1946. Její divadelní profil byl hodnotově problematický. Nebyl přesvědčivý dramaturgicky, ani z hlediska inscenačních přínosů jednotlivých představení. Kritika spatřovala hlavní devizu Hronova v pokusu o naplnění ústředního hesla, ale v postoji k inscenaci Tylova Jana Husa v nastudování Ochotnického divadelního spolku ze Semil zdůraznila, že soubor patří k tělesům vyspělým, ale režisér vidí těžiště inscenace „v komparsu, z něhož se snaží vytěžit dobově věrohodné obrazy“.<sup>2)</sup> Z ohlasů na představení Divadla Hanácké obce z Prostějova, které v Hronově uvedlo Čapkovu hru R. U. R., se dovídáme jen tolik, že „režie T. Leitnera byla lepší než jeho herecký výkon, protože dala představení souhru a spád“.<sup>3)</sup> Vedle těchto souborů se v programu 16. Jiráskova Hronova představily divadelní kolektivy z Litoměřic s inscenací Čapkovy Matky, slovenští ochotníci z Turčianského Martina uvedli Tajovského Statky – zmatky, přerovský spolek účinkoval s inscenací hry Z. Němečka Rukopis času, následovalo pelhřimovské provedení Hilbertova Falkenštejna a ostravské nastudování problematické hry F. Soka - Tůmy Goralí.

Hronovskou divadelní přehlídku v roce 1946 uzavřel kolektiv předních členů ochotnických spolků Jiráskovou hrou Gero v režii F. Smažíka:

„Celostátní představení, které reprezentuje současný stav ochotnictva, musí být podrobena přísné kritice, poněvadž svou technicko uměleckou povahou odpovídá divadlu profesionálnímu. Pro 16. Jiráskův Hronov byl Gero hrou ideálně vybranou.“<sup>4)</sup> Rudé právo považovalo za veliký přínos Smažíkovy režie především zdůraznění dynamické dějové linie a „využití veškerého dramatického fondu hry“.<sup>5)</sup> Zcela zřetelně je i toto pozitivní hodnocení významného a obtížného inscenačního činu odrazem rozpaků nad celkovou situací ochotnického divadelnictví; vřdyt ze souborů účinkujících na 16. Jiráskově Hronově bylo nejlépe hodnoceno představení přerovského souboru, který sice uvedl hru evokující nedávnou dobu války, ale inscenace Němečkova Rukopisu času nutně nesla stopy vnitřních nedostatků autorova textu. Heslo, které pro hronovskou přehlídku v roce 1946 vyhlásila ÚMDOČ, nebylo divadelním programem vyjádřeno, snad až na úvodní představení divadelníků ze Semil a závěrečnou společnou inscenací Jiráskova Gera.

Součástí přehlídky byla vzorná škola II. stupně ÚMDOČ. Její osnovy sledovaly převážně odborné cíle, neobsahovaly ani základní informaci o stavu ochotnického divadelního hnutí, jeho perspektivách, úkolech, měnícím se o společenském významu a dosahu práce divadelních kolektivů.

Zato se na 16. Jiráskově Hronově dostalo příležitosti ministru školství dr. J. Stránskému, který na zahájení přehlídky uvedl: „Jako ministr školství a osvěty chci říci, že věřím v dobrý vývoj a pokrok našeho divadelního ochotnictví, nezávislého na mocenských vlivech politických...“<sup>6)</sup> V projevu je zdůrazněna jedna z myšlenek, které tvořily v poválečném období až do roku 1948 osnovu činnosti ÚMDOČ, někdy i za cenu rozporů v organizaci i v části ochotnických spolků.

O rok později, na 17. ročníku Jiráskova Hronova, se konflikt hodnot opakoval. V programu přehlídky se objevilo nastudování Vrbského dramatisace Jiráskova F. L. Věka, A. Dvořáka Nová Oresteia v provedení rakovnického ochotnického

spolku, ale také inscenace fantastické feérie bratří Čapků Ze života hmyzu a bratislavské představení hry Maxima Gorkého Vassa Železnová. Prvenství na přehlídce získala inscenace hry K. Čapka Věk Makropulos Divadelního sdružení Sokol – Tůma z Ostravy; hronovské publikum však hlasovalo pro Gorkého Vassu Železnovou, první sovětskou hru zařazenou do programu Jiráskových Hronovů.

Osmnáctý ročník přehlídky se uskutečnil už po Vítězném únoru a probíhal pod ústředním heslem Za rozkvět ochotnického divadla. Divadelní program Jiráskova Hronova v roce 1948 však neodrazil důsledky únorových událostí, přestože se už promítly do celého systému politického, hospodářského i kulturního života a velmi brzy se začaly projevat také v náplni i cílech ochotnického divadelního hnutí. „Bouřlivé aktivity ke kulturní politice, plný nástup mladých sil, to vše nutí k nezbytným závěrům, k organizačnímu a politickému postavení ÚMDOČ v ochotnickém hnutí.“<sup>7)</sup> V roce 1948 vystoupil na přehlídce slovenský soubor ROH Povážských strojírů, který uvedl hru N. V. Gogola Ženitba. Deník Práce připomíná svěží, dynamickou režii, která využila určujících možností textu „k barvitému ztvárnění charakterů“.<sup>8)</sup> Ovzduší inscenace, jímž „slovenský odborářský kolektiv uchvátil“<sup>9)</sup> publikum, bylo násobeno jednoduchou, výmluvnou výpravou I. Markoviče. Vítězem osmnáctého ročníku Jiráskova Hronova se stal domácí soubor s mimořádně kvalitní inscenací hry A. P. Čechova Strýček Váňa. Ostatní repertoár „byl zvolen zcela mimo prostor a čas revolucí naplněné doby“.<sup>10)</sup>

Z hlediska periodizace vývoje ochotnického divadelního hnutí v období po druhé světové válce se význam roku 1948 zcela přesně nekryje s další diferenciací, která probíhala v ochotnických spolcích i ve vedení ÚMDOČ. Ale zcela jistě je možné revoluční rok považovat za určující mezník vývoje hronovské divadelní přehlídky i přesto, že do jejího programu ani dalších součástí ochotnické divadelní soubory nejvýraznějšími insce-

načními díly nevstoupily. Osmnáctým ročníkem Jiráskova Hronova končí období charakterizované neujasněností programu ÚMDOČ a jejího vedení, vnitřními rozpory a konflikty v členské základně ochotnických spolků, podmíněnými sociálním a třídním složením stejně jako vývojem poválečné společenskohistorické situace, který vyprovokoval krizi hodnot, o něž se ve své činnosti opírala ÚMDOČ i převážná většina tradičních ochotnických spolků.

Zápas o socialistické pojetí ochotnického divadelnictví začíná později, je podpořen hlavními ideovými a politickými změnami, které odrazil Sjezd národní kultury v roce 1948 a hlavně Soběslavský plán z roku 1950, vycházející z generální linie IX. sjezdu KSČ. O ni se opírají principy socialistické kulturní politiky a jim odpovídající struktura státního řízení kultury a osvěty.

K 18. Jiráskovu Hronovu byla jako každoročně vydána programová publikace, v níž sice není obsažena žádná informace o stavu ochotnického divadelnictví ÚMDOČ, ale je do ní zařazen příspěvek starosty ÚMDOČ, který předpokládá strukturální změny v organizacích, soutěžním systému a v celé práci.<sup>11)</sup> V té době ještě vedení matice očekávalo, že v plném rozsahu uplatní své zkušenosti i znalosti ochotnického divadelního hnutí a postupně se stane vedoucí organizací. Jiří Beneš postihuje situaci kolem 18. Jiráskova Hronova takto: „V článku lze cítit jistý rezignující podtext, pod jehož dojmem se konal ostatně celý tento Hronov, na němž musel sám staronový ministr školství Zdeněk Nejedlý vystoupit proti levičáckým řečem, že Hronov a celé ochotnické hnutí bude likvidováno. Tenkrát ještě, pokud vim, neexistoval ani záměr likvidovat ÚMDOČ.“<sup>12)</sup>

Matice však už přestala být jedinou organizací, která měla vliv na obsah Jiráskových Hronovů. Přehledka se měla stát měřítkem kvality celého ochotnického hnutí, včetně divadelních souborů ČSM a ROH, vznikajících v období 1945–1948. Divadelní kolektivy na závodech zahájily činnost v širším měřítku až po II. všeodborovém sjezdu

a bratislavském plenárním zasedání ÚRO v červnu 1950; v témže roce byly založeny první divadelní kroužky JZD.<sup>13)</sup>

Diskuse kolem divadelního zákona skončily ještě před rokem 1948. Jeho znění pak bylo předloženo Národnímu shromáždění ministrem Zdeňkem Nejedlým, zákon byl přijat a vydán 20. března 1948. Postavil ochotnické divadlo do rovnocenného partnerského vztahu k divadelnictví profesionálnímu nejen z hlediska široké společenské péče, která má být jeho rozvoji věnovaná prostřednictvím národních výborů, ale stanovil rovněž cíle ochotnického divadla a vymezil smysl jeho činnosti.

Po únorových událostech se Ústřední výkonný výbor ÚMDOČ snažil uplatnit nová hlediska v pojetí ochotnické dramaturgie. Měřítkem se stal široký rozměr státní osvětové péče a činnosti masových organizací a spolků, jež v souladu se svým specifickým zaměřením sjednocovaly pod zorným úhlem převýchovy a výchovy širokých vrstev k socialismu. Do stanovisek ÚMDOČ v té době pronikla už nová názorová orientace, v níž byl kladen důraz především na ideové zaměření a uměleckou hodnotu repertoáru ochotnických souborů.

Vedle ÚMDOČ a společenských organizací, při nichž pracovaly divadelní kroužky, vzniklo Ústředí lidové tvořivosti, jehož cílem se stalo postupné organizační a ideové sjednocení ochotnického divadelního hnutí.

Před 19. Jiráskovým Hronovem se uskutečnila soutěž všech typů souborů lidové tvořivosti. Do ní vstoupily divadelní kroužky ČSM, závodních klubů ROH, armádní kolektivy, ale také tradiční soubory a spolky ÚMDOČ. Matice se poprvé v historii stala pouze jedním z partnerů připravujících ústřední divadelní přehlídku. Vedení ÚMDOČ věnovalo značnou pozornost dramaturgii vyspělých souborů a obsahu tradičních festivalů v Chlumci, Pardubicích, Polici nad Metují, Jaroměři, Pelhřimově, v Ústí nad Labem a na dalších místech. Cílem postupu matice bylo dosažení

vyšší umělecké úrovni repertoáru souborů a vedle toho také uplatnění ideově účinnějších forem školení a dalších vzdělávacích akcí, zabezpečovaných ve spolupráci s osvětovými radami.

Přes soustředěné úsilí se však nepodařilo problémy ochotnické dramaturgie vyřešit; byla odrazem poválečné krize spolkového života a souvisela i se situací v tehdejší dramatické produkci. O to ochotněji se soubory zapojily do jiráskovské akce a divadla závodních klubů ROH vstoupila do příprav odborářského divadelního festivalu, který se uskutečnil v červnu 1949 v Praze jako součást příprav 19. Jiráskova Hronova. V programu přehlídky divadel závodních klubů převládala tvorba sovětských a českých autorů.

Rozsáhlá celoroční práce nakonec vyústila do programu 19. Jiráskova Hronova, jenž mnoha svými charakteristickými znaky otevřel cestu k novým tradicím ochotnického divadla. O jejich potřebě uvažuje Zdeněk Nejedlý v článku Jiráskův Hronov, uveřejněném ve Varu v roce 1948: „Hodnoceno by tu však mělo být to, co který ensemble přináší nového ve směru zlidovění divadla. Ne opíci se po profesionálech, ale nová, samostatná tvorba v novém směru a k dnešním lidovým účelům měla by tu být rozhodující. (...) Jiráskův Hronov však také dávno přestal být jen tamější, lokální nebo krajovou záležitostí. Táhl-li však dříve jen jako aréna, na níž ochotnické spolky dobývaly cen v zápase o umístění se v měšťáckém umění, má dnes Hronov zcela jiný význam. I sem vtrhl dnešek. – A třebaš zdaleka ještě neprorazil, neb dokonce nevymýtil včerejšek, razí si tu cestu velmi nadějně.“<sup>14)</sup>

Hronovská divadelní přehlídka v roce 1949 se uskutečnila pod hlavičkou Ústředí lidové tvořivosti a představila vedle souborů ROH, ČSM, ÚMDOČ a Matice slovenské také kolektivy armádní, divadelní odbory Československé obce sokolské, Svazu československého hasičstva a Loutkářského soustředění. Stala se manifestací akční jednoty všech českých i slovenských souborů a její součástí byly i první veřejné diskuse o představeních.

Ale i ze společenského hlediska byl 19. Jiráskův Hronov zcela odlišný od předcházejících ročníků; jeho program se neomezil jen na prostory a nejbližší okolí Jiráskova divadla, jeho prvky pronikly během dvou týdnů celým prostředím města, bylo tu patrné úsilí o koncepci jednotné výzdoby a poprvé v historii se patronátů nad účinkujícími soubory ujaly závody z Náchodska. Během příprav jediného ročníku Jiráskova Hronova se podařilo dovést dosavadní zkušenosti dělnických divadelníků i dalších organizátorů a vytvořit prakticky zcela nový společenský základ přehlídky, který trvá až do dneška.

Mnoho nového vnesl 19. Jiráskův Hronov také do problematiky vzdělávání divadelních ochotníků. Do osnov Ústřední školy lidové tvořivosti, která pracovala 16 dní, byly zařazeny kapitoly k otázkám vědeckého světového názoru, dějin dělnického hnutí, ale také dějiny divadla, přednáška o tvůrčí metodě socialistického realismu, lekce z oboru režie, herectví, scénografie. Práce školy byla úzce spojována s praktickou činností posluchačů, kteří byli povinni absolvovat vedle přednášek také všechny veřejné diskuse o uvedených představeních. Veřejná konfrontace inscenačních výsledků s diváky byla organizována po každém představení. K jejím účastníkům patřili členové souborů, divadelní odborníci, ale také autoři uvedených her. Většina diskusních příspěvků nesla dobovou pečeť, mnohé z nich měly jen málo společného s atmosférou jednotlivých inscenací, ale o to byly upřímnější, protože usilovaly vyložit představení s použitím životní zkušenosti, přenosem do reálných podmínek každodenního všedního života. Umělecké výpovědi souborů anebo metoda spolupráce umělců profesionálních s ochotnickými soubory se stávaly pod tímto zorným úhlem zážitkem, jehož pravdivost byla měřena podle empirického klíče, nikoli se znalostí divadelní estetiky. Mnoho názorů vyslovaných v tehdejších hronovských diskusích bylo zjevnou redukcí problémů divadelní práce, ale přesto jsou jednotlivé příspěvky zajímavé pro

dokreslení atmosféry přehlídky, nabývající tak charakteru velké tvůrčí dílny. V dalším vývoji Jiráskových Hronovů je jen málo ročníků, tak přesně naplňujících předpoklad, s nímž byl připravován 19. Jiráskův Hronov – škola ochotnického divadla, nabývající díky tvořivé aktivitě divadelníků nebylých perspektiv.

Divadelní program přehlídky odpovídal široce chápanému charakteru soutěže. Vedle představení celovečerních dostaly na Hronově prostor estrádní skupiny písní a tanců ČSM, v jejichž vystoupeních se odrážela nadšená atmosféra soutěže tvořivosti mládeže v Ostravě – účasti malých skupin vznikla dodnes rozvíjená tradice: na hronovském náměstí a specializovaných pódiiích dostávají příležitost kolektivy zájmové umělecké činnosti z několika oborů, které pomáhají vytvářet atmosféru divadelní přehlídky.

V roce 1949 byl na scéně Jiráskova divadla uveden cyklus představení, v němž dominovala inscenace hry J. Spitzera *Tovaryš Martin* v nastudování pražského souboru ROH, ZK ROH Odeva Púchov uvedl hru V. Katajeva *Zázrak v pustině* a na hronovské scéně poprvé účinkovali svitavští ochotníci s Tylovým revolučním dramatem *Kutnohorští haviři* v režii M. Votavové. V roce 1949 měl svitavský kolektiv mnoho cenných zkušeností z inscenací ruských a sovětských her. Vítězným představením se stala *Káňova Parta brusiče Karhana* v nastudování divadla ZK ROH Chronotechna Šternberk, pozoruhodná dramaturgická románu M. Gorkého *Matka* souboru *Sympozion* v Třeběhovicích patřila k dramaturgickým dominantám přehlídky. V jejím programu se představily ještě další soubory, mezi nimi hasičský kolektiv z Chrasti u Chrudimi hrou E. F. Buriana *Křma na břehu*, představením velmi polemickým, jak se ukázalo v diskusi.

I když 19. Jiráskův Hronov přinesl mnoho nových podnětů, jeho hlavní slabinou bylo hodnocení přehlídkových představení. Složitě bylo i vzájemné srovnávání práce kolektivů z různých oborů zájmové umělecké činnosti. V posuzování

divadelních představení bylo použito metody, která měla velmi blízko k bodovému systému ÚMDOČ, i když v pracovním řádu poroty převládala obecně formulovaná kulturně politická východiska. Výsledkem pak byl velmi malý důraz na uměleckou úroveň představení, protože osnovou hodnocení se stalo výrazňování záměru představení, aniž byl konfrontován se skutečným výsledkem. Ze zkušeností předcházejících Jiráskových Hronovů a nedialektických metod uplatňovaných v hodnocení inscenační práce komisemi ÚMDOČ vyplynul kontrastní postoj, který nebral příliš v úvahu potřebu základních znalostí divadelního řemesla.

Otázky hodnocení práce ochotnických divadelních souborů se tak vlastně dostávaly až na okraj kritiky. Přitom právě tato problematika zůstává dodnes otevřená, potřeba kritiky ochotnických divadelních představení je často nahrazována jinými formami práce, zejména v oblasti divadelní výchovy a vzdělávání.

Několika programovými vrstvami, ale také mnoha problémy, které 19. Jiráskův Hronov ve vztahu k ochotnickému divadelnictví naznačil, je prakticky uzavřena vývojová etapa mezi lety 1945 a 1949. Byl to první ročník přehlídky, který se stal základem nové, „vpravdě lidové, všenárodní a celostátní tradice“.<sup>15)</sup> Je mezníkem, v němž se protínají všechny pokrokové zkušenosti předcházejících Hronovů s potřebou vytvářet nový typ ochotnické divadelní práce. „Ideový, pracovní a organizační program ochotnictva v pětiletce, vyjádřený v deseti bodech, vypracovaných předsedou závodních klubů Františkem Kubrem, stal se součástí usnesení bratislavské konference divadelníků v lednu 1949. Obsahuje generální linii a úkoly ochotnického hnutí: ochotnictvo má neúnavně pomáhat výstavbě socialismu, vytvářet k tomu účelu pro všechny soubory závazný repertoár, organizovat systematické školení na základě vědeckého světového názoru, skoncovat s tzv. nepolitičností a bezideovostí, vybudovat ideové a organizační ústředí pro celé hnutí, pod-

porovat divadelní tvořivost mládeže, zavádět soutěživost socialistického typu, vybavit se z rodinného a sousedského prostředí a navázat styk s kulturním hnutím na závodech a vesnicích, podporovat vzájemné sblížení s divadelníky profesionálními.“<sup>16)</sup>

Tento program ochotnického divadelnictví, jak

byl formulován v programové publikaci 19. Jiráskova Hronova, předznamenal jednání Soběslavského sjezdu a společně s „Prohlášením o zásadách ochotnické dramaturgie v budování socialismu“<sup>17)</sup> na dlouhá léta ovlivnil vývoj tohoto oboru zájmové umělecké činnosti i působení jednotlivých divadelních souborů.

#### POZNÁMKY

1) Beneš, J.: Včerejšek, dnešek a zítřek ochotnického divadla. Praha, Orbis 1955, s. 28.

2) Svobodné slovo Vysočiny, 1946, 16. 8., s. 4.

3) Tamtéž.

4) Závěr hronovského sjezdu ochotníků. Rudé právo, 1946, 29. 8., s. 4.

5) Tamtéž.

6) Osmý list z Hronova. Mladá fronta Východočeského kraje, 1946, 27. 8., s. 4.

7) Průša, P.: O tom co trvá. In: Za socialistické amatérské divadlo. Hradec Králové 1976, s. 24.

8) Vítězové Jiráskova Hronova. Práce, 1948, 24. 8., č. 197, s. 3.

9) Tamtéž.

10) Průša, P.: O tom co trvá. In: Za socialistické amatérské divadlo. Hradec Králové 1976, s. 24.

11) Srov. Hudeček, J.: Úvaha k 18. Jiráskovu Hronovu. In: Ročenka 18. Jiráskova Hronova. Praha 1948, s. 51.

12) Beneš, J.: Včerejšek, dnešek a zítřek ochotnického divadla. Praha, Orbis 1965, s. 32.

13) Srov. Tamtéž.

14) Nejedlý, Z.: Jiráskův Hronov. In: 19. Jiráskův Hronov 1949. Praha, Ústředí lidové tvořivosti 1949, s. 6–9.

15) Rektorisová, K.: Historie dvacetipěti Jiráskových Hronovů. Ochotnické divadlo, 1, 1955, č. 9, s. 195.

16) Rektorisová, K.: Cestou k 19. Jiráskovu Hronovu. In: 19. Jiráskův Hronov 1949. Praha, Ústředí lidové tvořivosti 1949, s. 30.

17) Tamtéž, s. 34.

---

## IV.

# HLEDÁNÍ NOVÝCH CEST (1950-1960)

---

Historický vývoj hronovské přehlídky na mnoha příkladech prokázal, že se Jiráskovy Hronovy dlouho nemohly stát přehlídkou, odrážející v plném rozsahu stav ochotnického divadelního hnutí a jeho problematiku z hlediska organizačního, metodického ani uměleckého. I když podobné úkoly byly mnohokrát mlhavě formulovány, neměla ÚMDOČ a její členská základna dost sil k jejich komplexnímu programovému plnění.

Během rozsáhlých příprav 19. ročníku Jiráskova Hronova bylo zdánlivě vyřešeno mnoho složitých otázek ochotnického divadelnictví, zejména ve vztahu k předválečnému dědictví. Ale brzy se ukázalo, že i přes dobré zkušenosti získané ve spolupráci společenských organizací, Ústředí lidové tvořivosti a ÚMDOČ bylo ochotnické divadelnictví zasaženo krizí, v níž se projevovala pokračující názorová a třídní diferenciací členské základny spolků. Postihla především tradiční soubory a do značné míry byla odrazem složitého procesu probíhajícího v oblasti státní osvětové péče. Z jejího pojetí vyplynula na počátku padesátých let organizační forma soutěží ochotnických divadelních souborů a začala se uplatňovat soustava kritérií pro hodnocení inscenací, zvýrazňující v souladu se závěry bratislavské konference<sup>1)</sup> ideovou hodnotu programu, kulturně politickou aktivitu souboru, budovatelské úsilí jeho členů. Umělecké otázky a podstata tvořivých postojů divadelních kolektivů ustupovaly do pozadí.

V červenci roku 1950 se v Soběslavi uskutečnil sjezd kulturně osvětových pracovníků, na němž byla zdůrazněna potřeba podpory lidové umělecké tvořivosti a souběžně byl vyhlášen program postupných a nenásilných změn v její organizaci.<sup>2)</sup> Ochotnické spolky měly být citlivě převedeny na základnu společenských organizací a osvětových besed. V témže roce byla vyhlášena soutěž aktivity souborů – byla jednoletá a uskutečňovala se v pěti etapách. V souladu se strukturálními změnami v systému státní osvětové péče ji organizovalo Ústředí lidové tvořivosti spolu s okresními subkomisemi. Do první etapy této soutěže se přihlásilo přibližně 30 procent ochotnických souborů.<sup>3)</sup> Byla to jedna z velkorysých masových akcí, kterou se však nepodařilo na všech stupních organizačně zabezpečit – nižší složky společenských organizací plnily jiné úkoly a neměly o soutěž zájem, subkomise lidové tvořivosti, které měly sledovat práci souborů a řídit poroty, pracovaly formálně. Průběh ani výsledky soutěže nebyly uspokojivé, i když se v dílčím měřítku, na ploše některých oborů nebo v práci předních těles, souborů a spolků dařilo naplňovat především ideovou část jejího programu: vycházet vstříc budovatelskému úsilí, propagovat zlepšovateľské pracovní metody a socialistický charakter vztahu k práci a společenskému vlastnictví. Zatímco tradiční ochotnické divadelnictví prožívalo období stagnace, vzrůstala aktivita

mládežnických souborů, které nacházely prostor v Soutěži tvořivosti mládeže.

Jiráskův Hronov v roce 1950 se skutečně krátce po vyhlášení Soběslavského plánu, v situaci probíhající reorganizace osvěty. Ideový program přehlídky byl vyjádřen heslem Spojujeme revoluční tradice s revolučním dneškem.<sup>4)</sup> Představil se na ní okrsek ÚMDOČ Náchod s Jiráskovými Skaláky v drammatizaci J. Tumlíře, soubor ZK ROH Bučina Zvolen s hrou Š. Králíka Buky podpolianske, Vzbouření na vsi Lope de Vegy uvedl pardubický soubor ZK ROH Energetika a vedle inscenace hry J. Skalky Kozie mlieko divadelníků z Lučence byly na přehlídce konfrontovány různé přístupy k drammatizaci Makarenkova románu Začínáme žít.

Během Jiráskových Hronovů v padesátých letech došlo k vymezení několika dramaturgických směrů, jejichž vliv se v jednotlivých ročnících projevoval buď komplexně anebo jenom některými z nich. Postupně se měnila kvalita repertoáru ochotnických divadelních souborů, které na základním stupni tvořily zázemí přehlídek, festivalů i soutěží. Vedle představení zachycujících prostředí měnícího se venkova uváděly ochotnické divadelní soubory na Jiráskových Hronovech hry sovětské, např. Pogodinův Kremelský orloj, Štěstí P. Pavlenka roku 1950, O. Bergolcové Věrná srdce v roce 1952, A. Kornejčuka Kalinový háj na 21. ročníku Jiráskova Hronova. Tato inscenační linie našla pokračování i v dalších obdobích vývoje hronovské divadelní přehlídky a naznačovala vzestup kvalitativních nároků na umělecký výsledek práce souborů.

Druhý okruh hronovských inscenací se opíral o českou klasickou tvorbu a dílo A. Jiráka – v roce 1951 byl v hronovském divadle během přehlídky uveden cyklus jeho her, zejména celá revoluční trilogie. K třetímu okruhu patří hry s tematikou dělnického hnutí – tuto inscenační tradici zahájila v roce 1950 Nezvalova drammatizace románu A. Zápotockého Vstanou noví bojovníci, o rok později byl v Hronově uveden Cachův

Duchcovský viadukt a v roce 1952 drammatizace románu I. Olbrachta Anna proletářka.

I když ochotnické divadelnictví prožívalo v padesátých letech období stagnace, které bylo střídáno vzestupem aktivity souborů, usilovala hronovská divadelní přehlídka každoročně nastavit ochotnickým souborům kritické zrcadlo, jehož smysl byl postihován především formou veřejných diskusí o inscenačních výsledcích. Jejich obsah se příliš neměnil, většinou byly záměry tvůrců představení ztotožňovány s výsledkem. Měnila se však atmosféra této názorové tribuny, do níž vstupoval prvek nezdravé rivality, který nebyl založen na smyslu ochotnické divadelní práce a jeho společenském dosahu v místech působení souborů, ale na ctižádosti získat prvenství v soutěžích. Základy těchto přístupů k práci ochotnických souborů byly podmíněny organizačně, tj. dobře míněnou Soutěží aktivity souborů a také složitým procesem vzniku odborných pracovišť, která by se mohla problematikou ochotnického divadla a jeho potřebami hlouběji zabývat. Jiří Beneš o tom napsal: „Základní myšlenka Soběslavského plánu byla správná: vymanit soubory ze spolkové uzavřenosti, jež byla logickým výsledkem jejich historického vývoje, a vytvořit příznivé ekonomické a organizační předpoklady, aby se soubory staly organickou součástí společenských organizací, zařízení závodních výborů a zvláště závodů, které jsou v socialistické společnosti také středisky společenského a kulturního života. Mnohaleté zkušenosti prokázaly, že z těchto center lze amatérskou uměleckou tvořivost rozvíjet za vydatné materiální i morální podpory nerosovatelně výhodněji než ve starých spolcích.“<sup>5)</sup> Důsledkem Soběslavského plánu byl v mnoha případech násilný převod ochotnických spolků ke společenským organizacím. Přesvědčování členů však začalo mnohem dříve, ne ovšem v příliš širokém měřítku. Mnoho souborů zaniklo, řada divadelníků opustila členskou základnu spolků. Na Jiráskově Hronově v roce 1950, krátce po předání budovy Jiráskova divadla hronovskému

závodnímu klubu, vyhlásil generální tajemník ÚMDOČ čestný závazek likvidovat organizaci do konce května 1951.

Charakteristickým znakem tohoto období byla nepřipravenost společenských organizací vyrovnat se s novými úkoly, které souvisely se zajištěním činnosti ochotnických divadelních souborů, soustava odborné metodické péče se teprve začala rozvíjet. V této situaci byla pro období 1951–1952 vyhlášena celostátní soutěž, která měla prohloubit vztah souborů k masovým společenským organizacím. Brzy se ukázalo, že bude nutné doplnit soutěžní řád, protože hrozilo riziko, že celý soutěžní systém se bude rozvíjet bez ochotnických divadelních souborů. Byla to opatření, přijatá ještě před 21. Jiráskovým Hronovem, který se uskutečnil na základě předem stanoveného dramaturgického plánu. Znamenalo to, že na hronovskou divadelní přehlídku nepostoupily nejvyspělejší soubory, které by svými uměleckými výsledky naznačily možnosti ochotnického divadelního hnutí. Tomuto zaměření odpovídala i různorodá kvalita představení, závislá také na vyspělosti instruktorů, jejichž úkolem bylo se soubory spolupracovat.

Ohlasy Jiráskových Hronovů první poloviny padesátých let v tisku jsou chudé na informace o srovnatelných kvalitách představení, problémy divadla řešily jen okrajově.

Divadelní přehlídka v roce 1952 měla mít nesoutěžní charakter. Ústředí lidové tvořivosti přijalo kompromis a v souladu se stanovenou dramaturgickou osnovou 22. Jiráskova Hronova vybralo hry, které svěřilo k nastudování souborům, zčásti doporučeným krajskými subkomisemi na základě prvních výsledků okresních kol soutěže lidové umělecké tvořivosti. Jeden titul byl vždy zadán několika souborům, které pak o účast na přehlídce soutěžily. Těm se také dostalo maximální podpory a pomoci, takže jejich výsledky sice napomohly zvýšení úrovně Jiráskova Hronova, ale spoluvytvářely falešnou iluzi o profilu ochotnického divadla a jeho možnostech.

Jiráskovým Hronovem byla vlastně ukončena první část soutěže lidové umělecké tvořivosti vrcholící festivalem, který se uskutečnil ve dnech 14.–25. října 1953 v pražském Realistickém divadle. V jeho programu byla uvedena série zdařilých představení soudobých i klasických her; mezi nimi také pražské nastudování Klicperovy frašky Potopa světa, s nímž se představili studenti Nerudova gymnázia.

Podzimní ochotnický festival připravený po neúspěšném 23. Jiráskově Hronově (jeho organizace se ujal Svaz zaměstnanců ROH v průmyslu textilním a kožedělném) zvýraznil tři zcela odlišné typy divadelní práce ochotnických souborů: představení opírající se o prostou citovost a intuitivní herectví, inscenace s vyhraněnou koncepcí a sérií vyzrálých hereckých výkonů a třetí skupinu, typ práce diletantské, bez aktivního vztahu k textu hry.

Hronovská divadelní přehlídka v roce 1953 je zpravidla považována za dílčí mezník poválečného vývoje, ale ve skutečnosti se tímto závažným předělem stal až pražský divadelní festival. V té době už rok pracoval Ústřední dům lidové tvořivosti, vznikaly poradny lidové umělecké tvořivosti při osvětových domech. Od roku 1952 probíhaly diskuse o další koncepci a systému ochotnické divadelní práce; na ploše Jiráskových Hronovů probíhal především kolem roku 1954 zápas o prohloubení ochotnické dramaturgie a proti překonaným názorům na divadlo. Cílem se stalo rozvíjení tvůrčí odvahy a sebekritičnosti, zejména ve spojitosti s uváděním současných her.

Také tento proces měl určité společenské pozadí, jímž se stalo mechanické chápání ideovosti inscenační práce a ochotnické dramaturgie – to se projevilo jednak návratem některých ochotnických scén k předválečné brakové literatuře; souběžně prudce vzrostla křivka počtu představení, vznikaly i nové divadelní soubory. Přechodná konjunktura falešných hodnot však nemohla z ochotnických divadel vytlačit klasický repertoár anebo inscenace dobrých současných her.

Blížil se termín 24. Jiráskova Hronova, v jehož

programu se objevilo mimořádně tvořivé představení hry S. K. Macháčka Ženichové, uvedené souborem neslyšících při Svazu čs. invalidů v Praze v nápadité režii R. Záhorského, člena Městských divadel pražských. Jiří Beneš o něm poznamenal: „...součástí byly doprovodné klavírní improvizace. Nebyla to pantomina v tradičním smyslu slova, ale čistokrevné divadlo, v němž byl slovní projev nahrazován všemi ostatními výrazovými prostředky, jež mají divadelníci k dispozici. Celek znamenal především osobité pojetí staré frašky jako poetické, jemně humorné záležitosti, v jejímž středu byla láska dvou mladých lidí. Byl pro nás příkladem režisérské fantazie (ohňostroj nápadů, rozehraný v míře na posledních Hronovech nevidané), byl i školou mimoslovních výrazových hereckých prostředků, které zde v mnoha hereckých výkonech převýšily běžnou úroveň, což je pochopitelné.“<sup>6)</sup>

Na tomto ročníku přehlídky proběhl ostrý spor o ideové pojetí a koncepci hry J. Drdy Hrátky s čertem v provedení Dělnického divadla ROH Královopolských strojůren v Brně. S výjimkou inscenace Broskvový květ (dramatizace F. Spitzera) v nastudování pražských studentů a představení hry J. Palárika Dobrodružstvo pri obžinkoch souboru ZK OÚNZ v Liptovském Mikuláši nepřinesl 24. Jiráskův Hronov žádné zajímavé podněty.

