



Tatjana Lazorčáková

„Genealogické“ souvislosti divadelních koncepcí: Divadlo Petra Bezruče v Ostravě a Činoherní klub v Praze

Explikace

O studii zaměřené na souvislosti týkající se Divadla Petra Bezruče v Ostravě na přelomu 