Snad proto byla tak silně pocitována nutnost zvyšovat umělecké nároky na práci ochotnických divadelních souborů – v tomto procesu se také odráželo úsilí profesionálních divadel, stejně jako touha publika po novém repertoárovém profilu. „Právě v letech 1953–1954 a nepochybně v reakci kvalitativního jádra hnutí a oživené projevy bezideového diletantského ochotničení a na celkově zcela neutěšený stav ochotnického divadla došlo k jistému názorovému přelomu, k upevnění staronového vědomí, že je nutno skoncovat s projevem ochotnického divadla jako nezávazné zábavy a chápat je jako věc vážnou a potřebnou službu společnosti.“<sup>7)</sup>

Po roce 1954 vznikla potřeba zlepšit daný stav

ochotnického divadla a celé hnutí po všech stránkách zkvalitnit. Příležitostí se stala jednotná celostátní soutěž, řízená ústředním koordináčním orgánem, složeným ze zástupců všech vyhlášovatelů. Organizace soutěže byla velmi komplikovaná, ve všech krajských městech ještě nepracovaly poradny pro lidovou uměleckou tvořivost a nebyly zřízeny ani v okresech. S jejich funkcemi těsně souvisela činnost poradních sborů. Přesto se myšlenka soutěžení ujala, mobilizovala začínající i zkušené soubory k orientaci na pokrokový repertoár. Okresní a krajské stupně soutěže nabývaly zpravidla charakteru slavnostních festivalů, vítězové krajských kol postupovali na národní přehlídky v Plzni, Svitavách, Přerově a Chebu. Z národních přehlídek se kvalifikovaly nejlepší soubory na Jiráskův Hronov. Hlavním kvalitativním rysem dramaturgie národních přehlídek bylo úsilí uvádět na scénu hry současných českých autorů. „Dokonce se stávalo,“ napsal Jiří Beneš, „že se ochotníkům dařilo překrývat slabiny autorova textu – v tom právě byli nejmarkantnějším příkladem vítkovičtí Nositelé řádu.“<sup>8)</sup>

Na národních přehlídkách se setkávaly divadelní soubory s dlouhou tradicí, ale i kolektivy vzniklé teprve nedávno. Mnohé z nich pracovaly ve složitých podmínkách, na improvizovaných jevištích. Jejich účast v soutěži byla znakem kvantitativního rozvoje ochotnického divadelnictví, který nepostrádal ani mnohé cenné kvalitativní prvky projevující se zejména v repertoáru.

Vedle těchto souborů se na přehlídkách všech typů výrazně prosazovaly mládežnické kolektivy, mezi nimi Divadelní soubor Státních pracovních záloh Praha s výraznou inscenací Makarenkova Začínáme žít, uvedenou v programu 25. Jiráskova Hronova, chrudimský mládežnický soubor a mnohé další.

Program hronovského festivalu v roce 1955 se stal přímým odrazem nejlepších výsledků, jež přinesly národní přehlídky a především jejich základna v krajích a okresech. Poprvé v poválečném období Jiráskův Hronov přesněji reagoval na

situaci ochotnického divadelního hnutí uvedenými inscenacemi – k přesvědčivým představením ročníku patřil Strýček Váňa A. P. Čechova nastudovaný jilemnickým souborem Kolár: „... hronovští diváci byli svědky čistého představení s opravdu prožitými hereckými výkony. Režii Z. Kučery se podařilo vystihnout dramatické vrcholy. Bylo to v provedení jilemnických skutečně drama lidí, kteří na jevišti prožívají svůj den ve všedních starostech a přitom se odehrává tragédie jejich života.“<sup>9)</sup> Těžký úkol na sebe vzal soubor z Hýskova, když se rozhodl vyrovnat se složitým dílem A. Kornejčuka Chirurg Platon Krečet, hronovský režisér J. Vavříčka přispěl přípravou a nastudováním hry A. Jiráska Pan Johanes k obohacení galérie prostých lidových postav.

Členové kroměřížského divadelního souboru závodního klubu ROH PAL Magneton prošli cestou krajských a národních přehlídek s hrou slovenské autorky M. Matuštkové Kristina. Představili se jako kolektiv silných hereckých individualit, zvláště přesvědčivá byla charakteristika typu tvrdé, zlé ženy Alžběty Valuchové v pojetí L. Cápkové. O nejlepším představení 25. Jiráskova Hronova, hře M. Stehlíka Nositelé řádu v provedení Souboru závodního klubu VŽKG Ostrava, časopis Ochotnické divadlo napsal: „Od prvních slov si vybudovali Ostravští pevný kontakt s hledištěm. Dokázali přímo vtáhnout diváka do děje. Jejich představení mělo vzrušující tempo a napjaté okamžiky dramatických pauz. Hráli s naprostou jistotou, tak pravdivě, že mizel předěl mezi jevištěm a hledištěm, mezi iluzí a skutečností. Přitom to bylo představení plnokrevně realistické, bez náznaku naturalismu. Režie F. Arletha (...) byla vynalézavá, vtipná, dokázala udržet temperament herců v pevném pojetí, a přitom nenásilná, ustupující do pozadí a plně využívající hereckých typů.“<sup>10)</sup> Ostravská inscenace se stala dominantou hronovské přehlídky a doslova napomohla vítězství dobré současné hry na scénách ochotnických souborů, které se aktuální tematice nevyhýbaly, ale přijímaly podněty české dramatické

tvorby té doby se značnými rozpaky. Stehlíkovy Nositele řádu zařadila do programu i televize; bylo to poprvé v historii, kdy byl pořízen televizní záznam ochotnického představení.

Další představení 25. Jiráskova Hronova, včetně svitavského provedení Tylovy Fidlovačky a slovenských inscenací, dokreslovala vysokou úroveň přehlídky a stala se konkrétnější výpovědí o soutěžním systému.

Vzápětí po přehlídce byl předložen návrh na její přebudování: soutěž se měla stát trvalou součástí práce ochotnických souborů, Jiráskův Hronov jejím vyvrcholením a současně novým začátkem. Soubory měly být rozděleny do kategorií (A, B, C), ve kterých mělo docházet ke kvalitativnímu pohybu. Nový soutěžní řád zpracovaný na základě kategorizace kladl na organizátory neúnosné požadavky a také divadelníci se na účast v soutěži dívali jako na hlavní cíl a smysl své práce.

Řešení organizačních otázek se stávalo nástrojem změn v pojetí ochotnického divadelnictví v širším kontextu zaměření soutěže, působení koordinačních orgánů a poradních sborů, metodické péče. Otevřená však zůstávala oblast umělecké kritiky ochotnických divadelních souborů, opírající se většinou o bezprostřední divácké dojmy členů porot, nepodložené zpravidla studiem hry a jejích problémů.

Zaměření na organizační stránku ochotnického divadelnictví překrývalo možnost vidět je „jako jeden z významných prostředků estetické výchovy socialistického člověka. Akcent na význam amatérské umělecké tvořivosti (...) byl by musel už tehdy nutně vést ke kritice našeho jednostranného navázání na progresivní tradice, navázání, které ignorovalo revoluční společenské změny a došlo až k takovému extrémnímu důsledku, jakým byla snaha konkurovat profesionálnímu divadlu – bohužel ne v nápaditosti, osobitosti, neotřelosti pohledu na svět, nýbrž v oblastech provozních, v konvenčním uvádění konvenčního repertoáru.“<sup>11)</sup> Byla to situace, která předznamená-

nala druhý ročník národních přehlídek a 26. Jiráskův Hronov, charakterizovaný úsilím o zlepšení překonaných organizačních forem ochotnického divadla. Inscenační úroveň přehlídky byla však o mnoho vyšší než na dosavadních ročnících. Časopis Ochotnické divadlo z roku 1956 připomněl, že „úroveň představení se oproti loňskému roku značně zvýšila, repertoár je širší a bohatší, mnoho souborů se pokusilo o nový výraz – a nejpotešitelnějším zjevem jsou velké herecké výkony, převyšující úroveň 25. Jiráskova Hronova.“<sup>12)</sup>

Dvě představení 26. Jiráskova Hronova se dělila o prvenství přehlídky: osobitý výklad hry K. Čapka Loupežník (Divadelní studio ZK ROH UP Třebíč) – bylo to nové pojetí kontrastující s řadou postojů k Čapkově hře, bylo svěbytné důrazem na mládí, poezii, vysokou úroveň režie a hereckých výkonů: „Režie byla scénicky přesvědčivá a působivá,“ napsal J. Opavský v Rudém právu: „Citlivě a promyšleně sleduje architekturu každého dějství. Postihla nejen vnitřní vztahy na scéně, ale i všechno to jemné předivo proměňujících se vztahů mezi mladými hrdiny.“<sup>13)</sup> Radnické hornické divadlo nastudovalo Ibsenovo drama Nora: „... měla především psychologickou hloubku, citlivé porozumění nitru postav, napjatost vztahů a vysokou gradaci k dramatickým vrcholům.“<sup>14)</sup> Obě představení nesla znaky vysoké jevištní kultury, kultivovaných hereckých výkonů a důkladné režijní koncepce. O dalším z inscenačních přínosů 26. Jiráskova Hronova, v němž byl obsažen osobitý tón, „jedinečný a neopakovatelný pohled na umělecké dílo“,<sup>15)</sup> jak byla v hodnocení národních přehlídek charakterizována kojetínská inscenace hry M. Gorkého Děti slunce, napsal J. Opavský: „... jde nepochybně o tvůrčí práci pro nejvyspělejší divadelní umělce. Ochotníci z Kojetína se nemohli opřít o žádné zkušenosti z inscenace této hry. Odvážili se však této práci a jejich vpravdě průkopnický pokus je obdivuhodný. (...) Režisér vtiskl celému představení jednotný charakter zajímavého obrazu tlumených barev, volného tempa, tíživé atmosféry.“<sup>16)</sup>

Zajímavým pokusem se stalo hronovské nastudování málo frekventované hry A. Jiráska Emigrant: „Představení je hráno v klidné, umělecky čisté režii, má řadu pěkných realistických výkonů (...). Bylo by třeba zvýraznit dramatické vrcholy hry. Dát představení vzrušenější tempo...“<sup>17)</sup>

Dobré úrovně dosáhla také ostatní představení přehlídky, s výjimkou nastudování hry V. Rozova Šťastnou cestu a slovenské inscenace zjednodušujícího textu A. Kornejčuka Křídla.

Jiráskův Hronov se odehrával v atmosféře zájmu nejširší veřejnosti o průběh ochotnické divadelní přehlídky; navštívila jej řada profesionálních umělců, dramatiků a novinářů. Také podtext veřejných diskusí o představeních se od předcházejících ročníků kvalitativně odlišoval – postoje divadelníků směřovaly do dvou okruhů: především do oblasti inscenační práce reprezentované na Jiráskově Hronově vyzrálou, nekonvenční tvorbou ochotnických divadelních souborů a mířila také k potřebě postihnout důležité problémy společenského postavení a organizace ochotnického hnutí. Celostátní aktiv žádal změnu struktury, doplnění zásad vyplývajících ze Sovětského plánu, aby vyjadřovaly kvalitu nové situace ochotnického divadla – spojení souborů s masovými organizacemi. Šlo také o to, aby divadelníci měli více možností spolurozhodovat o problematice oboru, podílet se na jeho řízení.

V několika krajích postupně došlo k reorganizaci poradních sborů, původně složených z větší míry z profesionálních pracovníků; po změnách v nich byli zastoupeni hlavně předsedové okresních poradních sborů. Všestranné diskuse uzavřelo přijetí nového divadelního zákona v roce 1957.<sup>18)</sup>

Zákon potvrdil, že ochotnická divadla mají doplňovat působení těles profesionálních, po mnoha zkušenostech z poválečného vývoje ochotnických divadelních souborů a přehlídek jejich práce, včetně Jiráskova Hronova, však nic nového pro oblast řízení ochotnického divadelnictví nepřinesl.

Po třetích národních přehlídkách se uskutečnil 27. Jiráskův Hronov, který naznačil určitý ústup od tvořivosti a příklon ke konvenční práci v divadelních souborech. V jeho programu výrazně zaznělo představení hry M. Gorkého Vassa Železnovová gottwaldovského divadelního souboru ZK Svit: „To bylo zase jednou silné ochotnické představení, svěží a nekonvenční, které tě od prvního okamžiku vtáhne do svého vzrušujícího světa – tolik tu bylo režijní invence i jevištní kultivovanosti, tak tu složité postavy před tebou žily výrazným, poutavým (. . .) životem a především – tak tu všichni měli jasno o smyslu jednotlivostí celku.“<sup>19)</sup> Vedle gottwaldovských odezdal cenné představení soubor Máj z Prahy – uvedl hru A. Arbuzova Dům na předměstí a brněnské studio Josefa Skřivana s Hikmetovou Legendou o lásce.

Kritika ocenila vystoupení Studia mládeže Nussnacker z Lipska, které společně s pražskými ochotníky účinkovalo v programovém večeru B. Brechta.

Kvalitativní rozpor s předcházejícími dvěma ročníky Jiráskova Hronova přinesl rozpaky: „V čem tedy hledat smysl Jiráskových Hronovů, k nimž se s takovou pozorností dívají ochotníci z celé republiky, a jak hodnotit letošní ročník?“ ptá se recenzent Rudého práva: „Ten smysl nemůže být v ničem jiném, než v přehlídce toho nejpokrokovějšího a nejpodnětnějšího, čeho naše ochotnictví dosáhlo jak v dramaturgii, tak v jevištním projevu.“<sup>20)</sup>

O takový profil Jiráskovy Hronovy každoročně usilovaly. Nebyla to cesta přímočará, bylo nutné hledat a ověřovat odpovídající modely soutěže ochotnických divadelních souborů a souběžně budovat a dotvářet celou soustavu metodických, poradenských a organizátorských funkcí.<sup>21)</sup> V závěru padesátých let měla problematiku ochotnického divadla z hlediska repertoárových inklinací souborů řešit soutěž vyhlášená pro dvouleté období 1957–1958; jejím odrazem se pak staly národní přehlídky a 28. Jiráskův Hronov. Byl to je-

den z ročníků festivalu, jehož výsledky i program se staly vyjádřením dramaturgické odvahy ochotnických divadelníků i jejich schopnosti najít k dramatickému dílu vyhraněný vztah, určující základ inscenačního postoje.

Vedle souborů malých jevištních forem a divadel mladých probíhal 28. ročník Jiráskova Hronova ve znamení vítězného svitavského představení hry E. Goodrichové a A. Hacketta Deník Anny Frankové, jež soustředilo pozornost k otázkám vyhraněné režijní práce. Kojetínský soubor na přehlídce uvedl soustředěnou kolektivní kreaci v inscenaci Racka A. P. Čechova, výrazně orientovanou rozměrem postavy Niny.

Jiráskovým Hronovem v roce 1958 bylo uzavřeno čtyřleté období celostátních soutěží ochotnických divadelních souborů, které přinesly mnoho zkušeností a dobrých výsledků. Následující léta probíhala ve znamení decentralizace soutěží – jejich těžiště se přeneslo do krajů. Jiráskovy Hronovy už napříště neměly být ústředními koly soutěže, ale přehlídkami podnětných inscenací, uvedených během roku. V přípravě soutěží organizovaných podle specifických potřeb krajů měly sehrávat důležitou roli poradní sbory a komise, od nichž se očekávalo podstatné zkvalitnění metodické péče a poradenské činnosti.<sup>22)</sup>

V této situaci byl připravován 29. ročník hronovské přehlídky, která měla nižší inscenační úroveň než v předcházejících letech. Festival se odehrával v Hronově, Náchodě a ve Žďárkách, do jeho programu bylo zařazeno i vystoupení pražského Realistického divadla s Jiráskovou Filozofskou historií. Na přehlídce se uskutečnilo školení režisérů, o představeních se poprvé diskutovalo v krajských kroužcích. „Soubory si uvědomují, že jejich úkolem není jen uměním bavit, ale také uměním vychovávat.“ Napsal M. Fiala v Rudém právu. „Viděli jsme právě v Hronově, jak toto hledisko vede k dramaturgické objevnosti, jak soubory přicházejí s původními dramaturgickými novinkami, jako jsou Corrinthovi Trojané, dramatizace Jilemnického Kompasu v nás

(..), i jak dovedou sáhnout po potřebných hrách, jichž si tak málo všimají profesionální divadla, např. po Wolfovu Profesoru Mamlockovi nebo Leonovově Metelici.“<sup>23)</sup> K dobrým představením Jiráskova Hronova patřila v roce 1959 Heymova a Burgerova dramatinizace Dobrodružství Toma Sawyera v nastudování pardubického souboru ZK ROH Tesla.

Program následujícího ročníku Jiráskova Hronova tvořila představení doporučená jednotlivými kraji, zčásti byl ovlivněn dramaturgií mezikrajových přehlídek. Jubilejní ročník byl zatížen především stanovenou koncepcí, předpokládající převahu současných her, zastoupení sovětského dramatu a inscenace hry A. Jiráska. Jeho hru Pan Johanes uvedl svatoňovický soubor, Kolébku nastudoval s jaroměřským souborem režisér A. Pekárek na žádost pořadatelů.

Program jubilejního Hronova byl žánrově pestrý; vedle celovečerních divadelních představení byla jeho součástí vystoupení divadel poezie a malých forem. Profil 30. Jiráskova Hronova byl protikladný: vedle představení dosahujících průměrné úrovně se na přehlídce objevily inscenace výjimečné, např. Pogodinovi Aristokrati v provedení divadelního souboru z Tábora. Nejsilnějším představením přehlídky se stalo nastudování morality W. Borcherta Venku přede dveřmi dramatickým studiem Medika z Plzně. Scénické podobností se všemi znaky hluboce procítěné obžaloby války patřilo k těm výsledkům ochotnického divadelnictví, jaké se objevují jen zřídka.

Organickou součástí 30. Jiráskova Hronova byly pořady malých jevištních forem, z nichž některé velmi citlivě reagovaly na společenské skutečnosti. Jubilejním ročníkem Jiráskova Hronova skončila jedna z důležitých etap vývoje přehlídky. Byla nejdramatičtější, protože v jejím programu i v kontextu základny ochotnického divadelního hnutí docházelo k přestavbě hodnot. Byl to proces zákonitě zasahující všechny okruhy organizace ochotnického divadla, metodické péče i všechny oblasti jevištní tvorby.<sup>24)</sup>

Jiráskův Hronov v roce 1949 vyslovil určující program, nezbytný jako východisko dalšího socialistického rozvoje ochotnického divadla. V období padesátých let byly jednotlivé prvky tohoto ideového a uměleckého programu prověřovány skutečností ochotnického divadla, jeho možnostmi, úspěchy i prohrami. Práce divadelních souborů, stejně jako jejich přehlídka, se často uskutečňovala v konfliktních situacích plných rozporů; právě tento proces však předznamenával postupné opouštění kvantitativních východisek, byl předpokladem vzniku nové kvality.

Během desetiletého období se objevovaly náznaky, nakolik hronovská divadelní přehlídka v jednotlivých ročnících odráží umělecké zrání ochotnického divadelnictví a většinou byla tato otázka kladena oprávněně. Organizační podoba součástí ochotnického divadla až do poloviny padesátých let neumožňovala, aby se Jiráskovy Hronovy plánovitě rozvíjely v souladu s komplexnějším pojetím práce souborů a aby se staly názorovou platformou sloužící přesnějšímu vymezení úkolů a cílů ochotnického divadla.

Druhá polovina období je charakterizována zápasem o nové postavení ochotnického divadla ve společnosti; soubory usilovaly o překonání schematizujících metod jevištní práce, snažily se vytvářet obraz života současného člověka a jeho problémů na půdorysu scénického díla. V tomto období se ochotnické divadelnictví mohlo opřít o generaci režisérů a herců, vyžívající v prvních zápasech o socialistický charakter divadla, který v profilujících inscenacích národních přehlídek a Jiráskových Hronovů postupně prohlubovala. Zajímavým, ale typickým příkladem tohoto rozvoje je inscenační vývoj souboru Lidového divadla ve Svitavách, divadelního souboru z Kojetína s jeho inspirujícími hereckými kracemi v ruských klasických hrách. Mnoho cenných podnětů vývoji přehlídky přinesla tradice hronovského divadelního souboru, jehož nejsilnější představení se vždycky opírala o herecké zázemí ko-

lektivu, o umělecky působivé kresby lidových charakterů Jiráskových her.

Jiráskovy Hronovy napomohly konfrontacím několika typů ochotnické divadelní práce, od tradičního divadla a jeho dramaturgických východisek až k počátkům divadla autorského, usilujícího o aktuální obraz společenských jevů, o společenskokritický postoj k jejich podstatě.

Poprvé v historii divadelní přehlídky se Jirás-

kovy Hronovy přiblížily jednomu z cílů – stát se obrazem ochotnického divadelního hnutí, „školou ochotnického divadla, které se učilo postupně samostatně myslet, divadelně se vyjadřovat, zvládat herecké a režijní řemeslo, napájet se ze zřídél různých divadelních poetik a cítit spjatost s problémy společnosti. Akcelerace ochotnického vývoje nebyla sice prudká, ale určitě už byla viditelná.“<sup>25)</sup>

#### POZNÁMKY

- 1) Konference české a slovenské divadelní a dramaturgické rady, divadelní a propagační komise, která se uskutečnila v lednu 1949 v Bratislavě. Dne 16. ledna 1949 přijala usnesení, v němž byly v bodě 29 stanoveny úkoly ochotnického hnutí.
- 2) Srov. Beneš, J.: Včerejšek, dnešek a zítřek ochotnického divadla. Praha, Orbis 1965, s. 53.
- 3) Srov. Tamtéž, s. 50.
- 4) Srov. Průša, P.: O tom co trvá. In: Za socialistické amatérské divadlo. Hradec Králové, 1976, s. 26.
- 5) Beneš, J.: Včerejšek, dnešek a zítřek ochotnického divadla. Praha, Orbis 1965, s. 54.
- 6) Tamtéž, s. 87.
- 7) Tamtéž, s. 92.
- 8) Tamtéž, s. 104.
- 9) Beneš, J.: Tři kroky dopředu. Ochotnické divadlo, 1, 1955, č. 9, s. 193–194.
- 10) Tamtéž.
- 11) Beneš, J.: Včerejšek, dnešek a zítřek ochotnického divadla. Praha, Orbis 1965, s. 114.
- 12) Beneš, J. – Dolanská, S.: Představení 26. Jiráskova Hronova. Ochotnické divadlo, 2, 1956, č. 9, s. 196.
- 13) Opavský, J.: Znamenitě představení Loupežníka. Rudé právo, 1956, 15. 8., s. 3.
- 14) Beneš, J. – Dolanská, S.: Představení 26. Jiráskova Hronova. Ochotnické divadlo, 2, 1956, č. 9, s. 196–197.

- 15) Tamtéž, s. 197.
- 16) Opavský, J.: Gorkého Děti slunce. Rudé právo, 1956, 22. 8., s. 3.
- 17) Opavský, J.: Emigrant a Křídla. Pochodeň, 1956, 25. 8., s. 3.
- 18) Divadelní zákon schválilo Národní shromáždění 31. října 1957.
- 19) Opavský, J.: Ochotnické divadlo a Jiráskův Hronov. Rudé právo, 1957, 27. 8., s. 5.
- 20) Tamtéž.
- 21) Do tohoto procesu zasáhlo usnesení ÚV KSČ o dalším rozvoji a prohloubení ideové účinnosti osvětové práce a XI. sjezd KSČ, který stanovil cíl dovršit proces socialistické revoluce také v oblasti ideologie a kultury.
- 22) V dubnu roku 1959 se v Praze uskutečnila 1. celostátní konference o rozvoji lidové umělecké tvořivosti, která předcházela Sjezdu socialistické kultury.
- 23) Fiala, M.: Na cestě k socialistickému ochotnickému divadlu. Rudé právo, 1959, 25. 8., s. 3.
- 24) Součástí 30. Jiráskova Hronova byl celostátní aktiv, který umožnil ochotnickým divadelníkům bilancovat výsledky hnutí za uplynulých patnáct let. Konstatovali vzestup kvality i kvantity ochotnického divadla a skutečnost, že byly položeny základy socialistickému ochotnickému divadlu.
- 25) Čavojský, L. – Štefko, V.: Slovenské ochotnické divadlo 1830–1980. Bratislava, Obzor 1983, s. 352.

---

## V.

# ZÁPAS O KVALITU OCHOTNICKÉHO DIVADLA, O JASNÉ NÁZOROVÉ STANOVISKO (1961-1980)

---

Na počátku šedesátých let se ochotnické divadelnictví ocitlo v nové historické situaci, vyžadující přehodnocení dosavadních východisek. Přes zvýšenou aktivitu divadelních souborů prokazovaly jednotlivé ročníky Jiráskových Hronovů, že tradiční ochotnické divadlo vstoupilo do období široce podmíněné krize, k níž přispívala nejasnost organizační struktury.

Uvnitř profesionálního divadelnictví nastal nebývalý názorový ruch spojený s úsilím opustit dosavadní konvence; na této ploše vznikala významná představení, odrážející vyšší nároky vyplývající z kulturně politické situace druhé poloviny padesátých a počátku šedesátých let.<sup>1)</sup>

V ochotnickém divadelnictví došlo k nebývalému rozmachu malých scén a divadel poezie. Protiváhou tohoto procesu byla názorová a umělecká diferenciacie, probíhající v celém divadelnictví. Malá profesionální divadla, navazující na předválečnou, okupační a poválečnou tradici avantgardních skupin, začínala razit výrazně nekonvenční vývojovou cestu.

Podobný diferenciacní proces probíhal v ochotnickém divadelnictví; divadla malých jevištních forem se stávala nejprogresivnější složkou hnutí, směřující k hlubšímu chápání moderního divadelního projevu, k formování nových cílů a smyslu ochotnického divadla v socialistické společnosti. I když na Jiráskových Hronovech zazněla výrazná představení souborů tradičních, bylo v jejich

práci patrné, že jejich přínos ochotnickému divadlu objektivně podmiňovalo úsilí nacházet nové zdroje tvorby, nové inspirace.

Inscenace z další kategorie sice vypovídaly o relativně vysokém kvalitativním stupni všech inscenačních složek, ale v důsledcích byly průměrné a konvenční. Mohutný nástup malých jevištních forem, zasahující profil decentralizovaných soutěží ochotnického divadla i Jiráskův Hronov, měl mohutnou akcelerační tendenci v kvantitě, ale přispěl k uplatnění nových názorových proudů na ochotnických scénách, které se s určitým zpožděním přínosem malých scén inspirovaly a shodně s jejich výsledky přispívaly k postupnému zvyšování kvality ochotnického divadla.

Vedle malých jevištních forem a jejich rozmachu zaznamenalo vzestup ochotnické divadlo na vesnici; v převážné míře měl kvantitativní charakter, ale ve vrcholných inscenacích vesnické divadlo mířilo k potřebě postihnout socialistický rozměr společenského vývoje na pozadí politické situace, jejíž rozhodující znaky zdůrazňovaly nutnost zkvalitnění kulturně výchovné práce, zvýšení její společenské účinnosti a zvláště účast většího okruhu pracujících na řízení a při řešení všech otázek společenského života.

„Naše společnost vstoupila do další fáze svého rozvoje, v němž se v kulturním životě hlásilo ke slovu větší bohatství výrazových, ale také te-

matických a žánrových prostředků, jak je začala nabízet televize, film a celá řada audiovizuálních technik. Je proto zákonité, že v procesu navazování na minulost a v hledání současného divadelního tvaru se přihlásilo dědictví naší a sovětské meziválečné avantgardy jako tvorby hluboce spjaté s ideami socialismu na prvním místě.“<sup>2)</sup>

Územní reorganizace roku 1960 přinesla do postupujícího diferenciačního procesu probíhajícího v ochotnickém divadelnictví nemálo problémů, souvisejících se strukturálními změnami metodické péče. Došlo k řadě kádrových změn a přestože byly vytvořeny větší územní celky, zůstával v okresech pro obor ochotnického divadla, malých jevištních forem a uměleckého přednesu zpravidla jediný metodik. Množily se materiální a technické těžkosti, zcela chyběla evidence souborů a jejich činnosti, složitá a diferencovaná problematika metodické práce byla často redukována jen na vrstvu základních organizačních služeb. Neméně složité komplex otázek ve vztahu k ochotnickému divadelnictví představovala odborná připravenost metodiků; pokud získali kvalifikaci studiem na odborné škole, byli rámcově připraveni plnit na úrovni okresů a krajů rozmanité úkoly organizační povahy, ale metodická činnost včetně jejich poradenských funkcí se většinou vymykala jejich možnostem. Střední ani vysoké školství nereagovalo na reálné potřeby praxe natolik, aby pro jednotlivé obory zájmové umělecké činnosti byli připravováni kvalifikovaní odborníci.

Přitom bylo zřejmé, že ochotnické divadelnictví v bohatství vnitřních organizačních forem a typů činnosti musí podstoupit zápas o nový výraz, v kontinuitě s tradicí znovu formulovat společenské cíle a hledat své místo ve struktuře společenských aktivit.

V roce 1961 se v Kutné Hoře sešla konference, věnovaná problematice studia her klasického odkazu. „Několikadenní rokováání teoreticky fundovaně zdůraznilo význam tvůrčí umělecké prá-

ce, proklamovalo boj proti vulgárním aktualizačním stejně jako opatrnému pietismu a vědomě nedávalo žádné recepty, což je v dějinách ochotnických aktivitů a konferencí historické.“<sup>3)</sup>

Požadavek teoretického studia, který kutnohorská konference akcentovala jako jednu z důležitých podmínek perspektivní práce ochotnického režiséra i herce, se zprostředkovaně promítl i do formování kvalitativně nového vztahu profesionálního a ochotnického divadelnictví.

Doposud ochotnické divadelní soubory – až na výjimky a zcela mimořádné inscenace – svým vývojem provázely divadelnictví profesionální, pohybující se v okruhu jeho okrajových uměleckých problémů.

Na počátku šedesátých let vstoupili profesionální umělci do procesu ochotnické jevištní tvorby také jako pedagogové a instruktoři souborů, kteří na ochotnických scénách neuskutečňovali jen své představy, ale vytvářeli především esteticko-výchovné zázemí rozvoje tvořivých sil ochotnických režisérů a herců. V mnohém širším měřítku se profesionální umělci uplatnili jako pedagogičtí pracovníci ve všech typech seminářů, dlouhodobých i krátkodobých školení divadelních ochotníků. „Vstup profesionálů do ochotnického divadla byl historicky nevyhnutelný, jestliže mělo ochotnictvo plnit nové úkoly a zachovat svoje místo ve společnosti i diváckou přítelovost. Vlastními silami nemohlo překonat krizové momenty. V zásadě bylo třeba všeobecně zvýšit nároky na repertoár a jeho dramaturgickou skladbu, zmodernizovat inscenační postupy, naučit se analyzovat text, zvládnout novou poetiku divadla, kterou přinášela nová domácí i světová dramatika, přitáhnout do souborů mladou generaci, obracející se k starému typu ochotnického divadla zády.“<sup>4)</sup>

Spolupráce profesionálů a ochotnických divadelních souborů byla už v šedesátých letech výrazně zhodnocena prací studiových souborů a také v pozdějším období, které bylo charakteristické nástupem ochotnických kolektivů, jež syste-

matically a koncepčně budovaly specifický typ inscenační tradice, ohraničené zpravidla cílevědomým a perspektivním vývojem dramaturgie.<sup>5)</sup>

V procesu úvah o poslání ochotnického divadla se objevily rysy, jejichž podstatou byl důraz na vnitřní život souboru a charakter výchovného procesu, směřujícího k profilu a pojetí činnosti kolektivu jako skupiny, usilující o sebevzdělávání, sebezdokonalování s cílem postupně do tohoto vztahu zapojit i divadelní publikum.

Zaměření na rozvoj vnitřních sil ochotnických souborů se stalo jedním z přechodných, ale velmi závažných jevů, vypovídajících o způsobu, jímž se tradiční ochotnické soubory vymaňovaly ze stagnace hnutí, ale také o zdrojích nových sil, dodnes přispívajících rozvoji ochotnického divadelnictví.

Jeho program, spojovaný s agitačními funkcemi divadla a společenskými úkoly, byl na počátku 60. let vyčerpán; působení „odstředivých“ sil mělo vliv na změny žánrových a tematických okruhů, které se právem stávaly středem pozornosti: otázky morálky, všedního dne – do popředí vystoupil člověk jako individualita se všemi radostmi, konflikty i problémy. Ochotnické divadelnictví na rozdíl od souborů malých jevištních forem nebylo připraveno přijmout a rozvinout tyto impulsy v přímé reakci na celkovou situaci. Tyto snahy našly uplatnění až mnohem později ve vrstvě vyspělých ochotnických souborů a jejich inscenacích na Jiráskových Hronovech, signalizujících stav vývoje ochotnického divadla jako zcela specifického typu uvolňování a využívání tvořivých lidských sil v procesu výstavby divadelního představení a jeho komunikace s divákem.

V období 60. a 70. let byly na Jiráskových Hronovech zastoupeny všechny typy ochotnických divadelních souborů, včetně malých divadel a kabaretů. Jednotlivé ročníky citlivě odrážely v několika proudech a vývojových směrech výstavbu kvalitativně vyššího stupně pojetí ochotnické inscenační tradice, opírající se obsahově o všechny pozitivní prvky padesátých let, kdy byly po-

loženy základy socialistického ochotnického divadelnictví.<sup>6)</sup>

Do procesu kvalitativních změn probíhajících v ochotnickém divadelnictví zasahovalo mnoho vlivů, včetně prvních příznaků společenské krize vrcholící událostmi na sklonku let šedesátých. Ochotnické divadelnictví, které vždy citlivě reagovalo na změny společenského a politického klimatu, se podílelo také na překonávání krizových jevů vyhraněnou dramaturgickou orientací v letech sedmdesátých, což se promítalo i do profilu Jiráskových Hronovů.

Až do roku 1965 byl průběh jednotlivých ročníků přehlídky velmi protikladný, v programu se odrážely všechny tendence pronikající do ochotnického divadla představeními vysoké úrovně, a to ve všech vrstvách a typech souborů. Vedle nich se prosazovaly inscenace podléhající výrazným profesionálním vzorům anebo představení konvenční, průměrná, která nepřispívala kvalitativnímu pohybu odehrávajícím se na scénách ochotnických divadel. V roce 1961 napsal Jiří Valenta do Rudého práva: „... tato tradiční přehlídka byla koncipována tak, aby ukázala ve stručném přehledu to nejlepší, co divadelní ochotníci u nás dovedou...“<sup>7)</sup> Z programu přehlídky ostře vystupovalo královéhradecké nastudování hry A. Jiráska Jan Roháč v režii J. Vavříčky: „Pokusili se inscenovat Jiráskova Jana Roháče tak, aby popisnost a ilustrativnost nebrzdily dynamiku realistického díla, aby zápas úhlavních protivníků Zikmunda a Roháče byl ukázán jako střetnutí dvou politických sil.“<sup>8)</sup>

Inscenace to byla velmi provokativní, usilovala o současný výklad klasické látky a o výraznou divadelnost, která zčásti mířila i proti autorově představě.

O srovnatelném představení, gottwaldovském nastudování hry G. Figueireda Liška a hrozny konstatovalo Rudé právo: „Bylo to představení vysoké úrovně, s neobyčejným vkusem a zápalnou silou vysvětlující autorovy myšlenky o svobodě.“<sup>9)</sup>

V té době ještě nezasáhly prostředí hrnovské přehlídky ohlasy nástupu malých jevištních forem, ale účastníkům Jiráskova Hronova už nestačila konfrontace tradičních výrazových prostředků ochotnického divadelnictví, které určovaly většinu představení tohoto ročníku. „Vcelku přinesl letošní Jiráskův Hronov doklady o vysoké inscenační úrovni našich vyspělých ochotnických souborů. Zároveň ale odhalil, jaké slabiny jsou v tom, že většina souborů celkem mechanicky přebírá repertoár profesionálních divadel. Na vyspělejších souborech musíme požadovat samostatnější, iniciativnější cestu. A na méně vyspělých zase to, aby volily podle svých sil. Na pořad dne nastoupily tedy úvahy o poslání ochotnického divadla v epoše socialismu, kde už nebude jeho jediným úkolem zajistit, aby se občané mohli seznámit s řadou uměleckých děl, ale kdy jeho úkol zřejmě bude stále více ve výchově členů souboru a kdy před zraky veřejnosti, jejíž vkus roste ze dne na den, neobstojí diletantské pokusy (...). 31. Jiráskův Hronov zároveň zasel sémě oprávněné nespokojenosti, které vede k hledání nových forem práce souborů, k zvýšení nároků na soubory s nižší uměleckou úrovní a k vytváření úzkého kontaktu mezi profesionály a ochotníky.“<sup>10)</sup>

Vysoký stupeň kritičnosti provázal také další ročníky Jiráskových Hronovů, v jejichž programu bylo patrné střetávání mezi dozrívajícími prvky ochotnické divadelní tradice, stejně jako nástup tvůrčí umělecké práce, charakterizovaný úsilím o aktivní postoj k dramatickému dílu.

Kritika ocenila inscenaci olomouckého Studia LUT při Divadle Oldřicha Stibora, které po roce existence nastudovalo „kosmonautickou“ komedii S. Lichého Fripiri, v níž zaujaly dva výjimečné herecké výkony představitelky Barbory Sluníčkové, H. Černé a H. Maciuchové. Brněnský soubor J. Skřivana přijel do Hronova s nastudovaným Klicperovy veselohry Hadrián z Římsů, kterou uvedl ve výrazné adaptaci, akcentující současný výklad klasického textu. Ale 32. Jiráskův Hronov

přinesl i jiné znaky rozvinuté umělecké fantazie a schopnost souznění ochotnického divadelního souboru se současným životem, divákem. Všechny se promítly do práce Pavla Fialy a broumovského souboru Klavíradlo, který na přehlídce zastupoval mnohostranně se rozvíjející obor malých jevištních forem.

Svitavská inscenace Brechtova Kavkazského křídového kruhu byla bohatá na kvalitní herecké výkony, ale stala se v kontextu přehlídky ilustrací jednoho z odumírajících typů ochotnické divadelní práce, který zpravidla přejímal na různé úrovni dramaturgické podněty a některé inscenační postupy profesionálních scén.

V roce 1962 byl na ústředních přehlídkách zveřejněn dokument nazvaný Některé aktuální otázky rozvoje ochotnického divadla v ČSSR, který měl být shrnutím dosavadních zkušeností a perspektiv ochotnického hnutí. Dokument předpokládal přesun hlavních aktivit do vnitřního života souborů, ale současně zaujímal kritické stanovisko k celkové situaci hnutí. Přitom byla tato analýza ještě nepropracovaná, negativně působila svou jednostranností, důrazem na jednu složku práce souborů. V této podobě pronikla do materiálů 32. Jiráskova Hronova a stala se dlouhodobě působícím zdrojem deziluze ochotnických divadelníků, k níž přispěla i řada podprůměrných představení Jiráskova Hronova v roce 1962.

Následující ročník proběhl ve znamení organizačních změn přehlídky; byla založena tradice hrnovských studijních klubů. V rámci přehlídky proběhla volná tribuna, v jejímž obsahu se podobně jako v předešlých letech vyskytla kritika rozporů a nedostatků v oblasti metodické a organizační práce. Hronov v roce 1963 ukázal velmi přesvědčivě, že další vývojový směr ochotnického divadelnictví ani přehlídky samotné nebudou možné spatřovat jen v okruhu tradičního ochotnického divadla anebo malých jevištních forem.

Jejich inspirace ovšem plnou silou zasáhly 34. Jiráskův Hronov. Do obsahu ročníku programy

malých jevištních forem zařazeny nebyly, ale jejich přínosy se projevily především v olomoucké inscenaci hry V. Renče Tom Sawyer od řeky Mississippi, v němž roli Becky na vysoké úrovni odezdala H. Maciuchová.

Náchodské divadelní studio si uplatňováním nekonvenčních postojů k inscenační práci našlo pevné místo mezi vyspělými ochotnickými soubory a přispělo k probíhající názorové diferenciaci autorskou adaptací hry J. K. Tyla Tvrdohlavá žena, uvedenou na 35. Jiráskově Hronově vedle syntetického pojetí Masopustních her (Samopašné hry) Hanse Sachse v nastudování slovenského kolektivu Osvětové besedy Bratislava – Nivy.

V roce 1965 ve větší míře vstoupila do programu Jiráskova Hronova divadelní představení opírající se o absurdní drama, která vyvolala rozporuplné ohlasy a diskuse o opodstatněnosti tohoto typu dramaturgie. Byl to jeden z problémů, který poznamenal tvůrčí cestu brněnského Divadla J. Skřivana. Kolektiv od výmluvné adaptace Klicperovy hry Hadrián z Římsů přešel k pokusům vyrovnat se s dramatickým dílem S. Mrožka a jeho texty Na širém moři a Mučednictví Petra Oheye (1965). Pokračoval sice ve své vývojové linii, ale v jeho práci docházelo ke zřetelným přesunům výrazových prostředků od nesporných vrcholů, jako byl Klicperův Hadrián z Římsů k nastudování Goldoniho hry Treperendy (1967) nebo inscenaci Nušičových Truchlících pozůstalých (1966),<sup>11)</sup> v nichž soubor dosáhl vysokého stupně technické vyspělosti, brilantnosti v odkrývání podstaty charakterů, ale za cenu vyhrčeného, ostrého tempa představení.

Jiráskův Hronov, který se uskutečnil přesně v polovině šedesátých let, přinesl vzájemně nesoiměřitelné hodnoty, ale naznačil přitom, v jak pestré paletě typů se ochotnické divadelnictví vyvíjí. Současně byl tento ročník ve znamení nástupu vlny absurdního divadla, na němž si ochotnické divadelní soubory ověřovaly možnosti přesně stylizované inscenační práce, ale která byla

ve skutečnosti odrazem širších krizových jevů ve společnosti i v kultuře.<sup>12)</sup>

Hronovská přehlídka byla v roce 1966 organizována krajskými a okresními orgány; signalizovala už dozvuky kvantitativního rozvoje malých jevištních forem, které si však v práci špičkových kolektivů doposud uchovávaly vysokou kvalitu. Průběh 36. Jiráskova Hronova naznačil, že postupně dochází k syntéze specifikovaných vyjadřovacích prostředků, k ovlivňování inscenační práce tradičních souborů, obohacujících se ze zdrojů a zkušeností malých divadel.

Ve druhé polovině šedesátých let se na Jiráskových Hronovech představovaly ochotnické divadelní soubory, které svým vývojem naznačily několik směrů inscenační práce. Projekce vlastních představ o dramatickém díle do jevištního tvaru i způsob komunikace s divákem vycházely z půdorysu vnitřních potřeb souboru a jeho objektivních možností. Do procesu tvorby vyspělých ochotnických kolektivů zákonitě zasahovaly vnější vztahy vyplývající ze složitě kulturně politické situace i z povahy dramatické tvorby.

Přesto většina divadelních souborů usilovala pokračovat v započatém zápase o kvalitu ochotnického divadla a snažila se využít v tomto procesu všech dostupných výrazových prostředků.

K takovým kolektivům patřil soubor Osvětové besedy Bratislava - Nivy, který se Sachsovými aktovkami (1965) na Hronovech zaujal už proto, že „...v období vyznávání divadla absurdity, filozofie pesimismu přišel s konstruktivním a pozitivním programem divadla lidového, optimistického, úsměvného, které nezavíralo oči před deformacemi doby, ale dokázalo je satirizovat s gestem důvěry v člověka, vysmívajíc se největší překážce pokroku – hlouposti člověka. Sachsovy dramatické miniatury ve Vajdičkově ztvárnění se totiž nestaly žánrovými humoristickými obrázky z dávné doby, ani hrubozrnnou fraškou útočící nevybíravými prostředky na divákovu bránci. S dokonalým vkusem nacházely rovnováhu mezi slovem a pohybem, který tu už neilustroval text, ale ozvlášt-

ňoval jednání postav vytvářeje precizní styl inscenace.“<sup>13)</sup> Tentýž kolektiv roku 1966 přijel do Hronova s nastudováním klasické komedie N. Machiavelliho *Mandragora*: „... režisér L. Vajdička, scénograf Josef Ciller i neobyčejně šťastně vybraní herci ladili navzájem jako dobrý komorní orchestr. Machiavelliho verš zvučel jasným tónem, pohyb měl eleganci i prudkost, situace noblesu i vtip.“<sup>14)</sup> Tvůrce postavy Nícia v této inscenaci, Josef Bednárik, o několik let později přivedl do Jiráskova divadla perspektivní divadelní soubor, Z-studio Zeleneč. Linie představení bratislavského souboru pokračovala vynikajícími režiiemi aktovky A. P. Čechova Medvěd (1967), L. Andrejeva Tma (1968).

Řada ochotnických divadelních souborů vedle těchto tendencí konfrontovala svá východiska s módní vlnou absurdního dramatu; nastudování dramatických děl tohoto typu nesvědčila o tom, že by kolektivy nabývaly v práci s nimi zkušenosti s odlišným pojetím divadla, spíše kopírovaly styl profesionálních těles. K inscenacím tohoto zaměření patřilo nymburské nastudování hry E. Albeeho *Kdo se bojí Virginie Woolfové* (1967), ostravský pokus vyložit svébytně Smočkovy texty *Bludiště a Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*, které hronovská porota v roce 1967 ocenila přes zřejmou inspiraci profesionálním představením.<sup>15)</sup>

K diskutovaným omylům Jiráskova Hronova v roce 1967 se přidružilo představení známé hry A. Jarryho *Král Ubu* v nastudování souboru střední zemědělské technické školy v Březnici. Dílo mladého kolektivu se ocitlo v centru pozornosti; přitom v této inscenaci nešlo o ověřování nových postupů, o jiný pohled na dramatický text.<sup>16)</sup>

Vedle inscenací, které vzbudily ohlas kritiky i diváků, byly na Jiráskových Hronovech uváděny hry odrážející reportážovou situaci ochotnického divadelnictví; byly to inscenace, které v místech působení souborů zcela určitě plnily důležité funkce, ale na hronovské divadelní přehlídce častěji dokumentovaly kontrast mezi výraznou aktivní dramaturgií kolektivů, které se odpovědně

poušťely na neprobádanou plochu, aby se poučeny vracely k osvědčeným postupům anebo zkoušely proniknout dále, za hranici dramaturgie krizových let.

Vedle této tendence se na Hronovech představily kolektivy, které přijaly módní prvky pronikající k nim z profesionálních scén; vznikala představení nepůvodní, eklektická, spojená se záměry, jež daleko překračovaly možnosti souborů. Takovou tendenci bylo možné pozorovat i v některých představeních sedmdesátých let.

Jiráskovy Hronovy však také vytvářely diferencovaný prostor ochotnickým divadelním souborům, které ve svém vývoji nepřekročily rozměr konvenční inscenační tvorby, pohybující se na okraji vlivu profesionálních scén, ale uchovávaly si ještě vysokou míru stylizace, herecké kultury i některé prvky v jednotlivostech obohacující ochotnické divadelnictví.

Další výraznou tendencí šedesátých let se stala silná autorská satirická a kritická tónina, zaznívající z představení souborů malých forem anebo z inscenací divadelních studií, která se vývojem a přestavbou struktury divadelního názoru v malých kolektivech nesmírně poučila a začala prakticky uskutečňovat zcela nový typ inscenační tradice – např. olomoucké Studio Divadla Oldřicha Stibora, v šedesátých letech Náchodské divadelní studio NKS a další.

Inszenace ochotnických divadelních kolektivů, které vytvářely základní rysy hronovských divadelních přehlídek, naplňovaly společensky pocíťovanou potřebu kvalitativních přeměn divadla spolu se změnou funkcí ochotnického divadelnictví v socialistické společnosti.

I když se proces hledání nových východisek neprosadil ihned a komplexně v celém ochotnickém hnutí, byly tímto myšlenkovým prouděním zasaženy všechny typy divadla a většina ochotnických divadelních souborů. Plnění tohoto programu bylo na sklonku šedesátých let přerušeno krizovými společenskými jevy, takže se k němu ochotnické divadelnictví na počátku let sedm-

desátých vracelo, obohaceno zkušenostmi získanými v procesu diferenciacie. Odraz krizových tendencí a jevů pronikal do organismu ochotnického divadla už od poloviny 60. let, ale nejvýrazněji spolupůsobil v programech Jiráskových Hronovů v období 1967–1969, a to i přes objektivně hodnotná inscenační díla, úsilí o svěbytnou uměleckou výpověď.

Při hodnocení tohoto složitého a rozporuplného období v proměnách ochotnického divadelnictví nejsilněji působí několik faktů: Během let 1960 až 1970 byl i přes působení prvků stagnace zaznamenán kvalitativní vzestup ochotnického divadelnictví. V jeho vývojových tendencích jej zobrazily i jednotlivé ročníky Jiráskových Hronovů. Krizová situace, která hrozila už od roku 1959, byla překonána především zvyšováním nároků na dramaturgii; také interpretační stránka práce souborů začala být chápána v kontinuitě všech inscenačních složek, což bylo patrné zejména v procesu ofenzivní dramaturgie vyspělých divadelních souborů a výrazné koncepci prosazující se v jejich práci.

Divadelní hry nastudované většinou pod vlivem profesionálních inscenací, vyjadřující se jazykem tzv. absurdního dramatu, repertoár většiny ochotnických scén výrazněji nezasáhly, i když pronikly do dramaturgie vyspělých souborů. Adaptace her tohoto typu jen v ojedinělých případech nebyly odrazem módní vlny.

Společenská krize na sklonku let šedesátých měla vliv spíše na řešení otázek organizace a řízení ochotnického divadelnictví, metodické péče, projevovaly se mnohé tendence směřující ke komerčnímu pojetí ochotnického divadla anebo všeobecné podceňování práce souborů v místních podmínkách.

Překonáváním krizových jevů ve společnosti však zdaleka nebyl zápas o kvalitu a jasný názor ochotnických divadel vybojován, pokračoval na půdorysu Jiráskových Hronovů i v následujícím období 1971–1981, tento kvalitativní pohyb směřuje dodnes v několika typech divadla k novému

pojetí divadelnosti, ale také k postižení rozměru specifických funkcí, jichž v rozvinuté socialistické společnosti nabývá ochotnické divadelnictví jako neoddělitelná součást estetické kultury.

Už po roce 1970 usilují ochotnické soubory navázat na ty vývojové tendence předcházejících období, která určovala jeho socialistický obsah. Ale děje se tak na půdorysu dramaturgie opírající se o tvorbu autorů, jejichž dílo „je socialistické svým stanoviskem ke skutečnosti“.<sup>17)</sup>

Jubilejní čtyřicátý ročník Jiráskova Hronova byl připravován na široké základně; pořadatelé se snažili vytvořit příležitost pro zastoupení všech kvalitních inscenací vznikajících v divadelní sezóně 1969–1970. Metodě výběru byla věnována mimořádná pozornost a třebaže bylo možné opřít se o systém okresních, krajských soutěží a mezikrajských přehlídek, byla pro přípravu přehlídky v roce 1970 zvolena forma konkursu, která každému souboru umožňovala ucházet se přímo o účast na 40. Jiráskově Hronově. Slovenské kolektivy prošly výběrem na přehlídce ve Spišské Nové Vsi.

Inscenace ochotnických divadelních souborů ucházejících se o programový podíl na jubilejní přehlídce, bylo možné zařadit do tří skupin: průměrný typ divadelní práce, představující přibližně polovinu inscenací, kolektivy vedené zpravidla silnými individualitami, usilujícími o specifický, osobitý výraz a třetí typ souborů, které pracovaly s dobrou úrovní, s využitím všech sil usilovaly sdělit myšlenkovou podstatu hry.

V programu přehlídky byly zastoupeny inscenace odpovídající tendencím práce zvýrazňující všechny znaky individuální i kolektivní tvořivosti a vedle nich představení vyrovnávající se s nároky divadelní hry především důkladnou hereckou prací. Program Hronova však vedle tvořivých, inspirujících představení obsahoval i díla průměrná. Kromě dramatizace textu J. Trnky Zahrada uvedené souborem Pírko Domu dětí a mládeže z Brna, představení rozehraného dětmi do bezprostřednosti a lehkosti, se na přehlídce objevilo

volyňské nastudování Čapkovy Matky, nesené zcela tradičním pojetím práce a dosahujícím jen základního sdělení v rovině příběhu hry. Jiráskův Hronov v roce 1970 také naznačoval příští intenzivní nástup původní slovenské dramatické tvorby na ochotnická jeviště nastudováním hry I. Bukovčana Než kohout zazpívá, ale přinesl i zajímavé pokusy vyrovnat se s odkazem ruské klasiky v ostravském provedení hry A. N. Ostrovského Vrána vráně oči nevyklove a v brněnském nastudování Čechovova Bankovního jubilea (Divadelní studio J. Skřivana OKVS Brno).

Problematika výběru inscenací na 40. Jiráskův Hronov naznačila některé otázky, související s ochotnickým divadelním hnutím jako společenským organismem podléhajícím řadě změn – ukázalo se, že především vzrostla kvalita dramaturgie.

Bylo však o mnoho méně souborů se širokou členskou základnou a vyrovnanými uměleckými silami. Většina představení proto trpěla nesourodostí v oboru herecké práce.

Ale Jiráskův Hronov v r. 1970 naznačil i další možnosti ochotnického divadla, které byly diskutovány v souvislosti s rozvojem malých forem a divadelních studií – v tomto prostoru je skryta možnost dalšího zvyšování kvality ochotnického divadelnictví jako významného nástroje kulturně výchovného působení a možnosti uplatnění širokých zájmů lidí.

V roce 1971 byl poprvé vyhlášen Národní festival zájmové umělecké činnosti. „Systém společného vyhlásování a plánu soutěží a přehlídek zájmové umělecké činnosti vznikl na bázi Soutěže tvořivosti mládeže a pracujících z potřeby vzájemně koordinovat významné akce a soustředit k jejich realizaci síly a prostředky institucí odpovědných za rozvoj této oblasti. Tento přístup odpovídá i dnes současným kulturně politickým potřebám upevnění státního řízení kultury a prohloubení koordinace a součinnosti se společenskými organizacemi a dalšími rezorty i zásadě

společného plánování kulturně výchovné činnosti.“<sup>18)</sup>

Festival probíhal na celém území republiky a jeho součástí se staly soutěže a akce na všech stupních řízení, spojované s odbornými semináři a diskusemi o odborných i kulturně politických otázkách. Vyhlášení Národního festivalu zájmové umělecké činnosti v roce 1971 se stalo začátkem nové, vlastně už současné etapy vývoje ochotnického divadelnictví. Jeho celkové pojetí bylo komplexnější než všechny dosavadní způsoby organizace soutěží ochotnických divadelních souborů. Do systému metodické práce na okresních a krajských člancích vneslo kvalitativně nové prvky. Jejich vliv se neprojevil okamžitě, protože ochotnické divadelnictví bylo a zcela jistě zůstane jevem vybaveným komplikovanou vnitřní strukturou a bude se organizovat a umělecky vyvíjet diferencovaně, obohacujíc se z rozmanitých tvůrčích zdrojů.

V polovině sedmdesátých let – v mnoha českých krajích ještě dříve<sup>19)</sup> – byla dobudována struktura i pojetí činnosti okresních a krajských poradních sborů pro ochotnické divadelnictví, v okresech se stalo důležitým předpokladem zastoupení všech ochotnických souborů v poradním sboru, doplněné odborníky, kteří tvořili základ poroty. Její funkce byly v tomto období rozvíjeny a uplatňovány v širokém rámci potřeb metodického působení v oboru ochotnické dramaturgie, režie, scénografie a herectví. Velkou pozornost věnovaly poradní sbory otázkám technickým a organizačním zázemí provozu ochotnického divadelního souboru.

V praxi se v některých okresech a krajích se širokou a diferencovanou základnou ochotnického divadla začaly tyto funkce poradních a odborných orgánů rozvíjet ve vztahu k procesu vzniku divadelního představení; cílem už přestalo být hodnocení dokončeného jevištního díla, ale možnost ve spolupráci s jeho tvůrci ovlivňovat základní zdroje procesu tvorby. Metodická práce proto stále více směřovala k postupnému nava-

zování a rozvíjení pracovních kontaktů s profesionálními umělci, kteří na základních člancích ochotnického divadla začali mnohem efektivněji než dosud působit jako pedagogové a v mnoha případech i jako dlouhodobí instruktoři.

Divadelní přehlídka Jiráskův Hronov v letech 1971–1980 prokazatelně pozměnila tvářnost – těsnější spolupráce profesionálních umělců s ochotnickými soubory se projevila ve vyšší umělecké kvalitě představení, ale také v cílevědomé redukci dramatických děl a jejich myšlenkových soustav na možnost výpovědi konkrétního divadelního souboru. Základním problémem, který se plným právem stal středem pozornosti, bylo ochotnické herectví, určující článek komunikace dramatického díla a příjemce, jemuž jsou všechny ostatní složky jevištního díla přizpůsobovány, aby podporovaly tento vztah, spoluvytvářejíce v jeho kontextu představení s vysokým stupněm ideové a umělecké syntézy.

Během deseti let, která uplynula mezi dvěma jubilejními ročníky Jiráskova Hronova, bylo ochotnické divadelnictví obohaceno sérií vynikajících inscenací, začalo se vyvíjet v široké škále typů divadla: od tradičního přístupu ke klasické dramatické látce až k výrazným pokusům o typ divadla autorského, které vydávajíc se do samé blízkosti diváka, opustilo kukátkový scénický prostor a spolu s ním i konvence v něm platné.

Ochotnické divadelní soubory více experimentovaly, a to nejen v oblasti inscenační, interpretační, ale také v dramaturgii, která se umělecky vyspělým kolektivům stala metodologickou základnou výstavby inscenace, ne už pouhým nástrojem výběru hry, odpovídající režijním a hereckým silám kolektivu. Znamenalo to, že úporný zápas o novou divadelnost probíhající v ochotnických souborech se neodehrával jenom na úrovni ideového překonání krizových společenských jevů z konce šedesátých let, ale s významným příspěvím profesionálních umělců a divadelních teoretiků<sup>20</sup>) se začal uskutečňovat především v soustavě uměleckých výpovědí ochotnických di-

vadelních souborů, jak o tom svědčí vedle jednotlivých ročníků Jiráskova Hronova sedmdesátých let také kvalitativní stránka národních a celostátních festivalů zájmové umělecké činnosti, jejichž integrální součástí se v místech, okresech a krajích staly ochotnické divadelní přehlídky – do přípravy mnohých z nich se zapojil Svaz českých divadelních ochotníků, který zahájil činnost v roce 1969.

Národní festival se uskutečňoval ve dvouletých cyklech, jejichž průběh spjatý s kulturně politickými dominantami období měl vliv i na přípravu divadelních přehlídek jako byl Šrámkův Písek nebo Jiráskův Hronov. Tento cyklus byl uzavřen zpravidla vyhlášením celostátního festivalu zájmové umělecké činnosti, který v oboru ochotnického divadelnictví vyústil do přípravy mezikrajových přehlídek a festivalu ve Spišské Nové Vsi, odkud divadelní soubory postupovaly na Jiráskův Hronov.

Základ výběru souborů a jejich inscenací probíhal na úrovni okresů, z nichž zpravidla postupovaly dvě výrazné inscenace do krajského výběru, a krajská kulturní střediska měla právo navrhnout Ústavu pro kulturně výchovnou činnost (ÚKVC) dvě představení k postupu na Jiráskův Hronov anebo na mezikrajovou přehlídku. Takto uplatňovaný systém hodnocení ochotnického divadelnictví v každé sezóně předpokládal zkvalitnění práce okresních a krajských poradních sborů i odborných týmů, odpovědných za výběr inscenací. Vedle toho bylo poměrně často uplatňováno právo poroty vyššího stupně zhlédnout představení, které nebylo navrženo k postupu a rozhodnout o něm nezávisle na ustanoveních platných soutěžních řádů.

Postupné uplatňování cyklického soutěžního mechanismu, který se stal součástí odpovědnosti národních výborů a jejich odborných zařízení, přineslo zkvalitnění práce poradních sborů a odborných subkomisí, které při nich vznikaly. Souběžně byly posíleny kulturně politické funkce státních orgánů v oblasti kulturně výchovné činnosti

a za krátkou dobu se podařilo zvýšit také objektivní dosah místních, okresních i krajských přehlídek ochotnického divadla. Právě na přehlídkách se ukazovalo, že práci odborné poroty je možné vidět jenom v kontextu rozvinuté metodické péče o ochotnické divadelní soubory, nikoliv jako jednu ze specifických větví umělecké kritiky. Proto se součástí divadelních přehlídek staly semináře a specializovaná školení, mířící zpravidla k řešení vybraných problémů ochotnického divadla, které byly v té době aktuální anebo je práce souborů předznamenávala.

V mnoha okresech a ve většině krajů byly organizovány výchovně vzdělávací akce pro ochotnické divadelníky v dlouhodobých cyklických formách, probíhající v divadelním prostředí, nezávisle v souvislosti s přípravou konkrétní inscenace. Úsilí soustavně vytvářet pevnější teoretickou i praktickou základnu pro perspektivní práci ochotnických kolektivů předznamenala vznik krajských lidových konzervatorií, které připravují dobrovolné pracovníky pro jednotlivé obory zájmové umělecké činnosti a jsou důležitým článkem vzdělávacího a esteticko výchovného procesu.

Rozsáhlá spolupráce profesionálních umělců s divadelními soubory, vstup divadelních teoretiků do problematiky ochotnického divadelnictví, široký výchovně vzdělávací program, zkvalitnění práce poradních sborů všech stupňů – tyto skutečnosti se promítly do výsledků ochotnického divadelnictví v sedmdesátých letech především v růstu kvality uměleckých sil většiny souborů, což z hlediska jednotlivých ročníků Jiráskova Hronova znamenalo, že se v jejich programu stále častěji začínala objevovat jevištní díla mimořádné hodnoty a účinku, uchovávaní si přitom základní specifika ochotnické divadelní práce.

Vedle mnoha dalších aspektů zasáhly do problematiky ochotnické divadelní práce úvahy o postavení zájmové umělecké činnosti v socialistické společnosti, protože „jen v těchto širokých souvislostech chápeme i společenskou funkci a význam vlastní zájmové kulturní a umělecké tvořivosti lidí.

Tato oblast je pro nás (...) jednou z nejvýznamnějších, neboť v ní dochází ke spojení celospolečenských kulturně výchovných záměrů s širokým kulturním lidovým hnutím, se spontánní kulturní aktivitou mas a tak i k formování kulturních zájmů a potřeb obyvatelstva.“<sup>21)</sup>

Důležitým činitelem dalšího rozvoje ochotnického divadelnictví a přehlídky Jiráskův Hronov se stala Národní konference o zájmové umělecké činnosti, která se uskutečnila v roce 1971 v Příbrami, kde byl vyhlášen festival zájmové umělecké činnosti pro léta 1972–1973, prodiskutována zásada společného plánování, sdružování sil a prostředků v kulturně výchovné činnosti a projednány Zásady rozvoje zájmové umělecké činnosti.

Výsledkem společného působení všech těchto činitelů bylo, že Jiráskovy Hronovy nepřinášely jen nejlepší hodnoty amatérského divadelního hnutí, ale dařilo se jim v jednotlivých ročnících přesněji a vyváženěji než doposud vyjadřovat podstatné tendence a směry, které se v ochotnickém divadle prosazovaly v ideové i umělecké vrstvě. Při hlubším pohledu na profil hronovských přehlídek se ukázalo, že nejsilněji byly zastoupeny inscenace klasického dramatického odkazu domácího i světového, ale i do tohoto prostoru vstoupila zcela nová kvalita. Zatímco ještě na počátku šedesátých let byla převládající tendencí vztahu souborů ke klasickému dramatu až pietní úcta ke kulturnímu dědictví, v letech sedmdesátých byla zaznamenána řada prepisů klasických her inscenovaných tak, aby jejich sdělení bylo tlumočeno modernímu divákovi jazykem současného divadla.

V mnohem větší míře byla na hronovských přehlídkách zastoupena také současná česká a slovenská dramatická tvorba, hry autorů sovětských a dalších socialistických zemí. Ze zdrojů divadelních kultur socialistických zemí přicházely na ochotnické scény impulsy v podobě méně frekventovaných dramát anebo her vyznačujících se svéráznou divadelní poetikou; nezávisle se ochot-

niční divadelníci opírali o vlastní zpracování literární předlohy. Ochotnické divadelnictví v této době prokázalo nevšední schopnost konfrontovat se se společenskou problematikou, tvořivě ji zobrazovat a vypovídat o ní, touhou po účelném a zdůvodněném jevištním experimentu. Vedle těchto tendencí, pronikajících do cílevědomé práce špičkových kolektivů, vznikala i v tomto období představení průměrné úrovně, vyznačující se kultivovaným herectvím a ambiciózními koncepcemi, ale nesměřující svými podstatami k novým cílům.

Dílčím mezníkem ve vývoji Jiráskových Hronovů po roce 1971 je 45. ročník přehlídky, který byl o rok dříve předznamenán olomouckou inscenací přepisu díla M. Twaina Princ a chudás, v níž její autoři rozehráli širokou škálu nápadů, situací a vtipu. Ale i jinak 44. Jiráskův Hronov naznačoval, o jaká východiska se budou ochotnické divadelní soubory napříště opírat. Svědčilo o tom kroměřížské představení díla I. Őrkényiho Kočičí hra, v němž herečka L. Čápková „objevila především komickou stránku své role. (. . .) Její schopnost ostré charakterizace, která jde až na samu mez drastičnosti, je obdivuhodná a udává základní ladění inscenace.“<sup>22)</sup>

K představením vyznačujícím se především dramaturgickou objevností patřilo provedení klasického díla slovenské dramatické literatury divadelním souborem z Brezna, který si ke hře Najdúch Jonáše Záborského vybudoval specifický vztah, zvýraznil „sociální citění a společenskou kritiku prostředky, které jsou adekvátní modernímu divadlu a progresivním představám o moderních cestách ochotnického divadla.“<sup>23)</sup>

V několika inscenacích 44. ročníku hronovské přehlídky byly obsaženy mnohé prvky, které soubory zařadily do běžně využívaných pracovních metod s malým zpožděním a je nutné zdůraznit, že do tohoto prostoru byly zpravidla vneseny profesionálními uměleckými pracovníky. Některé z nich se uplatnily v inscenacích předcházejících let, např. v nastudování hry O. Zahradníka Sóló

pro bicí (hodiny) v roce 1973, které uvedl soubor Hvízdoslav ze Spišské Nové Vsi, pronikly do odvážného pokusu kolektivu z Ostravy - Hrušova vyrovnat se se složitě vrstvenou látkou hry B. Brechta Pan Puntila a jeho služebník Matti (1971), které přes zřetelnou inspirativnost ukazovalo, že „... toto setkání v mnohém prozradilo nepřipravenost ochotnických souborů utkat se s tak velkým divadelním zjevem a navíc výrazně se odlišujícím od postupů českého divadla 19. a začátku 20. století, z nichž stále české profesionální i amatérské divadlo vychází. (. . .) Je třeba vyzdvihnout některé herecké výkony, zvláště Václava Fingera v roli Puntily, které svedl o tuto nejjednodušší postavu velice zdařilý souboj na těch místech, jež mu poskytovala prostor pro bohatou psychologickou kresbu.“<sup>24)</sup>

Do galerie představení, která obsahovala některé prvky projevující se později systémově ve vrcholných inscenacích ochotnických divadelních souborů, nepochybně patří zápas o současnější výklad hry A. N. Ostrovského Les v nastudování púchovského divadelního souboru (1971), česko-budějovický přepis textu V. K. Klicpery Každý něco pro vlast (1972), anebo dva slovenské pokusy vrátit do kontextu současné divadelní kultury rozporuplné, konfliktní dílo dramatika J. Barče - Ivana, jehož hru Dva uvedl na hronovské přehlídce kolektiv ZK ROH Chemických závodů J. Dimitrova a drama Matka nastudoval soubor Uzlového klubu ROH Železničář ve Spišské Nové Vsi (1972).

O rok později vstoupil na scénu Jiráskova divadla opět B. Brecht, jeho dramatický přepis klasického románu M. Gorkého Matka, který v pojetí souboru Slánská scéna naznačil inklinace k ostré, vyhraněné typové charakteristice a výrazné, aktuální výpovědi. Nevšedním dramaturgickým pokusem bylo nastudování dramatu zapomínaného autora H. Heyermanse Loď jménem Naděje, v níž účinkoval talentovaný člen Divadelního studia 03 Karlovy Vary Ondřej Pavelka.

V programu 43. ročníku přehlídky zaznělo

představení přepisu románu N. V. Gogola Mrtvé duše v nastudování plzeňského souboru ZK ROH Škoda Plzeň, dramaturgie Z. Hedbávného a maritinské provedení díla I. S. Turgeněva Noc v krčmě U velkého diviaka, v níž soubor rozehrál situace s temperamentem a vyhraněným citem pro využití scénického prostoru.

O charakteru 43. Jiráskova Hronova bylo řečeno, že jedním z principů určujícím v rámci daného záměru jeho profil, se stalo dramaturgické úsilí „o žánrovou pestrost. Lze říci, že kvalita letošního hronovského výběru je pozoruhodná...“<sup>25)</sup>

Jiráskovu Hronovu v roce 1974 předcházely mezikrajové přehlídky a divadelní festival ve Spišské Nové Vsi. Jeho cílem se stalo vytvořit podmínky pro neformální názorovou výměnu a ukázat tehdejší ideovou a uměleckou úroveň českého a slovenského ochotnického hnutí.

Kvalitativní změny, k nimž v organismu ochotnického divadelnictví došlo, byly patrné jak v hodnotných inscenacích, tak ve vzrůstajícím zájmu mladých lidí o práci v souborech. Aby i na vrcholné přehlídce tradičního ochotnického divadla dostali mladí lidé specifickou příležitost v oblasti rozvíjení vzdělávacích a výchovných forem práce, byl v koordinaci s ústředním výborem Socialistického svazu mládeže zorganizován Klub mladých divadelníků, jehož program přímo navazoval na divadelní část hronovské přehlídky; její hodnoty byly odráženy osnovami klubu a transponovány do souboru metod divadelní výchovy, opírajících se především o věkovou a mentální vyspělost posluchačů. Vznik a soustavné zpracování vzdělávací metodiky v prostředí Klubu mladých divadelníků přineslo dobré výsledky, takže klub se během několika ročníků stal neodmyslitelnou součástí přehlídky.

Všechny dosavadní impulsy zachytitelné zčásti ve významných inscenačních přínosech ochotnických scén po roce 1971 směřovaly svým objektivním dosahem k uměleckým úkolům, které ochotničtí divadelníci doposud mohli naplňovat jen

zčásti, neboť cesta od vyhraněných dramaturgicko-režijních koncepcí, které nenašly v plném rozsahu adekvátní odpověď v systému hereckých kreačí, byla komplikovaná a souvisela s kvalitativní přestavbou dramaturgickorežijních nároků na herce jako hlavní článek divadelního sdělení.

Byl to opět kroměřížský divadelní soubor ZK ROH PAL Magneton, který opíraje se o rozsáhlý interpretační rejstřík L. Čápkové a dalších, zasáhl do diskuse o metodice ochotnického herectví a jeho možnostech představením hry B. Brechta Pušky paní Carrarové. Soubor „pochopil podstatu společenské angažovanosti Brechtovy tvorby a neméně správně pochopil, že tato společenská angažovanost je realizována nezvyklými a výrazně divadelními prostředky“.<sup>26)</sup> O herecky vyhraněnou strukturu jevištní podoby hry A. Makajonka Tribunál usiloval rovněž poděbradský divadelní kolektiv v originální režii J. Pavlíčka. Obdobná tendence naplno zasáhla hlediště prostřednictvím hry I. Bukovčana Sníh nad limbou v nastudování Dělnického divadla OKVS Brno 5. „Byli jsme svědky soustředěné tvořivé práce, která usilovala přes tragismus a antihumanismus války postihnout vůbec základní hodnoty lidského jednání (. . .) ve vypjaté situaci.“<sup>27)</sup> Režie Pavla Rinského v sepětí s hereckým kolektivem souboru posilovala všechny znaky ideové, umělecké i emocionální syntézy z hlediska účinku inscenace.

Součástí 45. Jiráskova Hronova bylo moravskotřebovské nastudování realistické hry A. Jiráska Otec, návrat k hodnotám české meziválečné dramatické tvorby uvedením Čapkovy hry R. U. R. plzeňským kolektivem, úpická inscenace díla J. Jílka Silvestr, vyznačující se svěžestí a nekonvenčností hereckého výrazu. Rožnovská Stálá amatérská scéna dramaturgicky objevila hodnotový rozměr dramatu L. Kruczkowského Němci; kolektiv je však bez výraznějšího inscenačního postoje přenesl na scénu, takže v konfrontaci jevištní podoby hry s divákem vstoupil do popředí zájmu důležitý problém dramaturgické metody ve vzta-

hu k inscenačním cílům a tvorbě podmínek pro hereckou výpověď.

Představení hry slovenského klasika J. Pálkoviče *Dva buchy* – tři šuchy martinského souboru a púchovské nastudování Višňevského *Optimistické tragédie* posílily problémový rámec 45. Jiráskova Hronova, jemuž se vymykala inscenace hry z dramatického triptychu A. S. Puškina *Kamenný host* divadelního souboru ODPM Praha 5. Inscenace mladých lidí nesla zřetelné znaky stylové vyhraněnosti a čistoty v rozsahu zvolených hereckých výrazových prostředků a režijních postupů, ale i přes tyto hodnoty zastupovala na hronovské divadelní přehlídce typ divadla, které své možnosti dávno vyčerpalo a zhodnotilo tradičními inscenacemi předválečného období.

Jiráskův Hronov v roce 1975 přinesl několik podnětujících inscenací, stal se dílčím obrazem tendencí, promítajících se do práce ochotnických divadelních souborů. Byly na něm zastoupeny jednotlivé typy ochotnického divadla v relativně čisté formě – od těch, které soubory zvolna opouštějí až po takové metody práce, jež přesněji vyjadřují herecké, umělecké stanovisko ke společenské skutečnosti.

Úporná snaha po tvořivém zastřešení pokrokových, socialistických myšlenek architektonikou jevištního díla, byla patrná ve většině hronovských inscenací první poloviny 70. let, zvláště v představeních profilujících, která se tohoto úkolu ujímala záměrně, podřizujíc všechny složky v systémovém uspořádání celistvému uměleckému sdělení, které se zároveň stalo vyjádřením jasného, konkrétního stanoviska ochotnického souboru, rostoucího z půdorysu dramatického díla (*Pušky paní Carrarové*, *Silvestr*, *Sníh nad limbou*).

Hronovská divadelní přehlídka nemůže v rozměru jednoho ročníku anebo v průběhu celého cyklu nikdy dosáhnout umělecké vyrovnanosti, která by mohla sloužit jako hodnotové kritérium práce souborů v obecnějším měřítku. Tato skutečnost je podmíněna mnoha specifickými rysy

ochotnické divadelní práce, ale také dosavadním vývojem lidového divadelnictví i místními charakteristikami divadelních tradic. Střídavě se proto do popředí pozornosti dostávaly otázky, zda se Jiráskovy Hronovy mají stát především přehlídkou určitého typu dramaturgie, vyrovnané v jednotlivých složkách, odrazem nejlepších výsledků, jichž ve svém uměleckém úsilí dosáhly ochotnické divadelní soubory, anebo festivalem relativně úzkého a uzavřeného okruhu nejlepších divadelních souborů a jejich tvorby. Všechny tyto otázky byly už během padesátiletého vývoje Jiráskových Hronovů nejednou položeny. Ukázalo se při tom, že divadelní přehlídka musí mít především inspirativní problémové zázemí, které je v souladu s možnostmi korelátu jevů zasahujících ve všech vrstvách organismu ochotnického divadelnictví v jeho vývoji a v souladu s tendencemi vývoje by proto měla přehlídka odrážet všechny jeho stránky.

Soulad divadelní přehlídky a soustavy státní osvětové péče uplatňující se v oboru ochotnického divadelnictví je nezbytnou podmínkou praktického uskutečňování jejího společenského vlivu pomocí jednotlivých článků řízení a zpětných vazeb. Z těchto hledisek se dynamické období druhé poloviny sedmdesátých let v práci divadelních souborů na Jiráskových Hronovech představilo jako etapa syntézy umělecké zkušenosti ochotnických divadelníků a vyústilo do několika proudů, pod jejichž estetickými východisky docházelo k rozhodování o perspektivách ochotnického divadla v rozvinuté socialistické společnosti. Důležitou roli ve vývoji ochotnického divadelnictví sehrálo vedle jednání XV. sjezdu KSČ<sup>28)</sup> také vydání nového divadelního zákona,<sup>29)</sup> který kromě jiného legislativně upravil společenské postavení a funkce ochotnických divadelních souborů.

Ochotnické divadelní hnutí vstoupilo do vývojové fáze přesněji vymezené lety 1976–1980. Přitom jubilejní, padesátý ročník hronovské divadelní přehlídky zaujal v jejím vývoji zcela mimořádné postavení. Tendence patrné v předcháze-

jících obdobích, které byly na 50. Jiráskově Hronově prakticky naplněny, naznačily, že byl splněn určující předpoklad dalších kvalitativních změn ochotnického divadla v rozsahu celého ochotnického hnutí.

Už v roce 1976 byl publikován názor, že „týdenní defilé českých a slovenských ochotnických kolektivů na jevišti Jiráskova divadla poskytlo relativně plastický obraz stavu ochotnického divadla v Československé socialistické republice, i když na druhé straně musíme konstatovat, že problematika českého a slovenského ochotnického divadla je mnohem diferencovanější, vnitřně členitější a různorodější, než je možno o ní usuzovat jen na základě hronovských přehlídkových představení.“<sup>30)</sup>

Přitom divadelní přehlídka v roce 1976 byla tematicky pestrá, žánrově a tvarově diferencovaná dramaturgie (. . .) vytvořila předpoklady pro vznik jevištních děl, která se již ve svém základním směřování vyznačovala jistou osobitostí, ať už z aspektu diváckého nebo odborného. . .“<sup>31)</sup> Hronovský pokus o autorskou inscenaci dramatisace Jiráskova románu Skaláci vyzněl díky hodnotným hereckým výkonům, které jsou silnou stránkou práce kolektivu.

Dramatický odbor Kulturního klubu ROH v Úpici nastudoval hru slovenského dramatika O. Zahradníka Sonatina pro páva: „. . . zaujatý ponor interpretů do jemného dramatického předva předlohy, jejímž prostřednictvím se (. . .) podařilo působivě tlumočit poselství Zahradníkovy umělecké výpovědi. . .“<sup>32)</sup>

Hronovská přehlídka v roce 1976 přinesla kromě jiných problémů ústřední téma inscenací klasických dramát a přispěla k řešení otázek vztahujících se k současné dramatické tvorbě, zastoupené na Jiráskově Hronově především slovenskými autory.

S klasickou předlohou J. Hollého experimentoval soubor ZK ROH z Liptovského Hrádku v inscenaci Gelo aneb ti druzí. Jeho tvůrci „usilovali o netradiční a nekonvenční přístup k před-

loze, snažili se o představení, které by odstranilo vžitě divadelní konvence. Hrádecký Gelo však upozornil, že netradiční přístup ke starší dramatické předloze musí nevyhnutelně mít svoje zázemí ve vyhraněném a důsledně uplatněném režijním stylovém a tvůrčím principu, že objevování nové významovosti textu musí mít svoji zákonitost a logiku.“<sup>33)</sup> Klasickou látku a vlastní tvůrčí východiska konfrontoval divadelní soubor DO SZM Zeleneč, v jehož práci se uplatnil „zajímavě zvolený režijní princip, ze kterého vyrostla originální podoba Plautova Chvastouna, která v plné míře korespondovala s mládím a hravostí souboru. Právě tato inscenace obohatila úvahy o současné divadelní podobě klasického textu.“ o současné divadelní podobě klasického textu.“<sup>34)</sup>

Svět postav současného bulharského básníka a dramatika Jordana Radičkova, zalidněný zcela reálnými lidmi moderního světa, kteří žijí ve shodě s bytostmi, jež na pozadí bohatého lidového folklóru vykouzila autorova fantazie a tvůrčí invence, se ve hře Snih se smál až padal snažil vyjádřit brněnský soubor v režii P. Rímského. Citlivý překlad M. Vojty přispěl k vyjádření originální poetiky Radičkovovy hry a přesvědčivé, diferencované dramatické charaktery přispěly k vysoké kultivovanosti působivé inscenace.

Závěr 46. ročníku Jiráskova Hronova byl spjat s inscenací Amatérského studia Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci, které v souladu s dlouhodobou vývojovou linií uvedlo na scénu muzikál T. Déryho a S. Póse Festival, jehož „výsledný jevištní tvar nese všechny typické znaky tvůrčí dílny studia SDOS v Olomouci. V mnoha směrech je možno inscenaci považovat za vyvrcholení dosavadní snahy mladých divadelníků z Olomouce (. . .), nejvýraznější hodnoty je třeba vidět v myšlenkové apelativnosti a v potřebě umělecky se realizovat na společensky angažovaném tématu a zaujmout k němu vlastní inscenační postoj.“<sup>35)</sup>

Vedle diskuse o klasickém odkazu a inscenačních přístupech k němu prokázal 46. Jiráskův

Hronov vysokou úroveň ochotnického herectví a současně velmi nízkou hodnotu scénografické složky jednotlivých představení. Výtvarné řešení nebylo považováno za komponent jevištního tvaru a za integrální součást režijně dramaturgického zpracování předlohy.

Do programu Jiráskova Hronova se promítly výsledky jednání XV. sjezdu KSČ, které se staly podnětem k tomu, aby v dalším vývoji ochotnického divadelnictví soustavně probíhal proces zvyšování náročnosti a kvality ochotnického divadla a zájmové umělecké činnosti. „Vysoká úroveň společenského vědomí předpokládá a zákonitě si vynucuje vytváření takových uměleckých hodnot, které jsou schopny zaujmout diváka objektivní myšlenky a estetickou kultivovaností. Zájmová činnost amatérů se stává formou svého zveřejnění sociální skutečnosti, a proto musí respektovat její společenské a estetické zákonitosti, aby divadelní představení jako sociální a umělecký jev současně působilo žádoucím směrem. A předpokládaný účinek dosáhne jen taková divadelní tvůrčí práce, která se bude vyznačovat myšlenkovou průbojností a objektivností, snahou postihnout složitý a komplikovaný svět člověka socialistické společnosti.“<sup>36)</sup>

Hronovská divadelní přehlídka dosáhla v roce 1977 vzácné vyrovnanosti v dramaturgické oblasti, dokonce se na ní objevila představení, usilující překročit dosavadní inscenační hranice ochotnického divadelnictví, jako např. pražské nastudování hry G. Gorina Zapomeňte na Hérostrata a především rakovnická inscenace hry B. Vasiljeva . . . a jitra jsou zde tichá, která přinesla na scénu Jiráskova divadla tematiku druhé světové války, vyjadřovanou „představitelkami pěti dívek, které v honbě za fašistickými parašutisty najdou smrt. (. . .) Síla jejich výkonů je v kolektivnosti. A ta kolektivnost má svůj základ; jediný základ, který mohl způsobit tak vřelý vztah hlediště a jeviště (. . .), představitelky postav tuto situaci hrály přirozeně, jako dívky roku 1977, jako kolektiv (. . .) z dneška. A najednou se všechny

technické nedostatky daly odpustit. Ustoupily do pozadí, protože situace měla vnitřní pravdu, emotivní účinnost, bezprostřední a okamžitý dopad do hlediště. Před námi byl (. . .) mladý člověk, jehož osudy minulé se staly osudy přítomnými. Se vsí divadelní silou, která pro sdělení těchto osudů byla potřebná.“<sup>37)</sup>

Vedle rakovnického souboru přinesl 47. Jiráskův Hronov mnoho dalších podnětů především v inscenaci Malé scény LŠU a PKO Gottwaldov, která uvedla hru J. Bařinky Smrt na hrušce, opírající se o historické zdroje divadla, ale také v polemických představeních, jako bylo např. kojetínské nastudování Jílka Silvestra.

V dalších letech jejich linie pokračovala, např. v nastudování Havláskovy dramaturgizace románu V. Martinka Kamenný řád divadelním souborem z Brodku u Přerova (1978), v říčanském provedení hry C. Hubalka Hodina Antigony (1978), J. Broszkiewiczze Konec knihy VI. v inscenaci souboru z Vysoké Libně (1979).

V roce 1978 se v programu Jiráskova Hronova objevila dvě představení, dokumentující krajní póly uměleckých snah ochotnického divadelního hnutí. Jeden z nich sleduje Z-divadlo Zeleneč nastudováním komedie W. Shakespeara Konec vše napraví: „. . . jde o divadlo, jež se obrací k ryzí poloze divadelních prostředků, k autonomnosti jeviště, k obraznosti a zase konkrétnosti scény, k hravosti, která rozpoutává nezávaznou a ničím neomezenou fantazii. Text je pro toto divadlo pouze jednou ze složek divadelního výrazu, dokonce leckdy jen pouhou záminkou k tomu, aby se jevištními prostředky rozvinula další témata.“<sup>38)</sup>

Naproti tomu umělecký vývoj Malého divadla ZK ROH STZ v Ústí nad Labem směřoval v režii R. Felzmana do jiného prostoru: „. . . z jistého hlediska představuje toto představení nejenom jakýsi hronovský vrchol, ale především i jednu z hranic, které vymezily a určily podobu amatérského divadla, jež se na letošním Jiráskově Hronovu objevila. Tou druhou hranicí byla inscenace

Shakespeareovy komedie Konec vše napraví, s níž se představilo Z-divadlo Zeleneč. A mezi těmito dvěma póly se jistým způsobem definovaly další směry a tendence, další proudy a názory (...) amatérského divadelnictví.“<sup>39)</sup>

Jejich profil postihovala úsilivná tvořivá práce režiséra A. Gregara a hereckého kolektivu z České Třebové, který přebudoval principy hry A. Volodina Dulcinea z Tobosy a snažil se vnést do divadelní podoby quijotovské legendy některé nové, vlastní prvky. Také pražské divadlo Lucerna s vyhraněnou inscenační podobou příběhu Nikolaj Šuhaje, zpracovaného na motivy známého románu I. Olbrachta pod názvem Balada pro banditu, přispělo k vyhraněnému charakteru hronovské divadelní přehlídky.

Její 49. ročník se uskutečnil ve znamení několika osobitých, vzájemně jen těžko srovnatelných představení. Snaha spojit důkladnost, vyrovnanost a propracovanost inscenace do všech detailů ovlivnila brněnské provedení hry O. Daňka Dva na koni, jeden na oslu v režii P. Rímského. Červenokostelecké představení hry A. Nikolaje Tamboři aneb Tři na laviče „potvrdilo sílu autentického amatérského herectví, které na jeviště přenášá bezprostřední zkušenosti našeho života. (...) Ukázalo se, že u amatérů nejde jen o vytvořit postavu v duchu autora, ale o to, obdařit jí navíc onou ničím nenahraditelnou vůní člověka vším zaklíněného do této doby. Odtud a jenom odtud roste ten pravdivý, nefalšovaný a (...) naléhavý humanismus tohoto představení.“<sup>40)</sup> Lidové divadlo z Vodňan sáhlo do vyčerpaných komediálních zdrojů a uvedlo na přehlídce hru F. Tetauera Úsměvy a kordy – vynalézavé, hravé a všestranně tvořivé představení, které navíc prokázalo znalost současného divadelního vývoje.

Volná adaptace próz V. M. Šukšina Charaktery v nastudování souboru Lucerna Kulturního domu hlavního města Prahy nevycházela z dramatické kompozice A. Gončarova, ale předpokládala rovněž přenos inscenace z prostoru arény do tradičních podmínek. Přes volbu dramati-

zace soubor usiloval zastříit některé rozpory, překonat je autentickou výpovědí a bezprostředním kontaktem s diváky. Bylo to jedno z představení, která naznačila přesun některých funkcí Jiráskových Hronovů do okruhu problémů bezprostředně souvisejících s potřebou úprav literárních textů a divadelních her, opírajících se přitom o vnitřní zdroje ochotnických divadelních souborů a jejich možnosti.

Malá scéna LŠU a PKO v Gottwaldově naznačila v inscenaci hry představitel tradiční italské komedie dell arte C. Gozziho Král jelenem možnosti a perspektivy dětského ochotnického divadla. Gottwaldovští „ukázali, že naše amatérské divadlo má na to, aby si plně osvojovalo i tyto zdroje divadla, že za řadou masek dávné minulosti odhalovali pevné body, o něž se i dnes lze opřít při vytváření vztahů divadla k naší skutečnosti.“<sup>41)</sup>

Jiráskův Hronov v roce 1980 v souladu s došavými vývojovými tendencemi, směry a proudy ochotnického divadla nabídl k diskusi průřez uměleckou skutečností souborů, ukázal však i jejich další ambice a perspektivy. Žánrově a výrazově pestrá skladba divadelního programu prozrazovala, že ochotnické divadlo cílevědomě usilovalo o vlastní divadelní estetiku.

Prvním mezníkem vývoje ochotnického divadelnictví v zápase o socialistické pojetí jevištní tvorby na ochotnických scénách byl v kontextu Jiráskových Hronovů rok 1949; jubilejní 50. ročník Jiráskova Hronova má z tohoto hlediska význam spočívající ve vzájemné konfrontaci poetik vyspělých divadelních kolektivů; odpověděl však i na zásadní otázku, zda se ochotnické divadelnictví ve své mnohostrannosti a diferencovanosti dokázalo umělecky vyrovnat s požadavky, jež vyplývají z jeho společenských funkcí.

První dvě představení přehlídky, která byla součástí programového večera, přinesla vyhraněný postoj souborů ke klasickému dramatickému odkazu. Zvláště komplexní prepis hry A. Jiráska Jan Roháč pro divadelní soubor v Mezi-

městí přinesl vedle zcela nových prvků také náznak přesunů v ústředním konfliktu hry; spojené divadelní soubory okresu Svitavy vytvořily v první části večera inscenaci na motivy hry A. Jiráka Jan Hus, kterou upravil V. Trapl.

O představení souboru Z-divadlo Zeleneč, který sáhl po originální dramatinaci románu N. V. Gogola Mrtvé duše, bylo napsáno: „Nejde jenom o vrchol Hronova, jde o soubor, který v celkovém kontextu československého ochotnického divadla představuje jednu z jeho špičkových podob. (...) Jde o svébytný převod Gogolových témat do osobitého jazyka divadla, který je vlastní tomuto souboru a jež inspiruje a důsledně realizuje jeho umělecký vedoucí Jozef Bednárík...“<sup>42)</sup>

S čitelným představením klasické slovenské hry J. G. Tajovského Ženský zákon se v Hronově představilo brněnské Dělnické divadlo, divadlo Dialog ZK ROH Škoda Plzeň nastudovalo hru M. Bulgakova Puškin, poprvé bylo do programu přehlídky zařazeno nastudování hry, která byla uvedena v úspěšné televizní premiéře – představení souboru z Čelákovic, který scénicky adaptoval text J. Hubače Ikarův pád.

Hronovský výběr z jednoho úhlu doplňovalo herecky hodnotné představení hry Moliéra Chudák manžel a nepřilíš vydařený pokus zbavit mýtu postavu slovenského legendárního hrdiny Jánošíka ve hře L. Feldeka Jánošík podle Vivaldiho v nastudování souboru ZK ROH Chemických závodů J. Dimitrova v Bratislavě, nositele Ceny A. Zápotockého. Tato představení usilovala překročit rozměr tradičního ochotnického divadelnictví, jak se řadu desetiletí v práci většiny souborů vyvíjelo. Byly to pokusy velmi cenné, přinesly však jenom některá dílčí řešení komplexnějších inscenačních problémů, k nimž z jiných hledisek promluvílo především zelenečské Z-divadlo a kolektiv Malé scény z Ústí nad Labem, který v režii R. Felzmana nastudoval hru G. Preissové Její pastorkyňa. Jan Císař o představení napsal: „Sáhli po textu, který přímo volá po

psychologickém herectví i po folklórních prvcích. A obojího se inscenace vzdala. Herectví tu šlo základní nelomenou linií, která v jediném pevném gestu obsáhla společenskou i individuální motivaci jednání postav. (...) Na jevišti se objevil člověk v základních mezilidských a společenských vztazích; člověk, který jednal, aby něčeho dosáhl. Vznikl půdorys velice sevřený a ideově naléhavý...“<sup>43)</sup>

Z jiných zdrojů tvorby čerpali tvůrci gottwaldovského představení souboru LŠU a PKO, kteří na půdorysu autorského textu O kuruckej vojně usilovali o novou divadelnost s využitím folklórních prvků ve vtipné, barvitě a nápadité režii A. Navrátila.

Bratislavské studio Ludus při LŠU uvedlo na jedné z hronovských scén nastudování textu B. Brechta Maloměšťákova svatba; představení vyrostlo z principů herecké výchovy, ale bylo vnitřně svázáno autentickým herectvím mladých lidí, které ostře pronikalo do podstat dnešního maloměšťáctví, odhalovalo celé zázemí určitého pojetí životního stylu.

Režisér souboru Studio 02 z České Třebové A. Gregar pokračoval na 50. Jiráskově Hronovu ve spolupráci s hereckým kolektivem v nesnadné cestě nastoupené před několika lety. Inscenace hry M. Calábka Hra o životě a smrti doktora Jana Fausta překypovala symbolikou, vnitřní tvořivostí režijní i hereckou, uplatňující se v působivých, komplexně nazíraných prostorových řešeních.

Pestrou škálu práce ochotnických divadelních souborů uzavírala inscenace z okruhu studentského autorského divadla, zastoupeného na přehlídce brněnským Divadlem X, které uvedlo ve výrazné dramatické úpravě B. Hály prózu italského autora D. Buzattiho Pustina. Představení bylo charakterizováno úsporností až strohostí užívaných výrazových prostředků, účelně zacházelo s důsledně uplatněným principem antihrdiny a stalo se silnou výpovědí směřující k postižení smyslu lidského jednání.

Do představení, která byla uvedena v programu padesátého Jiráskova Hronova, vyústily dosavadní vývojové tendence ochotnického divadelního hnutí, které pod zorným úhlem přehlídky dosáhlo polarit v užívaných divadelních formách zastoupených uměleckou praxí Malého divadla z Ústí nad Labem a v kontrastu k ní vývojovou linií divadelního souboru Z-divadla Zeleneč. Mezi těmito dvěma krajními body se objevilo rozsáhlé spektrum ideových a uměleckých problémů, souvisejících s dalšími perspektivami ochotnického divadelnictví, které je neoddělitelnou součástí estetické kultury rozvinuté socialistické společnosti. Uprostřed těchto jevů je zakotvena i základní společenská funkce divadelní přehlídky Jiráskův Hronov, vnitřně spjatá s ochotnickou divadelní tradicí i novými úkoly souborů.

Zatímco počátek šedesátých let byl v problémovém okruhu ochotnického divadelnictví spojen s úsilím, směřujícím k překonání krizových jevů zasahujících především schopnost dalšího uměleckého zrání divadelních kolektivů, pak období sedmdesátých let dokumentovalo mohutný nástup nových sil do procesu jevištní tvorby. Také tento kvalitativní pohyb měl širší společenské zázemí; jednak v tom, že po roce 1970 došlo v porovnání s předcházejícími vývojovými etapami ke zkalit-

nění a zpřesnění osvětové péče v oblasti metodických činností, ale podstatným jevem se stalo společenské hodnocení zájmové umělecké činnosti jako aktivity, jejímž výsledkem jsou kulturní hodnoty zasahující svým obsahem také ostatní vrstvy socialistické kultury.

Ochotnické divadelnictví přes bouřlivý a rozporuplný vnitřní vývoj zůstalo i v období sedmdesátých let dominantní součástí zájmové umělecké činnosti.

V této vývojové etapě divadelní přehlídka Jiráskův Hronov dokázala na široké základně festivalů zájmové umělecké činnosti, systému okresních a krajských soutěží ochotnického divadla, přesněji odrážet profil celého hnutí, stát se obrazem důležitých ideových a uměleckých tendencí a směrů, konfrontovat je s problémovou stránkou inscenační tvorby a především s okruhem představení, která dosáhla špičkové úrovně.

Umělecká a ideové zrání ochotnických divadelních souborů v rozměru „úspěšných“ sedmdesátých let soustředilo všechny pokrokové znaky ochotnické divadelní tradice, v jejímž rámci byl zápas o socialistický obsah divadelnictví sveden po roce 1949 a vyvrcholil v kvalitách, které v plném rozsahu vyjádřil padesátý ročník Jiráskova Hronova.

## POZNÁMKY

- 1) Např. ve Východočeském kraji inscenace vznikající pod vedením režiséra M. Páska, pokusy o novátorské adaptace dramát světové klasiky – W. Shakespeara, A. Cassony, A. Millera, F. Wedekinda apod.
- 2) Průša, P.: O tom co trvá. In: Za socialistické amatérské divadlo. Hradec Králové 1976, s. 27–29.
- 3) Beneš, J.: Včerejšek, dnesek a zítřek ochotnického divadla. Praha, Orbis 1965, s. 211.
- 4) Čavojský, L. – Štefko, V.: Slovenské ochotnícke divadlo 1830–1980. Bratislava, Obzor 1983, s. 355.
- 5) Např. Divadelní studio mladých Náchodského kulturního střediska, Divadelní studio Medika RK ROH Krajské správy lékáren v Plzni, Divadlo mladých při ZK ROH Stalinovec Martin, Divadelní studio Josefa Skřivana

Brno, Umělecká skupina Aragon Praha (přímá návaznost na tradici téhož kolektivu v předválečném Svazu DDOČ), Kladivadlo Broumov (později při ZK Nástup Kadaň), Amatérské studio Státního divadla Oldřicha Štíbor Olomouc a další.

- 6) V této etapě plnily ochotnické divadelní soubory důležité úkoly související s procesem demokratizace kultury; byly vytvářeny podmínky masovosti ochotnického divadla, všeobecné dostupnosti divadelní kultury. Ochotnické soubory pronikaly i do oblastí a míst nedostupných zájezdovým profesionálním scénám a v mnoha případech se podílely tvorbou příležitostných pořadů, satirických pásem a kabaretů postihujících prostředí venkova a jeho problémy na kolektivizaci zemědělství.

- 7) Valenta, J.: Po Jiráskově Hronově. Rudé právo, 1961, 31. 8., s. 3.
- 8) Tamtéž.
- 9) Tamtéž.
- 10) Tamtéž. Srov. Směr: „profesionální dokonalost“. Mladá fronta, 1961, 29. 8., s. 5.
- 11) Brněnské nastudování hry C. Goldoniho Treperendy překypovalo množstvím důsledně dořešených režijních nápadů a technickou dokonalostí, zasahující proces herecké tvorby, ostrými, vyhraněnými a koncepčně završenými charakterizačními znaky. Prudké tempo inscenace narušovalo principy komunikační konvence, takže představení bylo kritikou přijato se zjevnými rozpaky. V následujícím období však patřilo k nejspěšnějším inscenacím ochotnických souborů uvedených na zahraničních festivalech ochotnického divadla.
- 12) Vliv společenských krizových jevů se promítl především do organizačně metodické vrstvy ochotnického divadla, zasahoval rovinnu vnějších vztahů divadelních souborů. Tento proces však působil prostřednictvím sdělovacích prostředků na tvorbu vědomí o ochotnickém divadle a zájmové umělecké činnosti jako přívazku profesionálního umění. Promítal se v důsledcích i do tlaku na soubory, aby plnice periferní funkce v systému divadelní kultury usilovaly o dosažení ekonomické soběstačnosti a z obsahového hlediska o tehdy „moderní repertoár“.
- 13) Čavojský, L. – Štefko, V.: Slovenské ochotnícke divadlo 1830–1980. Bratislava, Obzor 1983, s. 373.
- 14) Tamtéž, s. 375.
- 15) Ostravské provedení textů L. Smočka zřetelně ovlivnila inscenace pražského Činoherního klubu.
- 16) Na 42. Jiráskově Hronově se představila jako host předhlídky Tatabáňská hornická scéna z Maďarské lidové republiky dvěma inscenacemi – nastudováním hry B. Élése a T. László Jeníček v říši pohádek a volnou kompozicí nazvanou Kuka, věci člověka. Soubor se ve své tradici střetl s textem Jarryho hry Král Ubu, která se stala příležitostí uvést na scénu nejen originální dílo, ale objevit pro jeho inscenaci divadelní formu spojující několik vývojových činitelů práce vyhraněného ochotnického souboru.
- 17) Průša, P.: O tom co trvá. In: Za socialistické amatérské divadlo. Hradec Králové 1976, s. 29.
- 18) Šindelář, J.: Národní festival zájmové umělecké činnosti. Zpravodaj 41. Jiráskova Hronova, 1971, 1. 4., s. 2.
- 19) Zejména kraje Východočeský, Středočeský, Západočeský, Jihomoravský.
- 20) Doc. PhDr. M. Mikola, CSc. – děkan VŠMU v Bratislavě, PhDr. A. Kret – dramaturg Slovenského národního divadla v Bratislavě, PhDr. V. Štefko, CSc. – šéfredaktor časopisu Javisko, doc. PhDr. J. Císař, CSc. – pedagog DAMU v Praze a dramaturg Národního divadla, PhDr. M. Polák – tiskový tajemník Slovkoncertu, prof. PhDr. F. Černý, DrSc. – vedoucí katedry dějin divadla filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, PhDr. M. Obst, CSc. – vědecký pracovník kabinetu dějin českého divadla ČSAV v Praze atd.
- 21) Brůžek, M.: Za socialistický životní styl. Amatérská scéna, 8, 1971, č. 12, s. 1.
- 22) Šindelář, J.: Odpovídáme tvorbou. Amatérská scéna, 11, 1974, č. 10, s. 1–4.
- 23) Tamtéž, s. 3.
- 24) Císař, J.: Zpráva poroty 41. Jiráskova Hronova. Amatérská scéna, 8, 1971, č. 10, s. 2–3.
- 25) Kolesa, R.: Perspektivy socialistického amatérského divadla. Amatérská scéna, 10, 1973, č. 10, s. 2–3.
- 26) Císař, J.: Ze závěrečného hodnocení poroty. Amatérská scéna, 12, 1975, s. 1–5.
- 27) Tamtéž.
- 28) Srov. Sborník hlavních dokumentů XV. sjezdu KSČ. Praha, Svoboda 1976, s. 174.
- 29) Srov. Zákon České národní rady č. 33/1978 Sb. o divadelní činnosti (divadelní zákon) v § 4 stanoví, za jakých podmínek vykonávají divadelní ochotníci divadelní činnost, v části čtvrté upravuje zřizování, činnost a právní postavení ochotnických souborů. Vyhláška č. 75/1978 ministerstva kultury ČSR, kterou se provádějí některá ustanovení divadelního zákona, ve vztahu k ochotnickým divadelním souborům v oddíle čtvrtém, § 15 až 19, ve smyslu ustanovení § 10 až 14 divadelního zákona. Z ustanovení vyhlášky č. 75/1978 ministerstva kultury ČSR vyplývají národními výborem a jejich metodickým zařízením metodicko poradenské, vzdělávací a konzultační povinnosti k souborům, včetně jejich evidence, sledování činnosti a kulturně politického a společenského využívání jejich práce.
- 30) Mikola, M.: 46. Jiráskův Hronov. Amatérská scéna, 13, 1976, č. 10, s. 1–3.
- 31) Tamtéž.
- 32) Tamtéž.
- 33) Tamtéž.
- 34) Tamtéž.
- 35) Tamtéž.
- 36) Tamtéž.
- 37) Císař, J.: Kam po Hronov. Amatérská scéna, 14, 1977, č. 10, s. 1–3.
- 38) Císař, J.: Podoba amatérského divadla. Amatérská scéna, 15, 1978, č. 10, s. 2–4.
- 39) Tamtéž.
- 40) Císař, J.: Hronov mnohostranný, Amatérská scéna, 16, 1979, č. 10, s. 2–3.
- 41) Tamtéž.
- 42) Císař, J.: Hronovská tříst. Amatérská scéna, 17, 1980, č. 12, s. 2–3.
- 43) Tamtéž.

---

## VI. ZÁVĚR

---

Hronovská divadelní přehlídka se stala v kontinuitě svého vlastního vývoje specifickým organismem vznikajícím na širokém půdorysu celku ochotnického divadelnictví, jehož průměrné obecné znaky a jevy překračující významem dobové tendence v jednotlivých obdobích vyjadřovala, zobrazovala a projektovala. Od samých počátků festivalu, souvisejících s místními ideovými impulsy, usilovali tvůrci tradice Jiráskových Hronovů o jejich komplexnější pojetí, vyjadřované náznaky otevřených koncepcí víceoborového uměleckého zaměření.

Rozhodujícím předpokladem vzniku Jiráskových Hronovů byla společenská organizace systému materiálně technických podmínek a ideově uměleckých sil, které původně v souladu s místní jiráskovskou tradicí pomáhaly formulovat první programy ochotnického divadelnictví vstupujícího na scénu Jiráskova divadla prostřednictvím nejlepších dosažitelných uměleckých hodnot a jevištních výpovědí.

Hronovská divadelní tradice, která se v meziválečném období nebyvale rozvinula v činnosti mnoha ochotnických spolků, vyústila podobně jako v dalších městech severovýchodních Čech do náročného projektu postavení vlastního divadla, a to s využitím místních sil a zdrojů. Původní myšlenka, která měla základ v lokální tradici, stejně jako v tzv. jiráskovském kultu, byla v relativně krátké době uskutečněna i za cenu

operativní ekonomické politiky hronovského spolku divadelních ochotníků, jehož umělecké ambice byly rozsáhlým projektem divadla ovlivňovány i v průběhu předválečných Jiráskových Hronovů, které postupně napomáhaly vytvářet takový profil festivalu, jenž měl postupně opustit lokální zázemí Hronova a Hronovska a vyústit do záměru periodicky organizovat festival nikoli jako jiráskovskou slavnost, ale jako dominantní přehlídku ochotnické divadelní práce.

Sepětí s jiráskovskou tradicí však vždycky bylo a zůstává dodnes jednou z pokrokových stránek Jiráskových Hronovů, které v meziválečném období vypovídaly jen o některých stránkách ochotnické divadelní tvorby, reprezentované aktivitou spolků registrovaných ÚMDOČ.

Kulturní politika matice v plném rozsahu vycházela z principů liberálně buržoazního pojetí kultury a osvěty, akcentovala principy nepolitičnosti a nadstranickosti ochotnického hnutí, které se mnohostranně promítaly do kontextu hronovské přehlídky. Ovšem tato iluzorní tendence byla od počátků Jiráskových Hronovů společensky konfrontována se sociálními a historickými skutečnostmi. Řada předválečných Jiráskových Hronovů o nich nutně vypovídala, i když tato výpověď byla nezáměrná, bezděčná, ať už se usku- tečňovala ve smysluplném jevištním ztvárnění klasických dramát anebo usilovala o projekci společenských krizových jevů inscenacemi her

moderních autorů. Zcela specifické kulturně politické funkce plnily zejména v počátečním období hronovské přehlídky společná představení revolučních dramát A. Jiráska v režii M. Lederera, s hereckým obsazením opírajícím se o nejvýraznější herecké osobnosti ochotnických divadelních spolků ÚMDOČ. Tradice společných představení, dosahujících konečné podoby až během společných zkoušek na scéně Jiráskova divadla, dodnes působí inspirativně, zejména na okruh ochotnických divadelních souborů na Náchodsku.

Dnešní odpověď na otázku, zda uskutečňovat společná představení, má reálný organizačně metodický a odborný rozměr postihující především celek ochotnického divadelního hnutí, které se rozvíjí v neobvykle širokém spektru typů divadla. Proto je z tohoto hlediska metodika přípravy vzorových inscenací překonána, nehledě k tomu, že tento typ práce by nutně ochuzoval ochotnické divadelní soubory o nejlepší herecké a režijní síly. Osvědčuje se však ve specializovaných třídách lidových konzervatoří nebo jako součást cyklických forem výchovy členů ochotnických divadelních souborů, neboť na dosaženém inscenačním výsledku i v procesu jeho vzniku může být přesně analyzován individuální postoj tvůrce díla k dramatické látce. V těchto případech jde však spíše o řešení metodické stránky problému; cílem není divadelní představení se všemi jeho funkcemi a vnějšími vztahy.

Jiráskovy Hronovy se až do roku 1938 uskutečňovaly jako divadelní oslavy, jejich kulturně politický rozměr byl každoročně předurčen předpokládaným rámcem – heslem přehlídky. Jen zřídkakdy však došlo k naplnění ideových východisek inscenacemi jednotlivých souborů ÚMDOČ, která byla jednou z lidovýchovných organizací předmnichovské republiky, organizovala tu část ochotnických spolků, jež měly zpravidla dostatečné technické, organizační a ekonomické zázemí. Jejich členská základna se opírala o střední společenské vrstvy, drobné podnikatele, živnostníky, buržoazně liberální inteligenci. Tímto so-

ciálním zázemím byl spoluurčován rovněž repertoárový profil činnosti většiny spolků, v němž se projevoval vliv brakové nebo okrajové dramatické literatury, a vedle toho také přímé inspirace divadelním životem profesionálních scén blížících se svou dramaturgií podnikatelským, komerčním cílům.

Proto ani dramaturgická základna předválečných Jiráskových Hronovů nebyla příliš široká; tvůrci a organizátoři festivalu nechtěli ustoupit z původně formulovaných východisek, opírali se o soutěžní systém ÚMDOČ, který byl založen na nedialektickém mechanismu hodnocení jednotlivých inscenací, vycházející z bodových zisků souboru za jednotlivé inscenační složky a herecké výkony. Při komplexnějším hodnocení bylo využíváno tabulkového matematického systému. O způsobu soutěžení a hodnocení rozhodovalo předsednictvo ÚMDOČ. Tato metodika, po léta uplatňovaná, měla vliv na to, že ani kritika ochotnických divadelních představení nebyla příliš hluboká a přesná, že je dnes jen těžko možné pokusit se přesněji rekonstruovat nejdůležitější hybné síly hronovských inscenací.

I když se ve druhé polovině 30. let Jiráskův Hronov stal typem divadelního festivalu, jehož zaměření a organizační rámec byly ochotnickými spolky ÚMDOČ postupně osvojovány a který překračoval svou působností v některých směrech i metodickou účinností lokální podmínky, z nichž vyrostl, o charakteru hnutí přesněji nevypravoval. Přesto byl takový cíl formulován v mnoha názorových modifikacích. Předpokladem však byla určující orientace na ochotnické spolky ÚMDOČ, které ve většině případů inklinovaly k nejtradičnějšímu typu ochotnického divadla bez významnějších ideových nebo uměleckých ambicí.

Uprostřed zápasu o novou divadelnost, těsně spojovanou se sociálními skutečnostmi, tendencí, stranickostí a třídností ochotnického divadla, stál především Svaz DDOČ, jehož činnost musela být v roce 1938 ukončena. Tato organizace dělnických spolků od roku 1921 přímo na-

vazovala na potřeby kulturní politiky Komunistické strany Československa, svou metodickou, organizátorskou i uměleckou prací představovala jediný pokrokový proud ochotnického divadelnictví v předmnichovské republice.

Ve Svazu DDOČ byl velmi přesně modifikován vztah spolupráce divadelních ochotníků a pokrokových profesionálních umělců, často inspirovaných proletářskými divadelníky k obohacení postupů a metod divadelnictví profesionálního.

Přestože dělnické divadelní spolky v období předmnichovské republiky nikdy na Jiráskových Hronovech zastoupeny nebyly, průběh předválečných ročníků přehlídky, ocitajících se často uprostřed vyhocených politických konfliktů, velmi citlivě vypovídal o konfliktu dvou kultur, který se odehrával také v místních, hronovských podmínkách.

Jiráskovy Hronovy v období 30. let nemohly napomáhat komplexnějšímu kulturně politickému řešení složité a komplikované problematiky ochotnického divadelnictví pro objektivní důsledky vyplývající z orientace ÚMDOČ na liberálně vlastenecký program buržoazie vyjadřující iluzorní jednotu politického, sociálního a kulturního organismu předmnichovské republiky. Přesto však byly v letech 1931–1938 položeny základy prospěšné tradice hronovských přehlídek a podařilo se zainteresovat nejvyspělejší spolky ÚMDOČ na přípravě a průběhu soutěží, stejně jako na vzájemné spolupráci při společných představeních nejlepších členů ochotnických spolků.

Zánik republiky a okupace přes četná perzekuční opatření protektorátních úřadů přivedly do ochotnického divadelního hnutí tradičního spolkového typu část členské základny bývalého Svazu DDOČ a zejména mladé lidi. Nastal nebývalý rozmach ochotnického divadelnictví, které se ztotožnilo s programem rezistence českého obyvatelstva vůči nacistům a vyjadřovalo vůli většiny lidí, směřující k otevřenému odporu.

Rozmach ochotnického hnutí neměl jen kvan-

tativní charakter; protože byly podstatně posíleny dramaturgické motivace spolků, vznikala představení vyznačující se jevištní i scénografickou výmluvností. Jiráskovy Hronovy se staly neoficiální platformou a ideálním prostředím pro silnou potřebu uměleckého posílení tragických historických skutečností, ale také tribunou pro uplatnění optimistických dramát napájících se ze zdrojů historických, komediálně satirických anebo pohádkových. Na účinku výpovědi souborů nemohla mnoho změnit ani nacistická cenzura spolu s neustálým zužováním okruhu dramatických děl, která bylo možno inscenovat. Do popředí zájmu souborů pronikala i vyhraněná sociální tematika; citlivé dramaturgické metody, které se v době války v jevištní práci uplatňovaly, posilovaly jinotajné obsahy předloh, sdělované v těsném kontaktu scény a hlediště mimo dramatický text.

Po osvobození v roce 1945 se uskutečnil Jiráskův Hronov z inscenací už nastudovaných, ale pokrokové impulsy, které naplno ochotnické hnutí zasáhly v době okupace, nedokázala spolková základna ani ÚMDOČ ideově ani umělecky zhodnotit. Nadšení a vzestup budovatelských aktivit spíše napomohl přenosu těžiště pokrokových tendencí do působnosti mládežnických souborů a malých divadel, ale také do prostředí prvních závodních klubů ROH, v nichž pomáhali organizovat nový typ ochotnického divadla členové bývalého Svazu DDOČ.

Ani vzrušené události roku 1948 se do politiky ÚMDOČ ani do programu Jiráskova Hronova nepromítly. Prvním ročníkem, který napomohl orientovat ochotnické divadelní hnutí na obsah úkolů výstavby socialistické společnosti, byl 19. Jiráskův Hronov. V padesátých letech zanikla ÚMDOČ, ochotnické spolky byly převedeny do působnosti společenských organizací Národní fronty.

I přes omyly a vulgarizace provázející tento složitý proces získávalo ochotnické divadlo zcela nový obsah a spolu s ním nabývalo významných společenských funkcí. Ochotnické soubory plnily

důležité úkoly v procesu demokratizace kultury, i když většinou zůstávaly v nepřímé ideové i umělecké závislosti na divadelní produkci profesionálních scén. Byly organizovány mnohostranné soutěže a přehlídky, postupně se měnila struktura státní osvětové péče organizované na principech marxisticko-leninské kulturní politiky. Zánik spolkové organizace ochotnického divadla byl velkým historickým činem, protože odstranil podnikatelské komerční principy z ochotnického hnutí, které se podobně jako všechny kulturní instituce postavilo na společenskou základnu usilující o specifický odraz jejího vývoje a kvalitativních změn v oblasti ideové i umělecké.

Podoba státní osvětové péče a metodiky ochotnického divadelnictví dlouhá léta nabývala v institucionální struktuře i systému působení nových kvalit konfrontovaných s kulturně politickými východiskými a společenskými skutečnostmi. Otevřené zůstaly problémy podílu ochotnických divadelníků na řízení práce souborů, nebyly dořešeny složité problémy odborné povahy, ani průměrná kvalita inscenační práce nebyla příliš vysoká. Opírala se především o tradici realisticko-psychologického herectví a mechanické principy režijní a scénografické práce. Zcela novým prvkem bylo hnutí malých divadel a malých jevištních forem, které dokázalo přijmout, společensky modifikovat a umělecky využít odkaz Svazu DDOČ a pokrokových tendencí malých skupin z doby okupace.

Přesto se ochotnické divadelnictví jako důležitý obor lidské činnosti postupně kvalifikovalo k tvorbě předpokladů směřujících do oblasti rozvoje zájmové činnosti jako prostoru uplatňování a kultivace tvořivých lidských sil, využívajíc k tomu v prvních obdobích především zdrojů dramatické tvorby, která byla socialistická svým obsahem, konkrétním stanoviskem.

Na těchto základech byly organizovány hronovské přehlídky po roce 1949, vyznačující se vzrušenou pracovní a diskusní atmosférou v divadelní i pracovní části. Ochotnické divadelní soubory v období 50. a 60. let dokázaly přijmout

inspirace a novátorské postupy malých skupin a postupně budovat kvalitativně vyšší stupeň tradice. Na Jiráskových Hronovech se častěji začaly objevovat divadelní kolektivy vyznačující se ofenzivní dramaturgií chápanou perspektivně v souladu s vývojovými možnostmi a uměleckými silami kolektivu. K tomuto procesu přispěl i vznik ochotnických souborů studiového typu, jejichž působení se rozvíjelo k autentickému jevištnímu sdělení s výraznými hereckými dominantami a pokusům o jednotu všech inscenačních složek. Obsah diskusí na hronovských festivalech byl více zaměřen k problematice výstavby scénického tvaru, analýze dramatického textu i k otázkám ochotnického herectví, které si tradičně udržovalo vysokou úroveň.

Společenská krize na sklonku 60. let organismus ochotnického divadelnictví vážněji nezasáhla, i když její první znaky byly patrné v některých inscenacích přehlídky už od poloviny tohoto období. Spíše se vyhroutil okruh společenských názorů uplatňovaných v oblasti ochotnického divadla. Jejich hlavním článkem bylo komerční pojetí kultury a kulturně výchovné činnosti, všeobecné snížení nároků na ideové hodnoty jevištní kultury, snahy směřující k autonomii ochotnického divadelnictví ve vztahu k principům kulturní politiky. Jednou z otázek, která byla v krizovém období řešena, byla možnost návratu hnutí ke spolkové činnosti a k vytvoření samostatné zájmové organizace, volně navazující na tradici ÚMDOČ.

V roce 1969 vznikl Svaz českých divadelních ochotníků, který se na počátku 70. let postavil na platformu marxisticko-leninské kulturní politiky. Činnost svazu má své opodstatnění v přípravě vzdělávacích cyklů, v podílu na organizaci specifických přehlídek ochotnických divadelních souborů a získává často autoritu v oblastech, kde není dostatečně propracována metodika ochotnické divadelní práce okresními kulturními středisky, s jejichž působením bezprostředně souvisí cílevědomá a plánovitá spolupráce s dobrovol-

ným aktivem, poradními sbory a jejich odbornými komisemi.

Kontinuita vývoje ochotnického divadelnictví a zájmové umělecké činnosti nebyla událostmi krizového období přerušena; ochotnické kolektivy a Jiráskovy Hronovy vstoupily do nejúspěšnějšího období let sedmdesátých, které naznačilo možnosti a perspektivy dalšího vývoje hnutí. Zápas o socialistický charakter ochotnického divadla, začínající v roce 1949, pokračoval v přesunu funkcí ochotnické divadelní práce do syntézy ideových a uměleckých problémů, jejich řešení na půdorysu dramatického a jevištního díla.

Každý z ročníků Jiráskova Hronova po roce 1970 přinesl cenná divadelní představení, přispívající některými prvky nebo komplexním řešením jevištního tvaru širokému, kvalitativně podmíněnému procesu. Výrazně se tyto tendence v rozsáhlém spektru typů divadla začaly projevovat v letech 1974–1975 a promítly se do profilu Jiráskových Hronovů na konci 70. let, zejména do struktury problémů, které vyjádřil padesátý ročník přehlídky. Polarita dvou mezních jevištních koncepcí, zastoupených tvorbou Z-studia Zeleneč a Malého divadla v Ústí nad Labem, nebyla podmíněna koncentrací vnitřních uměleckých sil obou kolektivů; stala se vyústěním zápasu ochotnického divadelnictví o socialistický obsah, jasné názorové stanovisko vyjádřené uměleckými prostředky, které jsou divadlu vlastní. Mezi oběma vrcholnými body protichůdných typů umělecké výpovědi, směřujícími k nové divadelnosti, osciluje inscenační tvorba ochotnických souborů usilujících v tvarové mnohotvárnosti dosáhnout jedinečného, individuálního tvůrčího rukopisu.

Silnému akceleračnímu procesu ochotnického divadelnictví v 70. letech napomohlo zkvalitnění metodické péče a odborné pomoci, spolupráce s profesionálními umělci a vědeckými pracovníky. Výrazné změny v systému soutěží odehrávajících se na ploše národních a celostátních festivalů zájmové umělecké činnosti napomohly organizmu ochotnického divadelnictví najít v této vývojové

etapě odpověď na základní otázku, která v kontextu Jiráskových Hronovů směřovala k postžení možnosti širokého společenského uplatnění ochotnické jevištní tvorby jako integrální součásti divadelní a estetické kultury rozvinuté socialistické společnosti. Její dimenze jsou velmi široké, propůjčují ochotnickému divadelnictví důležitý kulturně politický rozměr spočívající ve společensky vytvářených příležitostech všestranného uplatňování a rozvíjení tvořivých sil člověka, který se prostředky ideové a umělecké syntézy přímo podílí na komplexním kulturně výchovném a esteticko výchovném programu rozvinuté socialistické společnosti.

Jiráskovy Hronovy a jejich tradice jsou součástí socialistické kultury; během padesáti pěti ročníků přinesly divadelním spolkům a souborům neoceňitelné zkušenosti vyplývající z možnosti vzájemného srovnávání výsledků práce. Jejich postavení v socialistické společnosti je totožné se smyslem a obsahem ochotnického divadelnictví, které v jevištních dílech vytváří sociální i uměleckou skutečnost postihující složitý vnitřní svět moderního člověka, je zobrazením jeho konfliktů, postojů a životního stylu. Přehlídka je však nesena mnoha vrstvami metodických funkcí, protože v době trvání Jiráskových Hronovů nepřicházejí do Jiráskova divadla jenom soubory se svými inscenacemi, ale v hledišti usedají ochotničtí divadelníci z celé republiky i ze zahraničí hledající nové zkušenosti a poznatky. Jejich soustava je násobena cyklem seminářů, diskusních klubů, v nichž přednášejí členové ústřední poroty a vědecktí pracovníci. Úroveň vzdělávacího programu přehlídky i obsah diskusí má vysokou úroveň, svědčící kromě jiného o hluboké poučenosti ochotnických divadelníků, schopnosti analýzy, kritiky i názorové konfrontace. Společenský význam zájmové umělecké činnosti neustále vzrůstá, novými prvky se obohacuje i ochotnické divadelnictví, jehož perspektiva je určena širí a rozmanitostí kulturních potřeb a zájmů lidí, rostoucími nároky diváků na uměleckou stránku divadelního představení

i možnostmi bezprostřední konfrontace s nejcennějšími hodnotami dnešní divadelní kultury a jejich dostupností.

Vznik moderních médií, rozhlasu a zejména televize či aplikovaných videoakustických zařízení, se zčásti promítal do názoru, že ochotnické divadlo časem ztratí zájem publika. Zkušenosti posledních let však ukázaly, že ochotnické divadelnictví je organismem spatřujícím v těchto médiích spíše pohotového partnera než konkurenta. I divák přijímá jevištní dílo jako aktivní činitel jeho vzniku a působení, je v systému komunikace

scény a hlediště rovnocenným partnerem divadelního kolektivu. Jiráskovy Hronovy potvrdily a modifikovaly skutečnost ochotnického divadelního představení jako akt tvůrčího procesu, do něhož divák vstupuje jako adresát jevištního sdělení i jako rovnocenný tvůrce.

Tímto vztahem jsou spoluurčovány i společenské hodnoty a přínosy ochotnického divadelního hnutí a spolu s nimi také jedna z důležitých funkcí divadelní přehlídky Jiráskův Hronov pod zorným úhlem jejich kulturně politických východisek a objektivního významu.

---

# HRONOV NEJEN JUBILEJNÍ

JAN CISAŘ

---

Kdysi – před Jiráskovým Hronovem – napsal jeden z nejzasvěcenějších znalců našeho amatérského divadla, že všechno nasvědčuje tomu, že tento slavný a velký svátek ochotníků nepřezije své půlstoletí. Jeho slova pramenila tehdy z obav, že amatérské divadlo se vydává mnoha různými, diferencovanými cestami, z nichž mnohé se mohou možná s Hronovem a jeho tradicí rozejít. Nuže – máme za sebou takřikajíc *menší* jubilejní Hronov, pětapadesátý, a Hronov nejen žije, ale přímo vzkvétá. A lze dokonce – při vši opatrnosti – předpovídat, že tenhle pětapadesátý vejde do historie nejenom jako jubilejní, ale snad i jako jeden z mezníků, jenž průkazně ukazuje posuny, které se v českém amatérském divadelnictví odehrávají. A svým způsobem neméně průkazně předvádí, kam až tyto posuny už došly.

Jiráskův Hronov 1985, zasvěcený čtyřicátému výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou (proto na něm zákonitě vystoupil jako host soubor sovětský i slovenský), byl přehlídkou národní. To znamená, že všechny soubory, které se představily v jeho hlavní části, byly vybrány kraji jako reprezentanti toho nejzajímavějšího a řekněme i nejpodnětnějšího, co se v minulé sezóně v ČSR urodilo. Přes všechny evidentní rozdíly v kvalitě a úrovni je spojoval jeden rys: vůle a snaha značně proměnit dosavadní vyzkoušené postupy nebo se od nich zcela odpoutat. Dalo by se to říci taky tak, že všechno, co jsme na

letošním Hronově viděli, bylo nějak poznamenáno vlivy tzv. autorského divadla. Ale to by bylo dost velké zjednodušení. Spíše – i když ani tato formulace nebude naprosto výstižná – se dá asi mluvit o tom, že české amatérské divadlo hledá možnosti, jak prostředky jeviště daleko více, účinněji a současněji oslovit diváka.

Důraz je právě na prostředcích jeviště, které usilují o to, samy ze sebe vytvořit strukturu, na jejímž základě by se umocňovala a zvyšovala komplexnost a subjektivnost sdělení inscenace. Ostatně i odtud by se dal onen posun charakterizovat, nejde v první řadě o podrobné a přesné zpodobení určité skutečnosti jako o sdělení toho, co inscenátoři na této skutečnosti zaujalo jako téma, které považují za současné. Projevilo se to i v inscenaci textu tak klasického, jako je Maryša. Plzeňské Divadlo Propadlo sáhlo po úpravě poznamenané zásadními zásahy tak, že od první chvíle bylo naprosto zřejmé, že potlačuje nebo odstraňuje některé motivy a některá témata proto, aby maximálně uvolnilo prostor pro sdělení vlastního názoru na skutečnost, již zobrazuje text. Vznikla tím rozvolněná a neuzavřená podoba textu, již bylo třeba scelit a uzavřít prostředky jeviště. To se Plzeňským nepodařilo a jejich inscenace tak sama sobě nastražila nepřekonatelné překážky, jež způsobily, že představení působilo jako krajně redukováný a zjednodušený příběh hlavní hrdinky.

Tato redukce a toto zjednodušení, jak se zdá, jsou také průvodním jevem úsilí přizpůsobit důsledně dramatický text svému názoru vyslovenému jenom jevištěm. Anebdivadlo z Prahy přijelo s představením, pro něž inspirací byl Mussetův Lorenzaccio. Už název Florencie 1536 aneb Lorenzaccio? svědčil o tom (stejně jako fakt, že jako spoluautoři textu jsou podepsáni i dva členové souboru), že celá původní myšlenková i tvarová výstavba textu tvoří ve změněné podobě jen dílčí část inscenace. Ta vskutku usilovala o to, aby realizovala vším – od kostýmu až k mizanscéně – především totální znak sdělující ostře odmítavý názor na společnost Florencie, v níž vládne mravní úpadek. Jenže: soustředění jenom na toto jediné stereotypní téma vedlo zase k redukci, která v sobě obsahovala jak myšlenkové schéma, tak i divadelní abstrakci, které zbavily představení té naléhavosti, o níž se snažilo.

Zkrátka a dobře: sebelepší vědomí o tom, co sděleno být má; i o tom, jaké divadlo chceme dělat, ještě neznamená, že toto divadlo i toto sdělení se uskuteční. Řečeno ještě jinak: posun na pětapadesátém Hronově můžeme posuzovat zatím daleko více jako tendenci – neobyčejně silnou – než jako záležitost, s níž si soubory dokonale vědí rady a jsou pro ni plně vybaveny. Znamená totiž změnu v řadě postupů i způsobu, jak pracovat s jednotlivými jevištními složkami inscenace, od scénografie k režii a herectvím konče. Všechny soubory jistě věděly, kam směřuje jejich dramaturgie (a rozumějme tím výběr textu i jeho přípravu pro konkrétní inscenci), ale už méně zvládly jevištní komponenty, jimiž by tuto cílevědomou dramaturgii uskutečnily. Tak například Mladé divadlo z Pardubic si připravilo znamenitou dramaturgickou úpravu Hrabalových Ostře sledovaných vlaků, ve spolupráci s profesionálním scénografem pro její zvláštní montáž reálných i snových prvků našlo naprosto odpovídající prostor, ale už nedospělo k herectví, jež by v této montážní dimenzi stejně vyjád-

řilo svět, v němž se naplňují lidské i společenské osudy postav. Obdobně Divadelní studio D 3 OKS Karlovy Vary přes nesporný herecký potenciál souboru zůstalo jen na poloviční cestě ve své inscenaci hry litevského dramatika Sauliuse Šaltenise Utíkej, smrtko, utíkej. Zpodobilo reálné příběhy postav, zatímco metaforičnost hry, jež tvoří její podstatu, zůstala jenom naznačena. Daňkův Životopis mého strýce Divadelního souboru SK ROH z Kroměříže potom pro tutéž realnost zpodobení lidských příběhů postav jenom jaksi na okraji zmáhal složitost i problematičnost jádra tohoto textu, jenž je v jeho modelovosti. A konečně: ani pokus souboru z Karolinky přečíst Aristofanův Mír očima valašského folklóru jako svébytné životní filozofie plné činorodosti prostých lidí se nezdařil proto, že se mezi oběma pásmy – textem antického klasika a plnokrevným přirozeným projevem účinkujících herců, zpěváků a muzikantů – nepodařilo najít logické a organické spojení.

Výčet těchto představení nemá být výčtem problémů a nezdařů. Má pouze potvrdit onu rozhodující tendenci spočívající v enormní váze jevištního subsystému a jeho ohromné odpovědnosti za původnost i vskutku divadelní působivost a celistvost tak zdůrazňovaného a akcentovaného sdělení vlastního názoru. A budiž řečeno, že nejvíce se to zdařilo tam, kde se inscenace napájela hodně z vlastních zdrojů a šlo už od textu osobitými stezkami. Začal to Divadelní soubor AHA z Lysé nad Labem, jenž si pro druhé hronovské představení upravil zcela volně některá interludia českého pobělohorského divadla a doplnil je čísly zpěvními. Slovo číslo tu nestojí náhodou, neboť celý večer byl jakousi jevištní montáží různých produkcí, tu méně tu více zřetelně spojených tématem krutosti a oškli-vosti lidských vztahů. Poslední, sedmá část celého večera však ukázala, že takto si soubor postupně osvojuje specifický jevištní jazyk, který je schopen obrazně velmi čitelně a přitom ryze divadelně sdělovat i tak velká témata, jako je kru-

tost a nesmyslnost války. Šlo v tomto případě o promyšlenou kompozici neslovního jednání, zpěvu i zvukové složky, jež počítá s hlasovým projevem herce nejenom jako s nositelem slova, ale i významu, jenž je ukryt v intonaci.

A to je asi poslední významný rys tendence, jež se prosadila na pětapadesátém Jiráskově Hronově. Je jí obrazný jevištní jazyk, nespolehající jenom na to, co z jeviště říkají herci svými replikami. Zvláště patrné to bylo na představení Divadelního klubu Jirásek z České Lípy. Neslo název *Jak se vám líbí* *Jak se vám líbí?* Tento titul odkazuje ke slavné a známé hře Shakespearově. Byli by ovšem zklamáni všichni ti, kdo by tu hledali důsledný jevištní přepis tohoto textu. Zůstaly tu jen některé motivy, postavy a situace. A přesto: pohybové herectví, jež je základem inscenace, stejně jako smysl pro slovní improvizaci, vytvořily jevištní obraz, jenž v mnohém zůstal věrný Shakespearovi – spojením světa přírody a lidí, nezjednodušeným vztahem mezi radostností a hořkostí života a hlavně: humorem jako filozofií optimismu, která tu nabyla kvality výrazně politické, jako sdělení o hlubokém uspokojení z každé dobře vykonané práce, mezi níž patří i hrát divadlo.

Bylo by zbytečné popírat, že tato inscenace naplnila na Hronově 1985 jeho základní tendenci nejvíce a že se jí dostalo také nejspon-tánnějšího přijetí u obecnstva. Leč to nic nemění na tom, že jeden z nejinspirativnějších podnětů pro další osudy této tendence přinesla Šupina z Vodňan. Především tím, že plně rehabilitovala význam dobrého textu. František Zbor-

ník už nenapsal pro svůj soubor ani scénář, ani libreto, ale předlohu, jež v mnohém snese kritéria definitivního a dohotoveného dramatického textu. Jím připravil vstup do složité jevištní struktury, která nese závažné téma o společenské odpovědnosti umění, o jeho vůli a nutnosti hovořit o tom, o čem je hovořit potřeba. Tato struktura dovolila Šupině využít zkušeností z jejího dosavadního vývoje a zároveň – v nejproblematičtější její části – pro ni otevřela novou cestu, která ovšem neplatí jen pro Šupinu, ale bude se s ní muset vyrovnat celý tento proud amatérského divadla. Jde o sdělení – přesvědčivé a hluboké sdělení – komplexu individuality postav jako výrazu neopakovatelného jednání subjektu ve společnosti a světě. Zatím obraznost této tendence vyslovuje a zachycuje spíše totalitu tohoto světa, takto sdělený individualizovaný subjekt zůstává v pozadí. V tom je ona rehabilitace textu, neboť marná sláva: literární předlohu pro živého herce nelze napsat, aniž by mu byla poskytnuta nutnost jednání v dramatické situaci.

Tady se ukázaly nejvýrazněji meze základního směřování pětapadesátého Jiráskova Hronova, ale zároveň i jeho největší impulsy, neboť má-li se amatérské divadlo důsledně v jisté své části touto cestou vydat, potom bude muset hledat stejně důsledně i své specifické herectví. Nebude to cesta lehká, ale je otevřena. A jak prokázal tento jubilejní a zároveň tak dělný ročník Hronova, naprosto nezbytná, má-li se tato tendence potvrdit jako výsostně potřebné společenské sdělení.

Tvorba – číslo 38. ze dne 18. září 1985.

---

VLADIMÍR ŠTEFKO

## VZŤAH, ZÁSTOJ, PRÍNOSY

(Slovenské ochotnícke divadlo a Jiráskov Hronov)

---

Kontakty slovenského a českého divadelníctva sú veľmi starého dáta. Ak by sme urobili hoci len stručnú historickú sondáž, zistili by sme, že predstavujú pevnú reťaz vzájomných ovplyvňovaní, javov a faktov, ktoré by začínali povedzme menami Slovákov Juraja Tesáka Mošovského a Pavla Kyrmezera ako najvýznamnejších dramatikov českej renesancie, pokračovali jazykovými vplyvmi, keď čeština s príchodom reformácie sa stala spisovným jazykom slovenských protestantov a tým pádom stála aj na počiatku slovenskej dramatickej produkcie na sklonku 18. storočia. Je len pochopiteľné, že aj prví slovenskí dramatickí autori (Juraj Palkovič: Dva buchy a tri šuchy, 1800; Ján Chalupka: Kocúrko, 1830 a ďalšie jeho hry) písali po česky, aj keď do ich hier prenikali už slovákizujúce prvky a Chalupka neskôr svoje hry prepísal do slovenčiny podľa štúrovsko, hurbanovsko-hodžovskej jazykovej reformy z roku 1845.

Prvým repertoárom slovenských ochotníckych súborov bol repertoár český – Štěpánek, Klicpera boli prvými pestúnmi slovenských ochotníkov a aj svetová dramatická tvorba dlhé desaťročia prenikala na Slovensko zväčša cez české preklady. No už v minulom storočí sa vývin českého a slovenského ochotníckeho divadla diferencoval. Kým české ochotníctvo vzniká ako paralela k existujúcemu českému profesionálnemu divadlu, najmä kočovného typu, slovenské ochot-

nícke divadlo vzniká ako svojbytná náhrada za neexistujúce profesionálne scény v národnom jazyku. Z toho momentu potom vyplynulo mnoho vývinových špecifik a pomerne samostatné cesty ďalšieho vývoja. Vplyvy vyspelej českej divadelnej kultúry však pretrvávali najmä v oblasti hraneho repertoáru, menej ale v inšpiráciách inscenačných, aj keď najvyspelejšie slovenské ochotnícke teleso, martinský Slovenský spevokol (založený v roku 1872) mal priame kontakty na pražské divadelníctvo, najmä Národné divadlo. No ak časť českého ochotníctva sa najmä na sklonku minulého storočia a v období prvej ČSR stavala do akejsi opozície voči profesionálnym scénam, akoby chcela neraz dokazovať svoju vyššiu umeleckú úroveň i dôležitosť spoločenského poslania, slovenské ochotnícke divadlo zostávalo ešte mnoho rokov výrazom spontánnej kultúrnej, politickej a sociálnej aktivity a sebevedomujúceho procesu. Na Slovensku sa síce tiež vplyvom industriálnej epochy prerušil priamy súvis medzi ľudovým divadlom stredovekého typu a tzv. teatralizovanými ľudovými prejavmi (ktoré sa neskôr prestali vnímať v divadelnej polohe a chápali sa len ako súčasť folklóra), predsa len povedome, najmä v oblasti štýlu tu isté vzáby existovali.

Nová éra vzájomných kontaktov nastala po vzniku ČSR. Po roku 1918 prišli na Slovensko tisícky českých najmä správnych úradníkov, ktorí

so sebou priniesli všetky návyky rozvinutej divadelnej aktivity – repertoár opierajúci sa o bohatú českú klasiku (zaujímavé je, že z nej sa málo na slovenských javiskách uchytil Tyl a Jirásek) i súčasnú tvorbu (no popri nej aj množstvo únikovej, brakovej dramatickej spisy typu dramatiky Skružného, Baldu, Vránu, Kaváka, Havelku), vyspelejšiu réžiu, scénografiu i organizáciu divadelnej činnosti. Bola to mohutná injekcia slovenskému ochotníctvu, ktoré bolo značne zdecimované poslednými desaťročiami Rakúsko-uhorskej monarchie, ktoré pre slovenský národ predstavovali nielen kultúrnu, ale priam aj existenčnú hrozbu. Rozvoj ochotníckeho divadla vyrastajúci na domacej tradícii zaštepenej českou aktivitou bol v prvých rokoch ČSR priam explozívny. A tak už v roku 1922 sa v Martine, v sídle Matice slovenskej ako celonárodného kultúrneho spolku, schádza ustanovujúce valné zhromaždenie Ústredia slovenských ochotníckych divadiel. Pri jeho kolíske stáli Dr. Štefan Krčméry, vzdelanec, literát, kritik a estét európskeho formátu a dramatik staršieho slovenského javiska Pavol Sochán. V roku 1923 se zakladá tradícia celoslovenských divadelných závodov. Vzťah nového Ústredia slovenských ochotníckych divadiel v Martine (ÚSOD) a ÚMDOČ bol od samého začiatku korektný (ÚMDOČ po založení ÚSODU rozpusťtila svoju Slovenskú župu, zrušila svoj bratislavský sekretariát a súbory prešli do evidencie ÚSODU) a už v roku 1925 pomýšľalo Ústredie vyslať slovenský súbor na jubilejné slávnosti ÚMDOČ do Prahy. No napriek tejto korektnosti a vzájomnej žiľivosti spolupráce v konkrétnej práci nepostúpila ďaleko. Udržievali sa priateľské kontakty, zástupcovia ÚMDOČ sporadicky prichádzali do Martina na valné zhromaždenie a závody ÚSODU, martinskí vedúci pracovníci Ústredia cestovali občas do Prahy, spoločne zasadali v medzinárodných komisiách, ale konkrétna divadelnícka práca sa realizovala predovšetkým cez priame osobné kontakty. Najmä V. K. Blahník si svojou každoročnou účasťou na

martinských závodoch, kde prednášal, hodnotil súťažné predstavenia, postavil v myšliach staršej slovenskej ochotníckej generácie nehynúci pomník. Príčin prečo spolupráce ÚMDOČ a ÚSODU neprerástla do intenzívnejších podob je viacero. Jednou z hlavných je to, že kým ÚMDOČ bola spolkovou organizáciou pomerne uzavretou do seba, ÚSOD od samého začiatku mal postavenie metodického a organizačného centra bez silných organizačných dostredivých tendencií a jeho záber bol podstatne širší, ambície obsiahnuť ochotnícke hnutie vo všetkých vrstvách jeho podôb výraznejšie. Aj preto ÚSOD napr. realizoval svoje súťaže najprv v dvoch, potom štyroch kategóriách (A - vyspelé mestské krúžky, B - pokročilé mestské krúžky, C - vyspelé dedinské, D - začínajúce dedinské krúžky). ÚSOD so svojimi úsiliami nebol pre predsa len istým stavovským náterom poznačenej ÚMDOČ dostatočne atraktívnym partnerom. A tak sa ÚSOD a jeho súbory napriek značnej účasti českých divadelníkov na práci slovenského ochotníckeho divadla vyvíjal samostatne a v mnohom odlišne.

V roku 1931 sa založila v rodisku Alojza Jiráska tradícia veľkých divadelných slávností. O rok neskôr patronát nad nimi prevzal Slovák, vtedajší minister vnútra Dr. Juraj Slávik – a to bol asi rozhodujúci moment, pre ktorý pozvali do Hronova aj slovenský súbor. Držiteľom Memoriálu ÚSOD (teda víťazom celoslovenskej súťaže) bol v tom roku vyspelý súbor Mestského divadelného združenia z Banskej Bystrice. ÚSOD prvú reprezentáciu zveril práve jemu. No do Hronova neodcestoval súbor so svojou víťaznou inscenáciou Andrejevovej hry Ten, ktorého zauškujú, ale našťudoval slovenskú hru – Bačovu ženu Ivana Stodolu. Teda hru, ktorá bola pre Slovensko typická, na ktorej bolo možné ukázať slovenský svojráz, predviesť nádheru slovenského kroja a ktorá zobrazovala aj vážne sociálne problémy dobového Slovenska. Z toho vidieť, že ÚSOD a bystrický súbor vzali otázku prvej prezentácie slovenského ochotníctva na JH s plnou

vážnosťou (ÚSOD vo svojom časopise Naše divadlo vrelo odporúčal svojim členom účasť na JH). Oblas bystrického vystúpenia v Hronove a v okolitých mestečkách bol neobyčajne pozitívny. Ale neobišiel sa ani bez rušivých momentov, keď niektoré buržoázne noviny chceli zájazd bystrických ochotníkov politicky zneužiť a zaútočili v duchu buržoázneho čechoslovakizmu proti svojbytnosti slovenského národa a jeho kultúry. A tak s dávkou trpkosti písal tlačový orgán ÚSODU Naše divadlo (č. 7, 1932): „Bystričania išli do Hronova z poverenia ÚSODU, ich predstavenie malo byť a bolo dôkazom dobrej vôle z našej strany, že chceme vzájomne spolupracovať. Slovenské ochotníctvo desať rokov ide si svojou cestou a veľmi si dáva pozor, aby politické a kultúrne boje nedostali sa aj do divadelných krúžkov. Veď všetci veľmi dobre vieme, že otázka čechoslovenská, otázka či sme jeden alebo dva národy, nepatrí do našej divadelnej činnosti. Naším programom je slúžiť slovenskému divadlu a to nech je poučením pre tých, čo by chceli vnášať do slovenského divadelníctva zbytočné rozbroje politického rázu... Nezabúdajme, že vo veľkom ideovom chaose našich dní, iba divadelná činnosť vie ešte spojiť ľudí dobrej vôle a rozličných presvedčení pri spoločnej práci. Škoda by bolo narúšať tento smer. Do Hronova pôjdeme zasa ochotne, aby sme ukázali úroveň slovenského ochotníctva.“ Samozrejme, že aj tieto riadky hovoria o netriednom chápaní divadelnej činnosti, o koncepcii nadtriednej, nadnáboženskej, ktorú ÚSOD nielen postuloval, ale zväčša vo svojej praxi aj dodržiaval. No faktom zostáva, že až do roku 1946 slovenský súbor už do Hronova nepozvali. Treba však podotknúť, že vzťah slovenského ochotníckeho divadla k českej divadelnej kultúre sa tým nenarušil, že ÚSOD aj naďalej úzko spolupracoval s českými divadelníkmi, najmä s tými, ktorí na Slovensku pôsobili, aj keď – čo je z hľadiska histórie naprosto samozrejmé, začal sa proces vlastnej profilácie ochotníckeho divadla, v ktorom sa čo-

raz viac uplatňovala mladá slovenská inteligencia. Svoj vzťah k českému divadlu, k jeho pokrokovým tradíciám manifestovalo slovenské ochotníctvo aj v dobách pre naše národy najťažších – v rokoch rozbitia Československa, vzniku okupačného Protektorátu a tzv. Slovenského štátu, kedy ÚSOD a jeho súbory hrávali český repertoár – neraz s veľkým osobným rizikom (napr. diela fašistami nenávideného Karla Čapka) a umožňovala mnohým divadelníkom českej národnosti pracovať proti vôli vtedajších mocipánov.

Nová éra vzájomných kontaktov, čoraz viac už spájajúcich sa Jiráskovým Hronovom, sa začína po roku 1945. Okrem spontánnej radosti z oslobodenia, porážky fašizmu a obnovenia Československej republiky začína spolupráce českého a slovenského ochotníctva aj na inštitucionálnej báze. Už 14. októbra 1945 sa schádzajú delegácie oboch ochotníckych ústredí, aby založili Ústredný výbor čechoslovenského ochotníctva a v roku 1947 (žiaľ vyšiel len jeden ročník) vzniká celoštátna revue pre otázky ochotníckeho divadla Československý ochotník. Výsledkom týchto kontaktov bolo aj pozvanie pre slovenský súbor na Jiráskov Hronov 1946. ÚSOD uskutočnil medzi najvyspelejšími slovenskými súbormi združenými v tzv. Čestnom venci víťazov súťaž, ktorej víťaz mal odcestovať do Mekky českých ochotníkov. Stal sa ním, priam symbolicky, najstarší a najvyspelejší slovenský súbor – Slovenský spevokol z Martina s Tajovského hrou Statky – zmätky. Vystúpil v Hronove 17. a 18. augusta a potom ešte v Žamberku, Kostelci n. Orlicí, Rychnově n. Kněžnou, Kyšperku a v náväznosti na svoj úspech v Jiráskovom divadle ešte v novembri v Prahe a dvakrát v Brně. („... Slovenský spevokol ... preukázal na JH veľkú prednosť v znamení hereckom temperamente a hlasovej mnohotvárnej čistote, ktorou zatienil predchádzajúce české a moravské súbory. Zjavnejšia hravosť v povahe východného ľudu dáva slovenským ochotníkom účinnú istotu a zvláštnu prirodzenosť prejavu, ktorá bola najviac bada-

teľná v znamenitej súhre a reči všetkých hercov“ – napísal recenzent pražskej Práce 21. 8. 1946). Slovenský spevokol bol na tomto ročníku ešte hosťom, ktorý prišiel nadväzovať nové kontakty. Ale od roku 1947 sa stali slovenské súbory už riadnymi účastníkmi hronovských súťaží či prehládok. A stali sa účastníkmi, ktorí priniesli na posvätnú hronovskú pôdu aj mnoho nového. Štefánikov dramatický súbor Miestneho odboru Matice slovenskej z Bratislavy prišiel v roku 1947 s Gorkého Vassou Železnovovou – s prvým titulom sovietskej dramatiky na Hronove vôbec. Porota mu prisúdila druhé miesto za ostravským Čapkom (Vec Makropulos), ale v hlasovaní obecnstva získal jednoznačne prvenstvo, kým víťazný súbor Frant. Sokola Tŕmu sa dostal až na štvrté miesto diváckej priazne. O rok neskôr ÚSOD vyslal do Hronova víťaza kat. vyspelých súborov, prvý robotnícky súbor na JH, organizovaný pri ROH – súbor Povážskych strojárň z Pov. Bystrice (Gogol: Ženba) a víťaza kat. dedinských súborov – kolektív Moyzes z Korytného (okr. Nové Mesto n. V.) s Tajovského Ženským zákonom. Oba súbory získali prvenstvá vo svojich skupinách, keď Pov. Bystrica sa delila o prvú priečku s hronovským súborom (Čechov: Ujo Váňa). Navyše porota i publikum jednoznačne za najlepšieho herca festivalu určili Ctibora Bogdana z Pov. Bystrice v roli Podkolesina (z možných 50 bodov získal 49) a M. Žemlová z Korytného získala za úlohu Zuzy cenu za nejlepší herecký výkon v II. skupině. Nie je nezaujímavé konštatovať, že v inscenácii Ženby účinkovalo niekoľko budúcich profesionálov a nie dnes nezvučných mien – Jozef Kroner, C. Bogdan, Š. Mišovič, V. Blaho, O. Horňák, E. a J. Haľamovci. Povážská Bystrica zaujala predovšetkým novým, netradičným, sociálne podfarbeným výkladom klasického textu, čo vyniklo o to viac, že repertoár JH 1947 bol akademicky odtážitý, čerpajúci zväčša zo starých repertoárových zdrojov.

Vidíme, že slovenské súbory vniesli do Jiráskových Hronovov nový vzruch, novú kvalitu i nové

ponímanie dramaturgie, ako tvorivého aktu zmocnenia sa dramaturgickej predlohy. No ich pozícia napriek evidentným a vari ani neočakávaným úspechom nebola jednoduchá. Počas vojnových rokov nastala predsa len istá izolácia medzi ochotníckymi aktivitami našich národov a po oslobodení bolo potrebné nadväzovať pretrhnutú niť o to vehementnejšie, ale najmä na inej platforme politickej i kultúrnej. V českých zemiach bolo slovenské ochotníctvo prakticky neznáme a len úzka vrstva divadelných vzdelancov poznala aspoň torzovite slovenské divadlo a drámu. Slovenské súbory teda museli plniť aj misiu propagačnú, otvárať dvere a okná do slovenskej kultúry širokej českej ochotníckej verejnosti a prekonávať svojou prácou, výsledkami i vystúpeniami niektoré nacionalistické odstredivé sily predfebruárovej reakcie, ktoré hlásali nedotknuteľnosť Jiráskových Hronovov, zbytočnosť vystupovania slovenských súborov na nich. Bojovať za vzájomné porozumenie, za odstraňovanie starých priehrad a bariér, ktoré medzi dve kultúry bratrských národov postavila buržoázna republika a jej kultúra a nacionálna politika. Niet se teda čo čudovať, že mnohí významní činitelia Jiráskových Hronovov apelovali (napr. A. M. Brousil) na českých ochotníkov, aby sa so slovenským divadlom a drámou zoznámili a uvádzali ju aj na svojich javiskách. Bolo treba však prekonávať aj poznatky onoho Káľalovského záujmu o Slovensko, o jeho ľud a kultúru, ktorá vychádzala zo starých pozícií objavovania Slovenska ako atraktívnej krajiny orientálneho typu. Skrátka išlo o postupné vybudovanie partnerského vzťahu medzi oboma kultúrami.

Koniec štyridsiatych rokov pre obe naše kultúry, teda aj pre ochotnícke divadlo a jeho vrcholné fóra (na Slovensku martinské divadelné závody a v Čechách Jiráskův Hronov) boli rokmi prelomu. Rokmi, kedy ochotnícka činnosť musela definitívne prelomiť úzky rámec národnobuditeľského programu (ktorý bol už vlastne anachronizmom), ale aj spolkárskej uzavretosti, nevraživeho vzťahu

k divadlu profesionálnemu, ktoré sa najmä v časti spolkov ÚMDOČ považovalo za nepriateľské, čistému ochotníctvu škodiace. Išlo o nové ciele a funkcie divadla zapojeného nielen do budovateľskej, vojnové škody likvidujúcej práce, ale aj do socialistického systému umenia a kultúry. O priblíženie sa k najširším vrstvám publika, zachycujúc čo najširšie vrstvy tvorivej aktivity ľudu – čiže ono burianovské tvoriť nielen pre ľud, ale najmä z ľudu. Vo vzťahu ochotníci - profesionáli išlo o vytvorenie partnerského vzťahu dvoch činiteľov, ktorí sa podieľajú na výchove nás, na rozvoji kultúry nového typu. Bojovalo sa teda o domodelovanie nového typu ochotníckeho divadla, ktorý na Slovensku sa začal v prvých obrysoch formovať už po oslobodení. Nemalo to teda byť už puristicky čisté ochotníctvo, izolované od celkových kultúrnych snáh spoločnosti, utápajúce sa vo vlastnom nepreniknuteľnom milieue, čerpajúce iba z vlastných zdrojov, ale ochotnícke divadlo ako stvorený systém slúžiaci spoločenskému pokroku. V septembrovom čísle časopisu Naše divadlo takto načrtnol predseda ÚSOD Dr. Ján Marták program slovenského ochotníctva: „Ochotnícka práca nesmie byť diletantstvom, ani v dramaturgii, ani v réžii, ani výtvarne. I z ochotníka môže vyrásť odborník... Po predstavení divadelného krúžku ZK ROH z Pováž. Bystrice v Hronove mi povedal predseda štátnej divadelnej a dramaturgickej rady z Prahy, že pri tomto predstavení pochopil, že medzi ochotníckym a profesionálnym divadlom v jeho vrcholných divadelných prejavoch vlastne niet nijakej hranice... Potvrdil tým naše predstavy, ba priam presvedčenie, že divadelné umenie je len jedno a k tomuto jednému divadelnému umeniu možno dospieť i cestou ochotníckou. Nemá preto zmyslu chcieť tvoriť akúsi osobitnú dramaturgiu, ktorá by si brala špeciálne objaviteľské úlohy apod. a ktorá by sa vyčerpávala uvádzaním obyčajne nehodnotných noviniek, ktoré nevládsu preniknúť na profesionálnu scénu, alebo by siahala po hrách už dávno vyvetralých... Práve repertoár XVIII. Jiráskovho

Hronova jasne ukázal, čo znamená táto snaha podpretá ešte vlastenectvom a nacionalizmom typu už prekonaného. Ak sa spojí moment mimoumelecký ešte i s momentmi nečasovými, vznikne z toho divadlo, ktoré ubíja účinkujúcich a dnešnému divákovi nehovorí nič, alebo mu podáva falošný a skreslený život.“

Ak roky 1946–1948 boli rokmi spontánnych úspechov slovenských súborov na JH, tak ročník 1949 priniesol značné vytrezvenie, ale aj prvé signály budúcich problémov slovenských súborov na vrcholnom československom fóre. Devätnásty JH bol po prvý raz manifestačnou prehliadkou celej ľudovej tvorivosti. Keďže ostatné odbory ešte nemali vybudovaný vlastný systém súťaží a festivalov, prišli prezentovať svoje úsilia na tradičnú hronovskú pôdu. A tak okrem divadelných súborov tu účinkovali aj babkárske kolektívy, recitátori, speváci, hudobníci i folklórne súbory piesní a tancov. Po prvý raz sa uskutočnili patronáty miestnych závodov nad súbormi, divadelnej školy sa zúčastnilo päťdesiat účastníkov, z toho trinásti boli zo Slovenska. Slovenské súbory hodne ustúpili zo svojej slávy – Mestské divadelné združenie MOMS z Levíc s Galičovou a Isajeovou hrou Volá vás Tajmýr získalo tretie miesto, súbor ZK ROH Cukrovar Trebišov s Karvašovou Baštou siedme, púchovský kolektív ZK ROH Odeva s Katájevovým Zázrakom v pustatine osmé miesto a Jánošíkova tanečná skupina z Filakova deviate miesto. „Tohtoročný hronovský festival bol predovšetkým ukážkou, ako sa zmenila dramaturgia našich ochotníckych krúžkov. Hry tohtoročného repertoáru sa v prevážnej väčšine zaoberali aktuálnymi problémami. Ideová jasnosť bola na prvom mieste a ideovomelecké poňatie hry bolo najdôležitejším hodnotiacim hľadiskom pre porotu. Z 11 uvedených celovečerných hier bolo 9 ideove pokrokových, z nich 5 malo námety z robotníckeho prostredia... Ochotnícke krúžky zo Slovenska, možno povedať, po hereckej stránke nezaostávajú za českými, ale pri približne rovnakej úrovni víťazila v Hronove aktu-

álnost a ideológia (Naše divadlo, okt. 1949).

O rok neskôr sa už v Hronove neurčovalo poradie, ale JH bol veľkou manifestačnou prehliadkou, ktorej dramaturgický plán bol zostavený podľa týchto hlavných myšlienok: „A pomáhať budovaniu socializmu jako základny trvalého míru; B, upevňovať priateľství se Sovětským svazem, osvoboditelem národů a hlavní záštitou trvalého míru a s lidovými demokraciemi, C, uvést k bdělosti a burcovat k obraně a upevňování světového míru, odkrývat přípravy nových imperialistických válek, bojovat proti fašismu, zpátečnictví a maloměstáctví, D. posilovat mezinárodní solidaritu pracujících v boji proti imperialismu, za demokracii a trvalý mír.“ (A. M. Brousil: XX. Jiráskův Hronov, Naše divadlo, okt. 1950). Slovensko reprezentovali tri súbory – ZK ROH Bučina Zvolen s Králikovou novinkou Buky podpolianske, súbor ZK Bazaltových kameňolomov z Lučence so Skallovým Kozím mliekom a súbor z Levíc s Makarenkovým, Stehlikovým Začíname žiť. Odcitujme na tomto mieste niekoľko charakteristických poznámok dobovej kritiky na adresu slovenských predstavení. „Zvolení ští lidová herci hrají tu samy sebe, pohybují se v situaci jako ryba ve vodě a tak bez velké technické zkušenosti si získali obecnost, které dávalo najevo, jak milý a příjemný je mu tento způsob herectví... Herecká práce režiséra představení Bohumila Králíka v největší roli sedláka Babice zaslouží si zvláštního vyzvednutí. Aniž postavu zesměňoval, přece mu vyšel sedlák náležitě směšný, bezmocně se nakonec ocitající na slepé vedlejší koleji...“ (jk. citované podľa časopisu Naše divadlo, okt. 1950). A Anna Sokolová o lučeneckom predstavení Kozieho mlieka, ktoré malo na prehliadke najväčší úspech: „... Realistickému, prostému vyjádření třídního boje na vesnici napomáhaly dobré výkony celého kolektivu, který slovům autora dal pravý vznět, takže vznikl celek, o jehož hodnotě svědčí nejlépe výrok v diskusi po představení, v níž jeden z diváků prohlásil, že to, co Lučenečtí předvedli v Hronově nebylo divadlo,

ale život sám. To je ta nejlepší pochvala.“ (Naše divadlo, okt. 1950). „... v čem je síla slovenské lidové tvořivosti. Měrou ještě větší to dokázal soubor uvědomělých lidových umělců z Lučence i mládeže z Levic. Síla Slováků je v tom, že jsou prosti pokušení někomu se podobat, někoho napodobovat. Jsou svoji. Dávají samy sebe. Tvoří. Z čistých zdrojů lidové touhy vytvářet krásné věci se zrodila všechna jejich představení... Zatím co české ochotnictví musí zápasit se stále ještě živým neblahým dědictvím včerejška, kdy desetiletí se ve velkém měřítku pěstovalo „hraní na divadlo“, postavené často konkurenčně proti profesionálům, slovenské divadelnictví vyrůstalo docela jinak. Tak, jako se rodí lidové tance a písně. Proto si zachovalo onu podmaňující bezprostřednost skutečného lidového umění... Začínáme žít, viděli jsme tu již před několika dny v podání souboru ČSM z Hradce Králové. Jejich vroucí, nadšené začátečnické představení má se k vyspělému provedení Makarenka slovenským souborem z Levic jako náčrt tužkou k dohotovenému a propracovanému obrazu.“ (Naše divadlo, okt. 1950).

Tak už v prvých pofebruárových ročníkoch Jiráskovho Hronova sa ukázali predovšetkým dve veci. Po prvé, že súbory a ich dramaturgia sa primkli k súčasnej problematike a po druhé, prejavili sa isté rozdielne prístupy k textu medzi českými a slovenskými súbormi. Dobové požiadavky, ktoré stotožňovali život s divadlom, či presnejšie povedané, vyžadovali od divadla, aby bolo vernou kópiou životnej reality, dočasne favorizovali slovenské súbory. No už rok 1951 odhalil aj slabé miesta hronovskej koncepcie a slovenského podielu na nej. Na XXI. JH zo Slovenska riadiace miesta vyslali súbor JRD z Veľkej Paky (okr. Šamorín) s Kornijčukovým Kalinovým hájom, Dramatický odbor ZK ROH Bavnárskych závodov V. I. Lenina z Rybárpoľa s Gorkého Nepriateľmi, súbor ČSM z Opatovic nad Váhom s Jiráskovým Lampášom (prvý Jirásek slovenského súboru na JH). Všetky tri kolektívy ne-

prešli sitom okresných či krajských prehliadok, tituly im prideliť spolu s profesionálnymi inštruktormi a akokoľvek boli domáce podmienky súborov dojímavé (súbor z Opatovic doma hrával napr. pri petrolejových lampách, súbor z Veľkej Paky si „túto poctu zaslúžil ani nie tak umeleckou prácou, ale budovateľskou prácou v JRD“ – Št. Pleško: Slováci na XXI. JH, Naše divadlo, okt. 1951), úspech se nedostavil. Súborné, ktoré cestovali do Hronova, totiž nereprezentovali slovenské ochotníctvo, ale iba úsilie príslušných riadiacich orgánov. Už v januári 1952 sa nad situáciou zamýšľa E. A. Sopúšek v časopise Naše divadlo: „... vynaložilo se všetko úsilie aj zo strany štátnej osvetovej starostlivosti, aby každý súbor dôstojne reprezentoval ľudovú umeleckú tvorivosť. Celá táto práca bola dobrá a správna potiaľ, pokiaľ vychádzala a rástla zdola, zo súborov. Posledný rok sme sa však presvedčili, že odbočujeme zo správnej cesty a dopúšťame sa chýb... Roku 1951 sa nám dostali do Hronova i také súborné, ktoré svojimi silami nestačili na zvládnutie tejto čestnej, ale i vysoko zodpovednej úlohy. Zatiaľ však mnohé snaživé súborné nemali ani iskierku nádeje, že sa do Hronova dostanú... Každý súbor, ktorý statočne a správne pracuje, bez ohľadu na to, ku ktorej masovej organizácii patrí, bez ohľadu na to, či už v Hronove bol, alebo nebol, má možnosť dostať sa na túto ústrednú prehliadku... ak sa svojou ideovou a umelecky vysokohodnotnou prácou zaradí na čelné miesto medzi ostatnými divadelnými ochotníckymi súbornými... Aký bude repertoár? S hľadiska hlavnej problematiky budú tam hry z českej obrozeneckej doby, hra slovenského klasika, hra ukazujúca ako reakcia zneužíva náboženské cítenie ľudu, hra o budovaní komunizmu v SSSR, sovietska hra o odhaľovaní imperialistov, hra o sovietskej mládeži, o novom živote na Slovensku a hra pod heslom: Nie je Nemec ako Nemec... Avšak sama idea, aj keby bola aká vysoká, nestačí, ak jej nepomôže majstrovská technika... Ľudoví divadelníci nesmú za-

ostávať pozadu za ostatnými pracujúcimi, pokiaľ ide o zvyšovanie majstrovstva.“

Toto nepochybne správne volanie po zvyšovaní kritérií však nenašlo okamžite svoj odraz v živote. V roku 1952 síce veľký úspech na prehliadke získal súbor Kolektív M. Turekovej Odevných závodov z Trenčína s Chalupkovým Kocúrkovom (v úprave Dr. J. Martáka), medzi solídny priemer sa zaradil aj súbor JRD z Levoče s Gejdošovou novinkou z družstevného prostredia Mlyny, ale načisto sklamal najkúsenejší z nich – súbor ZK z Pov. Bystrice so slabou Bergholcovej hrou Verné srdcia („... na začiatku predstavenia sála bola plná, a na konci... sem tam niekoľko ľudí... Nepopierame, že je súbor nadaný, ale keď mu bola zverená úloha, na ktorú nestačil, mal si to sebekriticky priznať a vzdať sa účasti na Jiráskom Hronove“ – Eduard Šujanský: Jiráskov Hronov, Ľudová tvorivosť, okt. 1952). Starý problém s pridelovanou dramaturgiou a určovaním, kto pôjde do Hronova, opäť vystrčil rožky. A zopakoval sa opäť o rok neskôr. JH 1953 bol prehliadkou súborov Zväzu zamestnancov textilného a kožiarskeho priemyslu. Nehovoriac už o tom, že týmto určením sa tradičná Hronovská prehliadka neobyčejne zúžila, objavil se tu už niekoľkoročný „slovenský problém!“ Kým skusený súbor Makyty z Púchova zaujal alespoň sviežim predstavením Lysenkovej a Kotliarevského spevo-hry Natalka z Poltavy, úplne zlyhal súbor ZK Slovena zo Žiliny s Mňačkovými Mostami na východ. „Výber žilinských ochotníkov na prehliadku nebol práve najšťastnejší, pričom je zarážajúce, že organizátori nerešpektovali ani zásady výberu súborov. Súborné zúčastnené na XXIII. JH mali sa vyberať na základe ich umiestnenia na krajských prehliadkách... Súbor ZK Slovena v Žiline sa nezúčastnil ani na krajskej, ba ani na okresnej prehliadke. Pričom tam vystupovali skúsené súborné zo Svitu, Trenčína i Prešova. Ak si súborné dávajú na svoj štít bojovú úlohu urýchliť výchovu nášho človeka v smysle socialistickej výchovy, je požiadavka kvality umeleckého pôso-

benia opodstatnená.“ (F. Lančarič: XXIII. Jiráskov Hronov, Ľudová tvorivosť, nov. 1953.)

Ukazuje sa, že v slovenskom ochotníckom divadle začínala vládnuť čoraz intenzívnejšia nespokojnosť so systémom výberu súborov na JH, ale aj so samotnou úrovňou divadelnej práce. V časopise Ľudová tvorivosť, ale aj v dennej tlači sa objavujú hlasy, ktoré oprávnene volajú po systematickej, nenárazovej, nepríležitostnej práci nenamierenej iba na vrcholnú prehliadku. Hlasy volajúce po skvalitnení režijnej tvorby a zlepšení práce krajských poradní ĽUT, ktoré celoročnú prácu prakticky venujú niekoľkým súborom určeným na príslušnú prehliadku. Rok 1954 iba potvrdil tieto hlasy. Na XXIV. JH síce mal veľký úspech súbor G. F. Belopotockého, pracujúci pri OÚNZ v Liptovskom Mikuláši s práve omilostneným klasikom J. Palárikom (Dobrodružstvo pri obžinkoch), ale trpké sklamanie pripravil súbor nedávno ešte ovenčený poctami za Skalkovo Kozie mlieko – Lučenec. „Dramatizácia Kukučínových Rohov nebola vysúšaná na javisku, neprešla krstom diskusií na okresnej a krajskej prehliadke a bola „pridelená“ lučeneckému súboru ako premiérová hra na Hronov. Tento postup je vonkoncom nesprávny“ – píše E. A. Sopúšek v Ľudovej tvorivosti (okt. 1954) a pokračuje: „... v minulosti sme boli svedkami toho, že takýto nesprávny postup určovania a pridelenia hier sa vždy vypomstil. V minulosti sme videli v Hronove napr. divadelný súbor JRD z Veľkej Paky len preto, že jeho družstvo plnilo plán najlepšie v celom kraji... Na druhej strane sa umele vytvárali dedinské súbory (napr. Levoča), aby sa splnila zásada: dva ZK a jeden JRD. Posielali sa inštruktori na dva týždne, aby „vykresali“ čosi zo slabých dedinských súborov, investovalo sa, súbor bol neúspechom znechutený a rozpadol sa. A predsa divadlo sa hrávalo na dedinách ďalej. Dedinskí ochotníci urobili kus zásluhnej práce a zaslúžia si, aby sa im venovala zvýšená pozornosť. Lenže aj tieto súbory musia medzi sebou zdravo súťažiť.“ Tretím slo-

venským reprezentantom bol kolektív ČK ROH Štós – kúpele s Tajovského Statkami – zmätka-mi, ktorý predviedol „svieže, živé, temperamentné a radostné predstavenie“ (cit. článok).

No kríza slovenského ochotníctva a jeho participácia na JH nebola len slovenskou doménou. Dokumentuje to prejav námestníka ministra kultúry Z. Buřivala na otvorení XXIV. JH: „Slová o suchárstve boli... namierené medziiným tiež proti tým činiteľom, ktorí akoby sa scvrkli na púde ideologické schémy a hodnotiac umelecké diela jedine akoby podľa hľadísk agitácie, zabúdali na skutočnosť, že umenie pôsobí na diváka svojou emocionálnou silou, teda inou silou než brožúrka, alebo vecný výklad faktov, že ho povznáša v zmysle estetickom a že jeho triedna povaha sa prejavuje vo veľmi rozmanitých formách. Zužovať ju napr. len do obmedzeného okruhu tém, dotýkajúcich sa výrobnéj stránky budovateľského procesu je škodlivé a nesprávne, život a kultúru ochudobňujúce zjednodušenie... na tohtoročnej prehliadke lipne celý rad organizačných nedostatkov, ktoré viedli k tomu, že XXIV. ročník Hronova nemožno považovať za celkom zodpovedajúci obraz situácie v našom ochotníckom hnutí.“ (Ľudová tvorivosť, okt. 1954.) Ohlásená nová celoštátna súťaž, ktorú na roky 1954/55 vypisuje MK ČSR, MNO, Min. vnútra, ÚV ČSM mala byť liekom na neduhy, o ktorých už každý vedel.

No slovenské súbory už svoju slávu z rozhrania rokov štyridsiatych a päťdesiatych neobnovili ani v najbližších ôsmich rokoch. V roku 1955 získal súbor OÚNZ z Lipt. Mikuláša druhé miesto s Buchancovou neoverenou novinkou Proščava. Potravinár z Trebišova s Bukovčanovým pestro kolorovaným obrázkom Surovo drevo tretie miesto, Svätý Jur s Tajovského Ženským zákonom v skupine začínajúcich súborov získal druhú priečku a na Myjavský súbor s Horváthovou dramatizáciou Jesenského Malomestských rozprávok (pod názvom Tetky – pletky) sa zosypala sprška ostrej kritiky. V roku 1956 se dostali všetky súbory na

JH riadnou súťažnou cestou. Zsvietili tu inscenácie objavujúce na javisku opäť poéziu, humor (Smrčok: Puknutý mliečnik) sa dostal na piate miesto, banskobystriická inscenácia drámy Herodes a Herodias P. O. Hviezdoslava po veľkých rozpakoch získala uznanie za dramaturgiu a výtvornú prácu P. Herchla. Porota i publikum celkom odsúdilo lučenecké Kornijčukové Kridla. Kríza slovenských súborov na JH vyvrcholila v roku 1957, kedy ostrej kritike podrobili všetky tri slovenské inscenácie – Göllnerovu Zlomenú pýchu (B. Bystrica), Tajovského Nový život (Sv. Jur), Prachařov Domov je u nás (Sol'ná Baňa). Slovenské súbory viditeľne zaostali v repertoári, ktorý nezachytil meniaci sa spoločenský život, zostávali vo viditeľnom vleku zjednodušujúcich názorov z počiatku päťdesiatych rokov. Neosvedčil sa systém príležitostných inštruktorov – bola to nárazová či zväčša aj jednorázová práca, ktorá viac škodila ako pomáhala rásť. Súbory mali veľké výkyvy vo výkonoch. Že tu však boli prirodzené tvorivé sily, dokázali niektoré súbory v ďalších ročníkoch a to aj na repertoári, ktorý nevynikal objavnosťou a spoločenskou priereznosťou. Púchovský Profesor Poležajev a čiastočne myjavský Denník Anny Frankovej či martinský Pavlíčkov, deťom určený Slávik (1958), trebišovský Kompas v nás podľa P. Jilemnického (1959), v ktorých porota i kritika chválila napospol dobrých hercov.

Pri hodnotení prvého obdobia účasti slovenských súborov na JH treba odlíšiť dve etapy. V rokoch 1946–1951 nastupovalo slovenské ochotníctvo do konfrontácie vyspelé, s organicky sklbenými kolektívami, vnútorne štruktúrované, disponujúce mnohými silnými hereckými individualitami. Väčšina z nich v týchto rokoch však odišla k profesionálnemu divadlu. A potom – prerušila sa až priestro kontinuita s predchádzajúcim obdobím, ktoré reprezentovala systematická činnosť ÚSODU. Zrušili sa divadelné súťaže ako prirodzené regulátory divadelnej činnosti a do popredia vystúpili mnohé iné, neraz len utilitárne kon-

cipované a ponímané ciele ochotníckeho divadla s mnohými administratívnymi manipuláciami. A kým slovenské súbory, zväčša nové, s mladým členstvom, bez väčších skúseností vystačili s približovaním reálnej životnej empirie, s typickým slovenským temperamentom, živelnosťou prejavu, kým stačili čerpať z dôvernej znalosti prostredia hier, ktoré inscenovali, pokiaľ išlo v podstate o kopírovanie životnej reality – dosahovali aj na JH značné úspechy. No priveľké lipnutie na týchto polohách divadelnej práce sa veľmi rýchlo ukázalo ako handicapujúce, pretože ako rásť dramaturgická náročnosť, postulovalo sa aj umelecké zacielenie ochotníckej činnosti a potreba obrazného vyjadrovania skutočnosti – začali slovenské kolektívy strácať dych. A aj repertoárovo zo zotrvačnosti zostávali na predchádzajúcich pozíciách.

Mnohokrát sa slovenským súborom vyčítalo najmä v druhej polovici päťdesiatych rokov, že sa podobajú profesionálnym divadlám. Ako sa mohli nepodobáť – veď repertoárová línia bola spoločná, pridelení inštruktori z profesionálnych scén (neraz ešte včerajší ochotníci) presadzovali jediný model inscenáčnej praxe, vychádzajúci zo zjednodušeného chápania Stanislavského divadla. Navyše nepracovalo sa systematicky, koncepcie súťaží a prehliedok sa takmer každý rok menili, neraz sa uprednostňovali súbory, ktorých materský podnik dosahoval dobré budovateľské úspechy, ale v divadelnej matrike zaznamenávajúcej ich vznik ešte ani nestihol uschnúť atrament a už ich poverovali reprezentačnými úlohami na najvyšších fórach. Vzbudilo to v ochotníckych masách mnoho nedôvery i znechutenia. A tak v druhej polovici päťdesiatych rokov už išlo aj o to, či ochotnícke divadelníctvo obháji svoje postavenie v kultúre novej spoločnosti, či dokáže svoju perspektívnosť, či zaujme aj širšie divácke zázemie, alebo zostane len diletujúcim epigonom nevýrazného profesionálneho divadla a ocitne sa v čase dobudovávania hustej siete profesionálnych scén, začínajúcej televízie, roz-

širenej kinifikácie iba na periférii kultúry. Ochotnícke divadlo muselo sa prebojovať cez spleť starých názorov, na ochotnícke divadlo, vymaniť sa spod vplyvu jednorázových inštruktáží, vracat sa k duchu leninského chápania kultúry k pozitívnym tradíciám minulosti a stávať sa spoločensky účinným nástrojom. Znamenalo to vnieť poriadok do metodiky súťaží a prehliadok, obnoviť svoju dramaturgiu v duchu aktuálnych spoločenských potrieb, rozšíriť paletu používaných výrazových prostriedkov a začať kráčať po vlastnej ceste. Zobrazujúc život spoločnosti a človeka v nej, v širších dimenziách zodpovedajúcich skutočnej životnej realite.

No ani štart do šesťdesiatych rokov nebol pre slovenské súbory na JH mimoriadne šťastný. Už v roku 1960, kedy na JH vyberala komisia (M. Gábriš, J. Laca, J. Tréger, R. Koch z desiatich vytipovaných predstavení), sa objavili staré problémy (veď život neberie ohľad na nové decénium). Makyta z Púchova sa predstavila herecky i režijne solídnym Karvašovým Návratom do života (Cena SNR), Podbrezová so starým (v diskusii už označeným takmer ako reakčným) textom dvojice amerických novinárov Gowa a D'Useaua Hĺboké korene a Divadlo poézie Okresnej ľudovej knižnice a vojenského klubu z Trenčína s pásmom poézie k 15. výročiu oslobodenia. Všetky scénické predlohy boli staršie ako desať rokov. Ani v roku 1961 sa slovenským súborom nepodarilo presadiť sa – Levice síce chválili za réžiu (Z. Henč) a niekoľko hereckých výkonov (K. Šinková, M. Škoblová) ve Frýdových Koreňoch vo vetre, ale ani oni, ani B. Bystrica za dramaturgiu Hviezdoslavovej Hájníkovej ženy nezoznali veľa chvály (najmä opernej režisérke D. Bargárovej sa dostalo za popisnú inscenáciu Hviezdoslava). To už na JH vládla povestná atmosféra mimoriadne ostrých kritik, ani nie tak zo strany poroty, ako hronovského pléna, ktoré nahlas a búrlivo prejavovalo svoju nespokojnosť s prílišným voluntarizmom i svojvôľou pri výbere. (Pravdaže veľa zlých mužov tu vystupovalo v úlohe

urazených a nepochopených géniov ochotníckeho javiska.) No na začiatku 60. rokov začali získavať na JH prím súbory MJF, ktoré obnovovali divadelné videnie, prinášali spoločenskú satiru, poéziu, britkosť dialógu, štylizáciu ostro kontrastujúcu s tradicionalizmom väčšiny súborov. V roku 1962 s odsudkom sa stretlo trebišovské predstavenie lužickosrbského autora J. Brezána Mária Jančová, v ktorom však tento tradičný súbor sa pokúsil o nový typ divadla, inšpirovaný dielom B. Brechta. Napriek tomu, že sprška kritiky nešetrlila žiadnu trebišovskú hlavu, bola to prvá lastovička usilujúca sa prekonať začarovaný kruh popisného divadla. Svoje slovo tu povedalo aj mládežnícke Divadielko poézie Za rampami z Bratislavy (Baladu J. Bottu a Smrekove Básnické rozhovory), ktoré poukázalo na to, že aj na Slovensku, najmä v mladej generácii vzniká divadlo usilujúce sa vyjadriť svet a seba v ňom, inými, netradičnými prostriedkami. Doslova prekvapujúcim bol úspech púchovského súboru v roku 1963. V tomto ročníku okrem súborov MJF všetky inscenácie trpeli – povedané s E. F. Burianom – „na račiu nemoc“. I prakovská Torkarova Maľovaná lopta, usilujúca sa aspoň v scénografii o nové videnie scénického priestoru. Dürrenmatovi Fyzici v réžii E. Čibenkovej, so skvelou scénou Z. Pavla a hereckými výkonmi V. Hodoňa, J. Beloviča, L. Kunsta v úlohách troch fyzikov, boli skutočným vyvrcholením éry psychologicky determinovaného divadla a sľubovali aj pre slovenské súbory na JH nové časy. Na tento úspech nadviazal o rok zvolenský súbor Ľ. Štúra s Rusnákovou novinkou Líšky, dobrú noc v réžii Marty Gogáľovej. V tomto období už začíná značná diferenciácia v československom ochotníckom divadelníctve. Zložitá spoločenská situácia s mimoriadnou citlivosťou odrážajúca sa na kultúrnom fronte vyhranila ochotnícke hnutie do troch základných prúdov – na divadelné súbory tradičného, deskriptívneho typu, na súbory MJF, ktoré sa osamostatnili na festivale v Písku, keď v ochotníckom divadle plnili funkciu šťuky

v rybníku a na súbory, ktoré hľadali – neraz tápajúc a potkýňajúc sa – svoju realizáciu v modernej dramatiky, často i vo vlne tzv. divadla absurdity. No kým väčšina špičkových českých súborov, hľadajúcich únik zo schematizovaného divadla, väziaceho v podstate v modeli z konca minulého storočia, upínala svoje zraky k divadlu absurdity, slovenské súbory nadviazali na roztrhnutú niť vývinu ľudového divadla. A tak nečudo, že prvé vystúpenie dnes už legendárneho súboru OB Nivy z Bratislavy – Sachsove Samopašné hry v réžii Ľ. Vajdičku (1966) spôsobili veľké prekvapenie svojou štýlovou čistotou, svojim gestom divadla radostného, optimistického, ľudového vo svojom určení i vo svojich východiskách. Bolo to doslova zjavenie na JH. Že to nebol úspech náhodný, exkurz len príležitostný, dokázal JH 1968, kedy tento súbor tu za všeobecného nadšenia uviedol Macchiavelliho Mandragoru. Aj druhý slovenský súbor – Makyta z Púchova prispel do diskusie netradičným predstavením Mykytenkovej satirickej hry, blízkej svojou poetikou V. Majakovskému, Sóló na flautu v réžii B. Michalského. Tu sa již jasne ukázalo, že slovenské ochotnícke divadlo vo svojich špičkách se odpútalo od profesionálnych vzorov a vykročilo po vlastnej ceste, ťažiac zo zdrojov divadla úsmevného, ale aj kritického, no nepodliehajúce chmúrnym náladám, bezútešnosti. Chcejúce se aktívne podieľať na spoločenskom živote. A ďalší významný prvok tejto situácie je v tom, že se tak nedialo formami tzv. režiserizmu, ale už aj Vajdička, aj Michalský i ďalší sa začali vyjadrovať predovšetkým cez hercov, cez ozvláštnenie textu, jeho nový výklad, cez odpútanie sa od modelu literárneho divadla. Dôkazom toho boli aj slovenské predstavenia na JH 1967. OD Nivy tu vystúpalo s herecky prepracovanou aktovkou A. P. Čechova Medveď a mládežnícky súbor ÚSMEV ÚDPMKG z Bratislavy s ľudovou barokovou hrou nazvanou Púte. Dosť značne kontrastovali tieto predstavenia s vtedajším repertoárom JH. Ani v ďalšom ročníku slovenské súbory neopustili líniu – súbor

DK ROH z Martina uviedol Gogoľovu Ženbu ako smutnosmiešnu históriu o ľudskej imobilite a OB Nivy Korcovej dramtizáciu Andrejevovej novely Tma, ktorá však už predstavovala zostupnú líniu tohto kolektívu. V roku 1969 bol na JH jediný súbor – solidne, vtipné predstavenie Galdoniho Sluhu dvoch pánov v naštudovaní súboru DK ROH v Prievidzi.

V šesťdesiatych rokoch sa tedy slovenským súborom na JH podarilo obnoviť svoju bývalú slávu a priniesť do tradičných prehliadok nové tóny a podnety, zasiahnuť do československého ochotníckeho dialógu.

Sedemdesiate roky nadviazali na úspechy slovenských súborov a nadviazali aj na inscenačnú líniu, no v mnohom ju prekonalí, sprecizovali a rozšírili jej významový, žánrový i štýlový diapazon. Vďaka tomu, že slovenské ochotnícke divadlo v podstate krízové javy na sklonku 60. rokov nezasiahli, mohlo ono pokojne a cieľavedome rozvíjať svoje inscenačné úsilia. Na začiatku 70. rokov došlo k akémusi uspokojeniu hladiny ochotníckeho života. V roku 1970 na 40. JH, ktorý bol patrične slávnostný, no nevynikal tvorivými činmi, spolu s brnenským Pírkom získava prvú cenu Prievidza za inscenáciu Bukovčanovej drámy Kým kohút nezaspieva, ktorá nadviazala na líniu divadla psychologickéj skratky, voľakedy avizovanú púchovskými Fyzikmi. O rok neskôr zaujme – tentoraz už len pohostinské vystúpenie púchovského kolektívu s Ostrovského Lesom netradične inscenovaným B. Michalským, ktorý text preškrтал s ambíciou inscenovať ani nie tak rozložitý charakter a dobovo determinovaný obraz rozkladu spoločnosti, ale skôr metaforu o ľudskej situácii, v ktorej prevláda konzum materiálnych hodnôt. Aj ďalšie slovenské inscenácie na JH nadviazali na túto líniu. V roku 1972 spišskonovoveský súbor Hviezdoslav vôbec ako prvý (ešte pred profesionálnou premiérou v SND) naštudoval Zahradníkovu novinku Sóló pre bicie (hodiny) s vynikajúcimi hereckými výkonmi Ing. Roštára (Ábel) a M. Lopatovej (pani Conti). Ani ďalšie

dva kolektívy sa v podstate neodklonili od poetiky psychologickkej drámy, hoci oba inscenovali dramatikú výrazne poznačenú expresionizmom – súbor ZK CHZJD z Bratislavy s Barčovou drámou *Dvaja a súbor Železničiar ze Sp. N. Vsi s Matkou* tohoto istého autora. Od týchto čias už nemožno sledovať účasť slovenských súborov v priamej nadväznosti na situáciu medzi špičkovými slovenskými súbormi. Z tých sa dva či tri na JH objavovali iba každý druhý rok a tak sa stalo, že hronovská verejnosť nevidela mnoho podnetných inscenácií, ktoré v rokoch, kedy JH bol len českou národnou prehliadkou, do Hronova nemohli prísť. Výber hosťovského predstavenia sa často-krát podroboval dramaturgickým zámerom organizátorov českej národnej prehliadky a tak hostia zo Slovenska nemohli širšie preukázať svoje sezóny. Z pozoruhodných inscenácií 70. rokov v Hronove sa nemohol prezentovať martinský Jozko Púčik I. Stodolu (inscenovaný ako smutná klauniáda), Molièrov *Lakomec* súboru Vysokoškolák z Trnavy, koncipovaný na poučeniach z *commedie dell'arte*, púchovský *Advokát Patelin*, tak úspešný na Svetovom festivale amatérskeho divadla v Monacu (1973), ktorého koncipoval režisér B. Michalský ako ľudové divadlo, pozoruhodnú inscenáciu režiséra Petra Scherhaufera *René mládenca príhody a skúsenosti* (adaptácia prvého slovenského románu J. I. Bajzu z roku 1785), využívajúcu vo svojej práci prvky ľudového folklórneho divadla, *liptovskohrádcke Statky – zmätky* J. G. Tajovského či *košický Pokojný úsvit* dramaturga Š. Olhu, režiséra J. Pražmáryho a scénografa Š. Hudáka inscenovaný ako totálne znakové divadlo etc.

Rok 1973 je v istom slova zmysle prelomom. Predovšetkým v tom, že slovenské súbory prezentujúce sa na JH začali výrazne nadväzovať na cestu, ktorú kedysi otvoril Ľ. Vajdička so svojimi inscenáciami *Sachsových Samopašných hier* a *Macchiavelliho Mandragorou*. Ako hosť hronovskej prehliadky vystupuje v tomto roku súbor DK ROH z Martina s *Párnického* naštudovaním

u nás vtedy neznámej *Turgenevovej frašky Noc v krčme U veľkého diviaka*, inšpirovanej biomechanickým divadlom, ktoré je už na míle vzdialenej psychologickkej deskripcii, popisu reality a vytvára na javisku svojbytný svet a skutočnosť. Aj keď v roku 1974 *Hviezdoslav zo Spišskej Novej Vsi* završuje svoju cestu psychologického divadla *Solovičovým Meridiánom* a získava cenu MK ČSR, najväčšia pozornosť v diskusiách sa venuje *breznianskemu* naštudovaniu *Záborského* klasickej hry *Najdúch*, ktorú P. Scherhaufier inscenuje ako *Theatrum mundi* s využitím prvkov ľudového, jarmočného divadla. A otvára tak neobyčajne podnetný a cieľavedomý projekt nazvaný pracovne „*Slovenská klasika, ale inak*“. V tomto ročníku mali slovenské súbory najväčšiu šancu predstaviť slovenské ochotníctvo v pomerne širokom zábere. Okrem *Meridiánu* a *Najdúcha* tu totiž vystúpil súbor ZK CHZJD z Bratislavy s publicistickou drámou – montážou bulharského autora I. Radoeva *Červená* a hneď v hlavnej úlohe J. Dimitrova so zasl. umelcom Elom Romančikom (a. h.). No bratislavská inscenácia prišla do Hronova opotrebovaná, nepreskúšaná a bola dosť tvrdou umeleckou prehrou súboru i slovenskej reprezentácie.

Od poloviny sedemdesiatych rokov silnie v slovenskom ochotníctve tendencia úplného oslobodenia sa od práce súčasných profesionálnych vzorov. Amatérske kolektívy akcentujú tvorivú samostatnosť, repertoárovú i inscenačnú, aj za cenu omylu, či umeleckých problémov predstupujú pred publikum s vlastnou predstavou divadelnej produkcie. Špičkové súbory systematicky spolupracujú s mladými profesionálmi (*Párnicky, Vajdička, Scherhaufier, Ciller, Bednárík* a i.) nie na základe obecnej objednávky či dekrétu, ale na základe rovnakej „*krvnej skupiny*“. Tak sa stáva profesionálny režisér nielen inštruktorom a režisérom, ale aj pedagógom súboru a napriek mnohým hlasom vyjadrujúcim obavu z takejto spolupráce evidentný je aj rast hereckej tvorby v takovýchto kolektívoch. Základnými zdrojmi poučenia

sú tu metódy sovietskej a českej komunistckej avantgardy, ale aj ľudové divadlo existujúce v dejinách svetovej kultúry ako divadlo antiiluzívne, odpútané, živé, nepredstierajúce stotožnenie so životnou realitou (commedia dell'arte, balagan, jarmočné typy divadiel i tradície stredovekej frašky apod.). Je to prirodzená reakcia divadelného organizmu na situáciu, v ktorej text a literárne postupy v divadle hypertrofujú a v podstate stále – niekedy viac niekedy menej smerujú k napodobeniu reality. A tak slovenské súbory začínajú uprednostňovať pred záznamom skutočnosti znakovosť, pred „oživovaním“ litery textu svojbytné scénické prostriedky a namiesto používania rôznych druhov umeleckých prostriedkov ich vzájomnú semantickú podmienenosť, syntetickosť. Pre túto líniu slovenského ochotníctva presne platia slová, ktoré doc. J. Císař napísal na babkársku tému, totiž, že „divadlo se tu obecně hlásí k celosvětovému trendu, který nehledá svou zobrazovací hodnotu v abstraktním náznaku, ani v iluzivní pravděpodobnosti, ale v asociativní oscilaci mezi nejkonkrétnějším materiálem a jeho uvedením do zcela zvláštní, nezvyklé situace: uvolňování této divadelnosti dovoluje dobývat nová témata, jež jsou potencionálně obsažena pouze v jevištních prostředcích...“ (Dvě linie tradice loutkového divadla, Čs. loutkář, č. 5, 1979).

Na Jiráskových Hronovoch sme tak videli v roku 1975 martinské naštudovanie komédie J. Palkoviča Dva buchy a tri šuchy (rež. P. Scherhauser), ktoré postihovalo tento proces dokonca za jediný večer. Krátka hra z roku 1800 sa hrala totiž trikrát – prvý raz takmer doslova (jazykovo, v slovakizujúcej češtine) ako nemotorné divadlo z obrozeneckej doby, sústreďujúce sa predovšetkým na verbálne prostriedky, potom ako konvenčná divadelná fraška – povedzme Nestroyovskeho typu v našom divadle a nakoniec (so značne zredukovaným textom) ako biomechanická buffonáda, v ktorej hlavným výrazovým prostriedkom je pohyb. I púchovská Optimistická tragédia po prvý raz uvedená na slovenskom ochotníckom javisku

zreteľne dávala najavo, že nechce byť pietnou konzervou sovietskej klasiky. Režisér B. Michalský ju koncipoval na nevšednej Cillerovej scéne podľa poučení z brechtovsko-piscatorovského epického a politického divadla. I v nasledujúcom celoštátnom Hronove slovenské súbory potvrdili systematickosť svojich pokusov – po prvý raz sa tu predstavil súbor Z-divadlo zo Zelenča s pôvabným, štylizovaným Plautovým Chvastúňom, Liptovský Hrádok vyvolal búrku diskusií so svojou k spevohre smerujúcou úpravou komédie klasika Jozefa Hollého Geľo Sebechlebský, ba aj Trenčania so Solovičovou komédiou Žobrácke dobrodružstvo sa pokúšali o komédiu výrazných situácií.

Sedemdesiate roky v slovenskom ochotníckom divadle charakterizuje žánrová i tematická pestrosť a čoraz silnejúca tendencia poňmať divadlo ako autarktný umelecký druh, ako skutočnú syntézu a nie zbierku výpožičiek z iných umeleckých druhov, ktorej zmysel dáva dramatický text. Čoraz viac silnie úsilie o divadlo akčné (odtiaľ návraty a hľadania v ľudovom divadle, vo fraške, commedii dell'arte a obzeranie sa výtvarnými medzivojnovou avantgardy) a samostatné vo výraze i obsahu, ktorý už nie celkom jednoznačne určovala predloha, ale najmä režijná koncepcia a neraz aj gestus tvorivého kolektívu. To, čo na sklonku šesťdesiatych a na začiatku sedemdesiatych rokov predznamenávalo niekoľko špičkových súborov, sa v nasledujúcom desaťročí stávalo majetkom dosť širokého spektra amatérskych kolektívov, medzi nimi i súborov z malých miest či z dedín. Bolo to prúdenie značne heterogenné, aj nesústreďené, pripomínajúce ohmatávanie nových divadelných terénov. Vyjadrovalo však celkom jednoznačne neochotu vytvárať divadlo reprodukčného typu, nespokojenosť s tzv. tradičným typom inscenácie a úsilie prispieť do pokladnice ochotníckeho hnutia svojším (hoci často-krát sprostredkovaným a inde inšpirovaným) príspevkom.

Časť týchto úsílí sa prezentovala aj na pôde Jiráskovho Hronova. Časť najmä preto, že dvoj-

ročný cyklus celoštátnej prehliadky nedovolil uviesť na javisku Jiráskovho divadla mnohé významné slovenské inscenácie, najmä keď hostujúci súbor ze SSR v ročníkoch českej národnej prehliadky sa obvykle vyberal len z čírych repertoárových aspektov. Takto sa tu prezentovala najmä publicistická línia slovenského ochotníctva (súbor Hviezdoslav zo Spišskej Novej Vsi roku 1977 so Solovičovým Zlatým dažďom tvorcov J. Pražmáry, Š. Oľha, Š. Hudák, Tesla z Liptovského Hrádku v roku 1979 so Solovičovou hrou Pozor na anjelov v réžii I. Šenšela i v roku 1983 so Solovičovou hrou Plné vrecká peňazí). Pre posudenie zástoja slovenských súborov na JH je podstatnejšie skúmať ich výsledky v kontexte celoštátnych ročníkov.

Napríklad v roku 1978, kedy tu zelenečský súbor uviedol zaujímavú inscenáciu Shakespeareovej hry Koniec všetko napraví, Liptovský Hrádok osobite videnú „fiabu teatrale“ C. Gozziho Kráľ jeleňom a súbor OOS z Trenčína Štokovu Božskú komédiu. Všetky tri inscenácie vyvolali živý ohlas a dosť presne dokumentovali štylizáčne úsilia slovenského ochotníctva tých rokov. Nadviazal na to aj ročník 1980, kedy se tu predstavila pomerne presná vzorka tendencií slovenského ochotníctva. Súbor ZK CHZJZ z Bratislavy s ambicióznym, demýtizujúcim pokusom o zvládnutie Feldekovej kabaretnej hry Jánošík podľa Vivaldiho v réžii hostujúceho Dušana Kaprálika, súbor DK ROH z Martina s Molièrovým Oklamaným manželom, v ktorom sa režisér Ľ. Vajdička pokúsil nadviazať na kedysi úspešnú líniu divadla – hry, ktorú prezentoval ako študent so súborom OB Nivy Bratislava. Ak sa diskusia v prípade bratislavského predstavenia uberala po cestách skúmania zmyslu autorovej predlohy a pomenovávala jeho sporné miesta, rešpektujúc inscenačný tvar, martinské predstavenie na JH stratilo štavu, iskru i krásu naivity a prezentovalo sa publiku už ako značne zmechanizovaný tvar kultivovanej frašky. V rámci Klubu mladých divadelníkov sa uviedlo v Sokolovni v Rokytníku predstavenie Štúdia LUDUS

z Bratislavy (B. Brecht: Malomeštiakova svadba) a patrilo k najinšpiratívnejším scénickým kreáciam JH. Režisér P. Kuba s mladými hercami vytvoril prostými prostriedkami divadla – návštevou akúsi etudu na tému život, kritickú a zádrapčivú glosu o konzumnom spôsobe života. Spolu s ústeckou Jej pastorkyňou G. Preissovej vrcholom festivalu boli Zelenečské Mŕtve duše režiséra a výtvarníka Jozefa Bednárika. Priam eklatantná ukážka ozaj tvorivého prístupu ku klasickému dielu, ktorý si nekladie za cieľ zoznámiť diváka s Gogoľovým románovým príbehom, ale predostrieť mu predovšetkým prostriedkami totálneho divadla vlastný vzťah k zobrazovanej societe. Bolo to predstavenie divadelne neobyčajne živé, herecky prepracované, aktuálne a apelatívne. Zároveň ukázalo, že existujúce dve cesty slovenského ochotníctva za súčasným divadlom (inscenovanie pôvodných hier a nová, aktualizovaná interpretácia klasiky) majú zatiaľ silnejšiu bázu v tomto type divadla.

Po intermezze súboru púchovskej Makyty, ktorá v roku 1981 se na JH prezentovala dodnes inde neinscenovanou hrou slovenského románopisca Mila Urbana, Beta, kde si? (môžeme túto inscenáciu považovať aj za ukážku jedného prúdu slovenského ochotníctva, hľadať v archívoch a starých knižných vydaniach hry, doteraz zaslúžene i nezaslúžene obchádzané a zabudnuté) v réžii M. Čibenkovej vychádzajúcej z typu divadla psychologickkej skratky, opäť sa slovenské ochotníctvo predstavilo štyrmi inscenáciami roku 1982. Neveľmi úspešne sa skončilo účinkovanie súboru ZK CHZJD z Bratislavy s Kretovou adaptáciou slávnych Dvanásť stoličiek Ilfa a Petrova usilujúceho sa o vytvorenie satirickej paraboly. Diskusným, ale inšpiratívnym bola ďalšia adaptácia (A. Kret) – tentoraz fragmentu z románu A. Jiráka Bitka pri Lučenci v Práškovom nastudovaní súboru DK ROH z Handlovej. Mohutná protivojnová myšlienka zdelená vo výraznej symbolizujúcej štylizácii preverila sily súboru doteraz pracujúceho skôr na pôde estrády a paradoxne – aj na pôde tradičného psychologicky determinovaného di-

vadla (Ó. Neill: Túžba pod brestami, Ostrovský: Vinníci bez viny – čo boli inscenácie, ktoré sa na JH nedostali). Chalupkov súbor z Brezna vyvolal mnoho diskusií i rozpakov uvedením Tomášikovej hry Svadba pod Kohútom, slovenskej drámy, ktorá sa pred niekoľkými rokmi našla v moskovskom archíve. Režisér Roman Polák (a. h.) hru radikálne upravil a na javisku vytvoril montážnu fresku ľudskej hlúposti, obmedzenosti, utilitarizmu, nízkej mravov prostriedkami už načisto vzdialenými interpretačného typu divadla.

Spolu s karlovarskou inscenáciou Schmidových Trinásť vôní a brnenským Príbehom koňa vrcholom festivalu bola Gulôčka podľa G. de Maupassanta súboru Z – divadla. Veľká metafora o ľudskej predajnosti, malosti i o falošnom a skutočnom vlastenectve potvrdila prudký rast kvalít, najmä hereckej časti súboru. Zeleneč touto inscenáciou sa už definitívne stal jedným z najúspešnejších účastníkov novodobých Jiráskových Hronovov, súborom, ktorý vyvoláva obdiv, uznanie i úctu, nielen za svoje výsledky, ale i za svoju skromnosť, pracovitosť a oddanosť modernému divadlu. Je logické, že jeho účinkovanie na tomto vrcholnom fóre československého amatérskeho divadla kulminovalo roku 1984 inscenáciou Matky Guráž, inscenáciou, ktorú tvoril Jozef Bednárík na podklade Grimmshausenovej kroniky i rovnomennej hry B. Brechta. Totálne divadlo, poučnosť, ale aj istá nezávislosť na brechtovskej poetike, skvelá hudba, presný, smysluplný pohyb a mizanscéna, nadpriemerný výkon Š. Šľobodovej v titulnej úlohe, jasnosť myšlienky i dialektické videnie privátneho a spoločenského, historického i súčasného urobili z tohto predstavenia vrchol predjubilejného Jiráskovho Hronova. Ďalšie dva príspevky slovenských ochotníkov boli vo výsledku spornejšie. Handlovský súbor sa pokúsil o stvárnenie činohernej verzie, pôvodne rozhlasovej hry F. Jurigu Sváko s tematikou SNP a súbor ZK CHZJD z Bratislavy hoci vynaložil nemalé úsilie, režijnú invenciu, herecké dispozície i scénogra-

fickú dômyselnosť, stroskotal na nekvalitnej predlohe Neklesať na duchu S. Stratieva.

Ak sme sumarizovali účasť slovenských súborov na Jiráskových Hronovoch v úplnom historickom priereze (s vedomím istého zjednodušenia, ktoré spôsobuje špecifickosť témy i obmedzený rozsah príspevku) nešlo nám o zachytenie a pomenovanie úspechov či prehier. Špeciálne v ochotníckom divadle takáto klasifikácia nemá takmer žiaden zmysel. Skôr išlo o to najstť tie momenty, predstavenia, tendencie, ktoré dokázali inšpirovať a vyvolávať úvahy o hľadaní nových ciest ochotníckeho divadla v širších kontextoch, ktoré sa medzičasom stalo samostatným druhom divadelnej aktivity, s vlastnými funkciami a publikom.

Ak máme na záver odpovedať stručne na dve otázky – čím bol Jiráskov Hronov pre slovenské ochotníctvo a čím boli slovenské súbory preň – môžeme bez rozpakov zhrnúť: Jiráskove Hronovy boli pre slovenské ochotnícke hnutie od povojnových čias métou i túžbou, školou i kritériom, platformou, na ktorej sa v tých najširších konfrontáciach merala miera účinnosti, novosti, fórom, na ktorom sa spochybňoval či potvrdzoval domáci, v slovenských reláciach existujúci, úspech. A pre Jiráskove Hronovy slovenské súbory priniesli mnoho línií dramaturgickej, keď objavili pre tento festival najprv ruskú a sovietskú dramatickú tvorbu, slovenskú klasickú i súčasnú dramatikú a svojim úsilím od konca šesťdesiatych rokov inovovať divadelný inscenátorský program vari aj ovplyvnili divadelné myslenie československého ochotníctva. Sústredenosť na moderný výraz, v ktorom sa na realistickom základe syntetizovali výdobytky ľudového i avantgardného divadla nespôsobili v slovenskom ochotníctve rozkol na divadlo interpretačné a svojbytné divadelné (nazývané tiež autorským), ale oba prúdenia existovali demokraticky vedľa seba, veľkrát i v sebe a umožňovali na Jiráskových Hronovoch (až na výjimky) prezentovať najaktuálnejšie tendencie slovenského ochotníctva. So všetkými úspechmi, ale aj omylmi a tápaniami.

Samozrejme spätná väzba českého a slovenského amatérskeho divadla platila po celý čas. Aj slovenskí ochotníci chodili z Hronova múdrejší, rozhládenejší a bohatsí o podnety z práce českých súborov i hronovských hodnotení a diskusií. Skutočný obsah tohto konštatovania je vari naj-

lepším dôkazom užitočnosti vzájomnej konfrontácie českého a slovenského amatérskeho divadla. Jedno bez druhého by bolo chudobnejšie. Pritom užitočnosť sa nevzťahuje len na ochotníctvo samotné, ale aj na socialistickú kultúru, ktorej amatérske divadlo je neodmysliteľnou súčasťou.

---

# HRONOV DNES

Prof. dr. Jan Císař, CSc.

---

V roce 1976 napsal Jiří Beneš v Amatérské scéně: „Všechno nasvědčuje tomu, že Hronovy nepřezijí padesátku.“ Stalo se. Máme za sebou nejen padesátý Jiráskův Hronov, ale „menší“ jubileum, kdy jsme k první pětce připsali druhou. A budeme – když ne my, tak ti, kteří přijdou za námi – slavit i jubilea daleko větší. Nicméně – ta věta jednoho z nejlepších znalců amatérského divadla napsaná bezmála před deseti lety cosi signalizovala. Především to, že Hronov ztratil své výsadní postavení jediného vrcholného festivalu českého amatérského divadla jako důsledek velice závažného faktu, jímž je obsahová i formální diferenciací českého amatérského divadelnictví, která nalezla svůj výraz i po stránce organizační.

I když Hronov je také celostátní přehlídkou – alespoň jednou za dva roky. A v tom mu v celé soustavě divadelních amatérských festivalů a přehlídek stále ještě náleží prvenství. Díky své tradici, díky své dlouhodobosti je a zůstává Hronov vytouženým cílem řady a řady amatérských divadelních souborů českých i slovenských a zcela přirozenou a logickou cestou se tak stal jakousi stále se opakující střechovou konfrontací vývoje českého a slovenského amatérského divadla. Bylo i je této konfrontace vskutku zapotřebí jako soli, neboť zejména od sedmdesátých let se začala ukazovat jiná odlišnost obou národních větví československého amatérského divadla. A bylo více než ku prospěchu, že jsme tuto odlišnost

mohli na Hronově zaznamenávat; že se jí tu dostávalo místa.

Takže: Jiráskův Hronov je dnes také průsečíkem, v němž se protínají některé dráhy a některá směřování českého a slovenského amatérského divadla. Jenže – tím je jednou za dva roky. A čím je tedy, když není celostátní přehlídkou amatérských divadelních souborů? Jeho název to vyjadřuje jasně: přehlídkou národní; přehlídkou českých divadelních amatérských souborů.

Ale jakých?

Už v tom vzpomenutém názvu je cosi, co vzbuzuje pochyby. Copak třeba na kaplické přehlídce, na Šrámkově Písku nebo dokonce na Loutkářské Chrudimi nehrají amatérské divadelní soubory? Nejsou to přehlídky amatérských divadelních souborů? Jistě; jsou. Ale mají ještě dále vymezenou svou specifiku. Na kaplické přehlídce jde o divadlo hrané dětmi (a pro děti); na Písku o divadlo, které se vymezuje stále přísněji a přesněji svou metodou (metodou jako specifickou schopností uměleckého vědomí přetvářet reálné vztahy i jako způsobem, jímž je realizována amatérská činnost jako činnost zcela osobitá) a konečně na Chrudimi o divadlo, které je druhově jasně označeno jako divadlo loutkové. Můžeme takto, z jakéhokoliv hlediska, vymezit a označit Jiráskův Hronov?

Nejsnadší to je zřejmě z hlediska diváckého i z hlediska těch, kteří toto amatérské divadlo

dělají. Je to amatérské divadlo dospělých pro dospělé, které se na Hronov prezentuje především – i když ani tohle neplatí absolutně. Vždyť svého času patřil ke stálým účastníkům Hronova gottwaldovský soubor, jenž byl souborem LŠU a jenž ve svých představeních sdružoval nejenom mladé lidi na hranici dospělosti, ale i doslova děti. Jistě – byla to výjimka; i když vypovídá – jak později uvidíme – o Hronově dnešním, současném. Ale přesto připuštěme, že na Hronově vystupují především a hlavně dospělí pro dospělé. Stejně jako je jasné, že se tu hraje divadlo neloutkové. Takže podle tohoto druhového hlediska také není těžké specifiku hronovské přehlídky určit, neboť půjdeme-li dále k poddruhům neloutkového divadla, potom je jasné, že nejde o amatérské divadlo operní, ani baletní, ani pantomimické. Ale dále už zaváháme: ačkoliv se nabízí tvrzení, že jde o divadlo činoherní, není tomu tak doslova. Zajisté – činohra převažuje. Ale za poslední léta jsme na hronovském jevišti viděli už tolik představení, v nichž se také zpívalo a tančilo, že by asi bylo přílišným zjednodušením prohlásit, že jde jenom o výjimky. A přitom to nebyly činoherní inscenace, do nichž se jaksí navíc dostala písnička či tanec. Šlo o útvary, které se napájely ze zcela jiných zdrojů – revue, muzikálu apod. V zájmu přesnosti bychom tedy měli mluvit o amatérské přehlídce amatérského divadla, které mluví, zpívá a tančí – při tom však převažuje ten typ divadla, který je činohrou nebo k ní směřuje. A samozřejmě – vytvářejí je dospělí pro dospělé.

Až potud bychom se tedy o specifice Hronova jako národní přehlídky českého amatérského divadla mohli dohodnout. Zbývá problém posledního vymezení – podle metody. Začneme metodou jako kategorií tvorby. Vyjdeme-li z toho, že jde o onu schopnost vědomí přetvářet reálné vztahy, potom musíme především přiznat, že na Hronově dnes – ostatně jako včera – vystupují většinou soubory, kde tato transformace zákonů objektivního světa do zákonitostí uměleckého

procesu byla prvotně a rozhodujícím způsobem provedena dramatikem. A jejím výsledkem je dramatický text. Jde tedy o inscenace, jejichž východiskem je hotový, předem připravený dramatický text a jejichž cílem je jevištní podoba tohoto textu. Celý tento proces i výsledek můžeme potom zahrnout do pojmu interpretace jako pojmu, jenž v sobě zároveň nese moment realizace (to jest konkretizace literární předlohy, dramatického textu, jevištními komponenty a prvky) i moment výkladu (to jest vůle a snahy touto realizací také provést a vyjádřit vlastní vztah a postoj tvůrců jevištní konkretizace k jisté skutečnosti a k jistým tématům, jež v sobě má už dramatikova transformace objektivního světa).

V tomto smyslu je Hronov přehlídkou tradičního amatérského divadla. Neboť je nesporné, že toto interpretační divadlo tvoří základ metody našeho novodobého ochotnického amatérského divadla a svým způsobem je trvale sbližuje i s převažujícím typem profesionálního divadla činoherního.

V tom je i velká důležitost Hronova. Neboť bychom zavírali oči před nesporně závažným faktem, kdybychom nepřiznali, že tato tradice je neobyčejně živá, že je bezpečnou základnou pro činnost stále velké části českých amatérských souborů a že nachází svůj ohlas i u diváků. Koneckonců, dá se to říci také tak: fakt, že Hronov je stále ještě pro nemalou řadu souborů Mekkou, do níž touží alespoň jednou doptovat, je dán právě tím, že dodržuje tuto tradici, že dokazuje její životaschopnost společenskou i uměleckou. To, že Hronov vstoupil do své druhé padesátky, když přežil padesátku první, je v prvé řadě projevem této životaschopnosti.

A na tom nezmění nic ani to, že nemine dnes pomalu ani jeden Hronov, na němž by z řad amatérské veřejnosti: – opakují: amatérské veřejnosti, která se tu shromažďuje v nemalém počtu – nepadly značné kritické výhrady k úrovni jednotlivých inscenací i k celku repertoáru, jenž byl předveden. A nevynořovala se otázka, když

je ta celková úroveň tak nedobrá, zda Hronov skutečně odráží stav našeho českého amatérského divadla; zda jeho výběr je vskutku jistým reprezentačním vzorkem.

Z toho co bylo doposud řečeno je snad jasné, že dnešní Hronov jistě není odrazem celé situace českého amatérského divadelnictví; jeho úrovně a jeho tendencí. Toto postavení už ztratil – a právě proto mohl Jiří Beneš už před lety uvažovat o tom, zda Hronov přežije svou padesátku. České amatérské divadlo je vskutku jevem širším a bohatším než představuje Hronov. A jsou soubory a jednotlivci, pro něž Hronov není a nebude vytvořenou Mekkou. Neboť se pohybují tak říkajíc v jiných souřadnicích, které jim právem určují jako nejvlastnější pole prezentace jiné národní vrcholné přehlídky a festivaly. To není nic nepříznivého – ani pro Hronov ani pro tyto soubory. Neboť důkazem – či: jedním z důkazů – každé silné a rozvinuté divadelní kultury je její diferenciace. I fakt, že tuto diferenciaci připustí, uvědomí si ji a vytvoří pro ni nezbytný prostor. Což se v našem amatérském divadle stalo. A díky tomu se i Jiráskův Hronov stal přehlídkou převážně jedné části amatérského divadla. Z hlediska metody jako schopnosti odrážet tvorbou skutečnost, která tradičně stojí na principu interpretačním.

Jsem přesvědčen, že v tomto smyslu každý Hronov, který jsem v posledních 15 letech zhlédl, byl více méně dostatečným odrazem osudů, proměn i krizí této metody tvorby. Neboť nezapomínejme, že jestliže tvůrčí vědomí neodráží celostátní vztah ke skutečnosti, potom se metoda zvrátí v bezobsažný princip a sama tvorba poznává nedokonalost své metody a zavrhuje všechno dogmatické lpění na absolutních kritériích. Kdyby někdo chtěl napsat dějiny Jiráskova Hronova od počátku sedmdesátých let 20. století, nemohl by je napsat jinak než jako vztah amatérského divadla k potřebám a zájmům budované rozvinuté socialistické společnosti. Či ještě jinak: jako analýzu hledání možností a schopností amatér-

skou divadelní činností tyto zájmy a potřeby odrážet a sdělovat.

A tady se nám už tvorba spojuje s tvořivostí.

Nepochybně, že každá tvorba stojí na tvořivosti. To jest na schopnosti nově, jinak vidět určitou skutečnost a toto vidění sdělovat v určitém znakovém systému jiným. Jenže o to teď nejde. Tvořivost začala od sedmdesátých let hrát čím dál tím větší roli při formulování specifičnosti amatérismu. Nemůže už být jen vtělována do představení, ale měla a má být hlavním hnacím motorem celé činnosti souboru, má obhacovat život kolektivu i jednotlivců, kteří jej tvoří; má se obracet stejnou měrou dovnitř – to jest do života souboru. Právě v tom druhém směru v jistém okamžiku interpretační princip jako metoda zájmové umělecké činnosti prodělával největší proměny. A dodnes prodělává. A přiznejme si, že je také odtud – jako metoda amatérské činnosti, jako metoda činnosti zcela osobité – nejsnáze napadnutelný. Neboť je nepochybně, že tradice ochotnického, amatérského divadla, stojícího na principu interpretačním, se po dlouhá léta a dlouhá desetiletí nejenom obracela především, hlavně, přechasto i jenom ven – a navíc při tomto svém zacílení spoléhala mnohdy jenom na literární předlohu, dramatický text, a jaksi ztrácela v takových případech ze zřetele i vlastní podíl tvořivosti jevištní realizace, konkretizace. Tedy tvořivý podíl souboru, jeho členů.

A tak Hronov dnes také je – a asi ještě dlouho zůstane – místem, kde se ona životaschopnost interpretačního principu bude projevovat jako zápas o prosazení tvořivosti ve všech směrech. Všechny prohry i všechna vítězství inscenací Jiráskových Hronovů jsou a budou dnes spojeny s tímto zápasem. Stejně jako celková úroveň repertoáru každého Jiráskova Hronova. Není to samozřejmě zápas lehký. Neboť je vskutku veden zároveň dvěma směry – jak už ostatně bylo řečeno: ven i dovnitř. Jakmile dojde k odtržení nebo preferování jednoho či druhého směru na úkor druhého, potom se to dříve nebo

později projeví. Například: účast profesionálů na vytváření hronovských představení. Byla před nějakým časem – především v druhé polovině sedmdesátých let – velice hojná, především ve sféře režijní. Byl to výraz určité objektivní zákonitosti, která vedla až k tomu, zda na něm může obstát inscenace, která nemá tuto přímou profesionální pomoc. A pod slovem přímý rozumíme účast profesionála na tvorbě inscenace, na organizaci, řízení a vedení tvůrčího procesu. Objektivní zákonitost, nutno této účasti, potom spočívala v tom, že bylo nutné v samotném interpretačním principu všemi prostředky – v zájmu společenské účinnosti představení – zdůraznit a vyzdvihnout dramaturgickorežijní komponenty jako komponenty, jež odpovídají za současný, aktuálně přesně zacílený ideový dopad představení, který nemůže spoléhat jen a jen na text, na literární předlohu. (Ostatně: současně s tím začal i všemi prostředky tlak na zvýšení kvality přípravy dramaturgickorežijních koncepcí jakýchkoliv amatérských představení jako prvního předpokladu vskutku tvořivé interpretace, jež bude současná.)

Mělo to samozřejmě i jiné příčiny, které zase najdeme uloženy v samotném interpretačním principu divadla. Tak, jak se historicky vyvinul, především z hlediska systémově funkcionálního předpokládá uvnitř divadelního tvůrčího kolektivu jistou dělbu práce, která musí být řízena subordináčním způsobem, jemuž dominuje jeden komponent, který spojuje v sobě jak vztah k textu, tak má velký vliv na všechny komponenty, které se podílejí na jevištní realizaci, konkretizaci. Tímto komponentem je režie ztělesněná režisérem. A rázem je jasné, proč v určité době se podíl režisérů na Hronově tak zvýšil.

Leč v okamžiku, kdy jejich spoluúčast šla za výsledkem, za tvorbou inscenace, představení a přehlížela nutnost proměny metody i jako činnosti souboru, která rozvíjí jeho tvořivost, začaly určité problémy. Nejprve se projeví jako krize

kritérií, jimiž je nutné a potřebné hronovské inscenace, hronovská představení posuzovat. Stručně řečeno: zda na základě dokonalosti, které je při oně dělbě práce dosaženo na všech složkách inscenace i v jejím celkovém tvaru, či na základě inspirativnosti, která je v inscenaci obsažena.

Vyjasňování pojmu inspirativnost a tím i vyjasňování základních kritérií pro posuzování a analyzování hronovských představení se od jisté doby – zhruba také od poloviny sedmdesátých let – stalo pro dnešní podobu Hronova neobyčejně podstatnou a zásadní záležitostí. Ze dvou důvodů. Za prvé proto, že se tak tvořila důležitá jednota mezi amatéry, kteří hráli, vystupovali na jevišti, a mezi amatéry, kteří se dívali, byli obecně v hledišti. Jednota, která byla proniknuta společným úsilím a stejnou myšlenkou. A za druhé proto, že takto – na základě této jednoty – vznikala možnost krok za krokem otevírat další možnosti pro další proměny interpretačního principu a především: pro přijetí těchto proměn stále větším počtem amatérů. Což dovolovalo uplatňovat stále více a více zásadu tvořivosti jak v tvorbě, tak ve vlastní činnosti souboru a vytvářet tak z Hronova průsečík tradice a současnosti.

Neboť je nesporné, že tradice jako dynamicky působící moment ovlivňuje jak pozitivním, tak negativním způsobem. Negativnost interpretačního principu v amatérském divadle byla a je především v tom, že ona dělba práce nutně vede k tomu, že se v mnohém napodobuje způsob práce profesionálních divadel určitého typu a že dokonce toto napodobení je chápáno – samozřejmě čím je dokonalejší – jako ideál dobrého amatérského divadla. I na Hronově – právě v hodnotících kritériích – se toto chápání a hodnocení amatérského divadla projevovalo. A nezapírejme si, že úspěch některých inscenací, pro něž někteří našli slova chvály především proto, že se jim zdálo, že „byli jako profesionální“ lahodil docela obyčejné ješitnosti a byl i projevem některých dávných tendencí pojmání amatérské-

ho divadla nikoliv jako společenské odpovědnosti, ale jako společenské reprezentace.

Netvrdím, že z Hronova všechny tyto tendence vymizely. Ale rozhodně jsou dnes spíše „kuloárovou“ záležitostí – nikoliv duchem, jenž vládne jakýmikoliv diskusemi, jež jsou součástí hronovského programu – zejména potom diskusními kluby. Tady už obecně prorazilo vědomí, že nejde o to zjišťovat, jak jsme dobří, jak se vyrovnáme tomu nebo onomu, ale že jde o to hledat a nalézat všechny podněty, které všem umožní dále dělat dobrá představení – nebo ještě lepší – a přitom pokud možno i v rámci interpretačního divadla rozvíjet zásady tvořivosti uvnitř souboru.

Cílem je tedy inspirace metodou v onom dvoj-jediném smyslu, o němž je stále řeč. K této inspiraci – a tím se vracím na začátek úvahy – neobyčejně přispělo i to, že Hronov je přehlídkou celostátní. Neboť právě v době, o níž se teď mluví, to bylo slovenské amatérské divadlo, které přineslo nesmírně cenné impulsy v tomto směru. I ono zvyšovalo podíl profesionální účasti na tvorbě celku představení – činilo tak většinou způsobem, který využíval právě jedinečnosti a zvláštnosti amatérského divadla, jehož cílem není dokonalá dělba práce a tím ani dokonalost a perfektnost specializovaných dovedností. A činilo tak rovněž na poli interpretačního principu, kdy zejména některé inscenace klasických textů – ať už slovenských nebo cizích – ukazovaly, že existují nejenom četné podoby a roviny tohoto principu, ale že navíc tento princip může ve jménu rozvoje tvořivosti dostat v amatérském divadle i zcela zvláštní modifikované polohy.

Ostatně – i české amatérské divadlo záhy vykročilo touto cestou. A to především v herectví. Přispěly k tomu především současné texty, k nimž se amatérské divadlo tehdy výrazně obrátilo a které se stávaly stále silnější kvantitativní součástí hronovského repertoáru. V roce 1974 bylo uvedeno 5 současných textů, v roce 1975 3, o rok později 5 a v roce 1977 z 9 představení se 7 opíralo o současné autory. A zobrazení skutečnosti

tak důvěrně známé a sdělení současného tématu neméně blízkého dovolovalo čím dále tím více, aby se do popředí dostávala autentičnost hereckého výkonu jako přímé, nezprostředkované vyslovení vlastní životní zkušenosti, vlastního současného životního tématu, které je sice inspirováno textem, ale není na něj bezprostředně vázáno. Viděli jsme na Hronově řadu představení, která nás strhla touto svou kvalitou hereckou; dokonce byla udělena kolektivní cena celé skupině herců v jedné inscenaci právě za takto chápané a provedené autentické výkony. A stejně tak jsme viděli i představení, která tuto metodu dovedla do nejzazších důsledků a zapomněla pro autentičnost na divadelní sdělnost. Nepřipomínám tyto úspěchy i neúspěchy jenom jako důkaz svého tvrzení o proměně interpretačního principu. Upozorňuji na ně především proto, abych znovu připomněl, že dnešní Hronov je vším – byť to třeba tak na první pohled vypadá – spojen s osudy interpretačního divadla, že všechny jeho slavné i hořké okamžiky mají svůj prapůvod právě tady.

A odtud se také určuje i jeho nejdnešnější, nejsoučasnější podoba. Neboť jakmile Hronov přijal za své kritérium inspirativnosti, jakmile jím dovede poměřovat ve svém pozitivním jádru všechno dění na jevišti, v tom okamžiku mohl a může inspiraci čerpat odevšad. A tak Hronov přijímá soubory, které už výrazně porušují mnohé z elementů, jež tvoří sloup interpretační tradice a dokonce soubory, které se jí intenzivně a programově vzdalují a ponechávají si z ní jenom některé rysy, jež však už nejsou rozhodující a určující.

Vracím se teď na začátek této stati, kdy jsem upozornil na to, že Hronov si dovolil před lety výjimku a nechal vystoupit gottwaldovský soubor, v němž nedospělí – nebo jen skoro dospělí – hráli pro dospělé. Byla to výjimka – ale začínala potvrzovat pravidlo, že totiž hronovská tradice je tak silná, že si i při vši organizační, obsahové a formální diferenciaci amatérského divadla může

dovolit zahrnovat nejrůznější soubory, které se tak nebo onak vymykají – a někdy i zcela – jakémukoliv vymezení, jež by vytyčovalo, jaký soubor na Jiráskův Hronov patří a jaký nikoliv. Jinak řečeno: základní páteř Hronova – divadlo které mluví, zpívá a tančí, jež provozují dospělí pro dospělé především na půdorysu interpretačního divadla – je tak pevná a zároveň pružná, že dovoluje Hronovu rozbíhat se do velké šíře, kterou si asi nemůže dovolit žádná jiná přehlídka amatérského divadla. To, co platí pro inspirativnost Hronova v setkávání českého a slovenského amatérského divadla, platí i pro druhy a poddruhy divadelní i pro různé způsoby uplatňování tvořivosti, které se tu setkávají. Je to možná bezbřehost – ale soudím, že tato bezbřehost odpovídá základnímu divadelnímu vývoji – lhostejno zda jde o profesionální nebo amatérské divadlo – jež spěje k syntéze.

Co je tedy Hronov dnes, po své pětapadesátce?

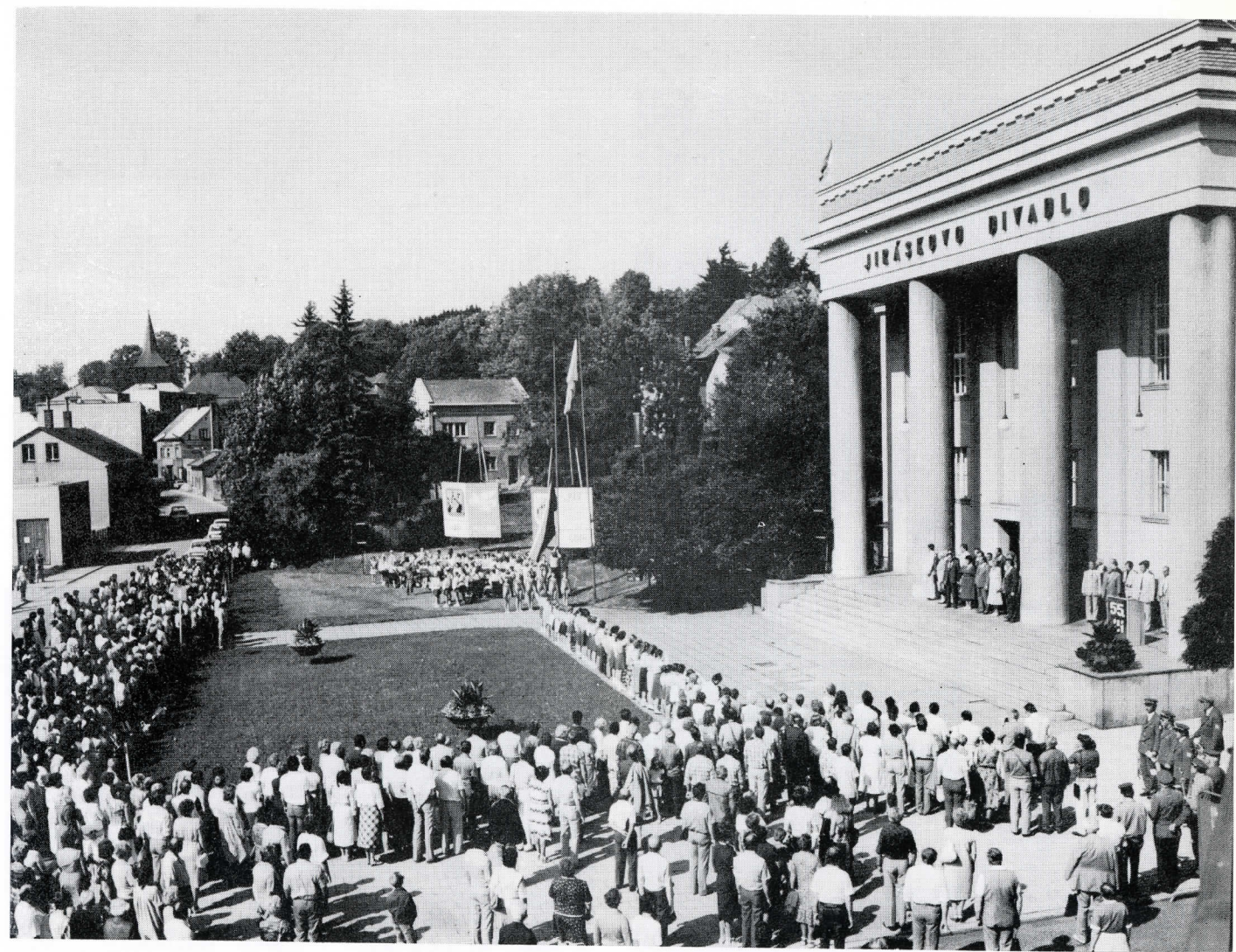
Především konfrontací. Konfrontací všech možných a často tak rozdílných přístupů k divadelní práci a amatérské činnosti na poli divadla; konfrontací, která se odehrává v celostátním měřítku.

Z této konfrontace roste i ona inspirativnost, jež nutně posiluje pracovní ráz Hronova a posiluje aktivitu amatérů i mimo jeviště. A je křížovatkou, kde si podává ruku minulost se současností. Tradice tu vstupuje do nových souvislostí, v nichž zaznívá i zkušenost jiných druhů a metod amatérského divadla. A tradice zase naopak prověřuje nosnost a trvanlivost těchto postupů, usvědčuje je někdy i z módní efemérnosti a z toho, že byly použity bez hlubšího opodstatnění. V tom je jeho trvalost. Neboť tradice jej pevně zakotvuje v pokrokových hodnotách naší amatérské divadelní kultury. A současnost mu nedovolí zestárnout. Stát se pohledem do minulosti; přehlídkou toho, co bylo.

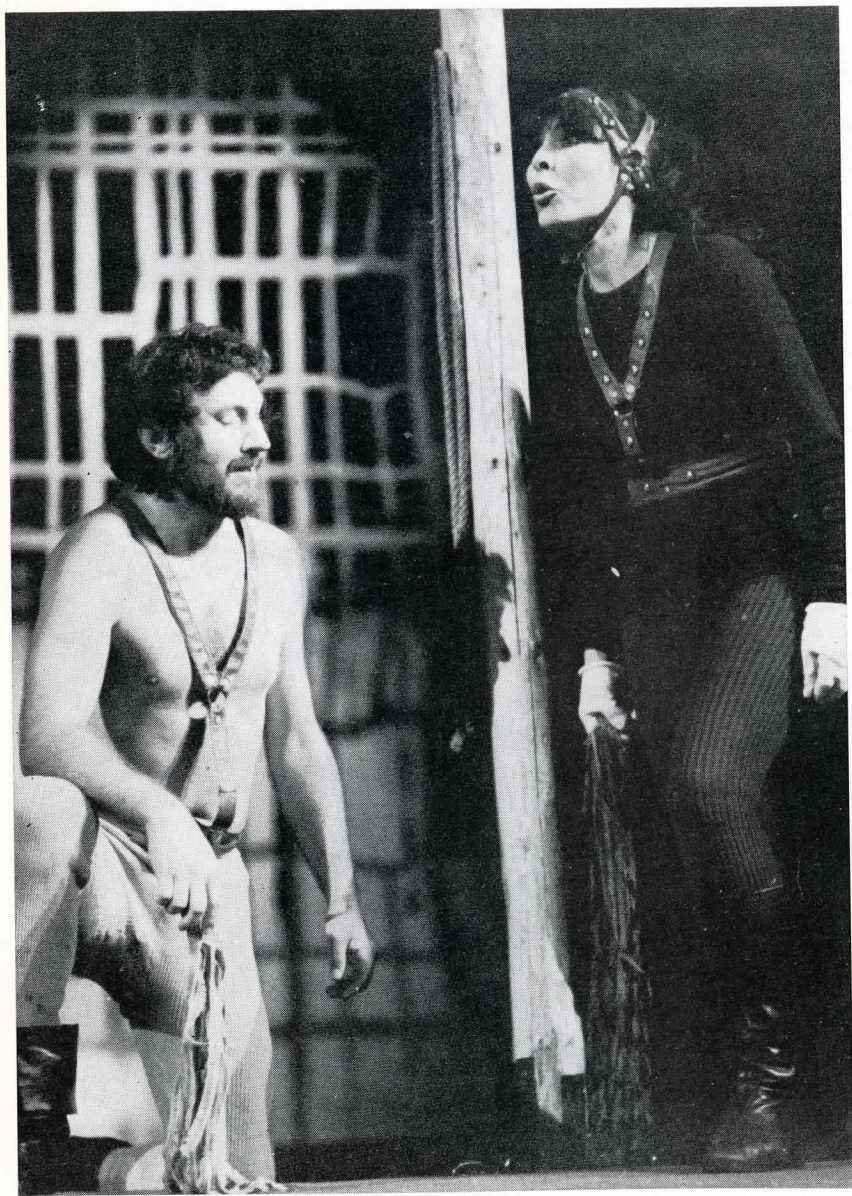
Proto Hronov přežil svou padesátku i pětapadesátku – a zřejmě přežije i další slavná výročí. Může si na nich právem zakládat. Může z nich odvozovat své postavení prvního mezi rovnými.

Ale především si může zakládat na tom, že je onou křížovatkou, kde se odehrává inspirativní konfrontace ve všech směrech a na všech osách.

Především pro tohle je primus inter pares.



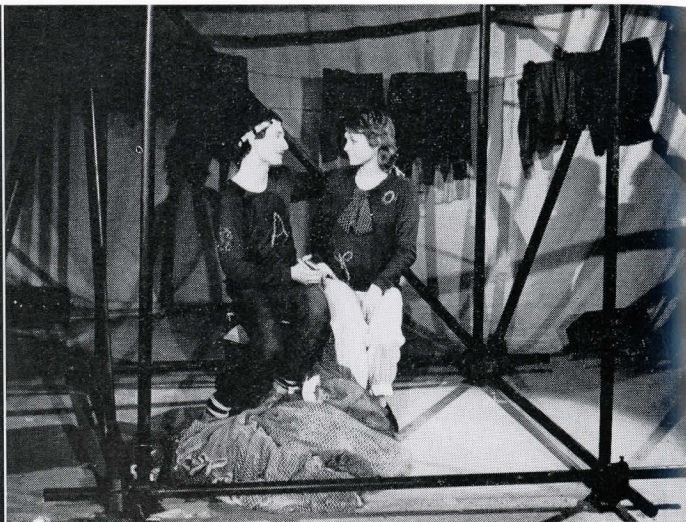




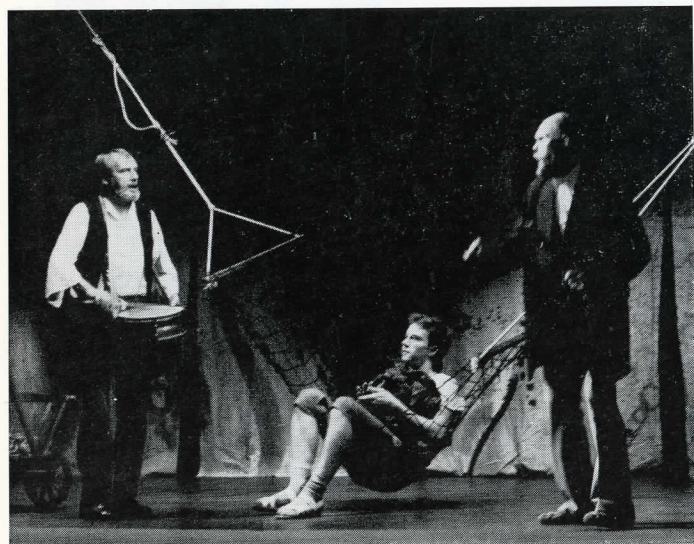


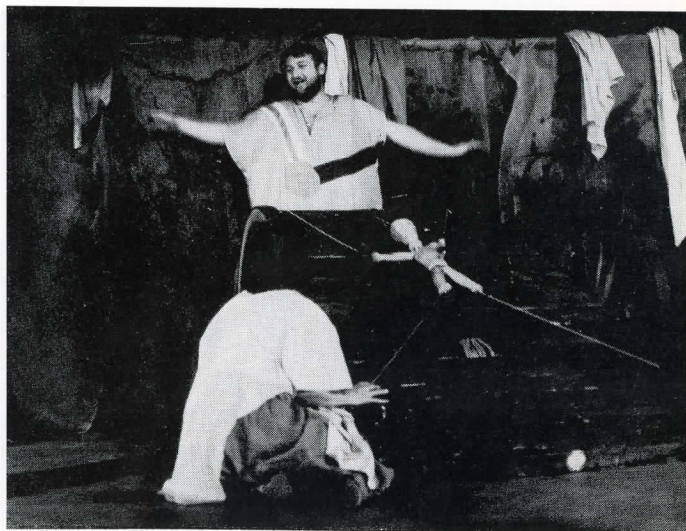
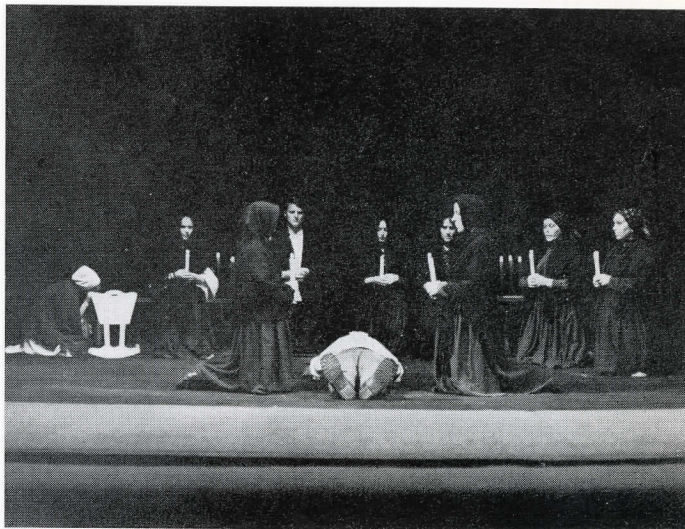


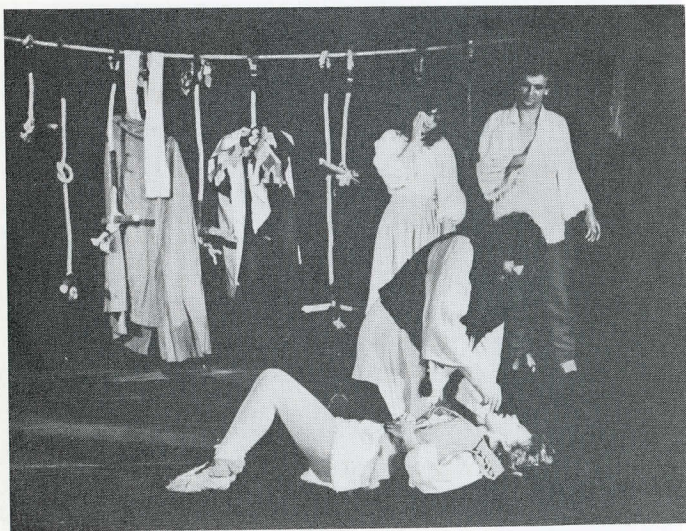
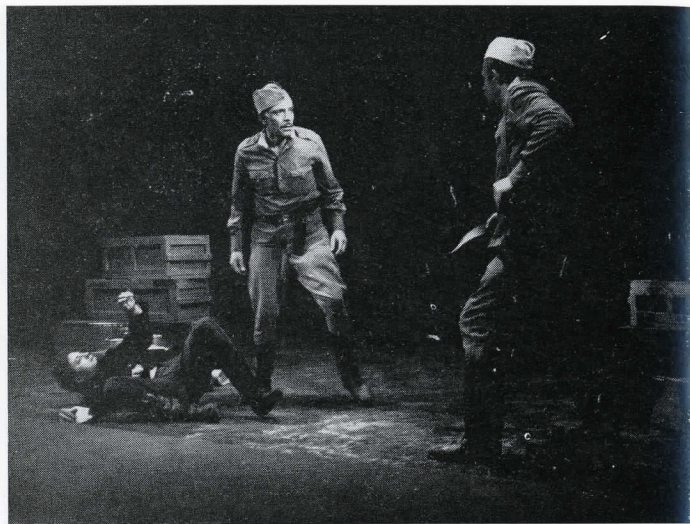
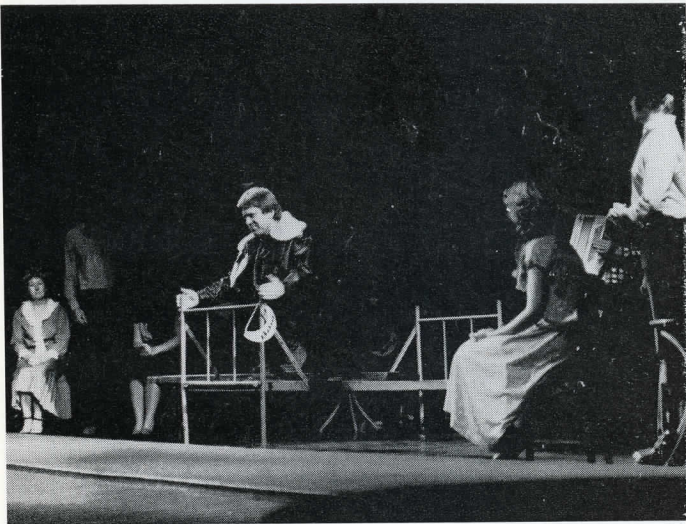












Vydal Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze  
ve spolupráci s MěstNV v Hronově  
Vytiskla Severografia Turnov  
MK ČSR 59-175-86

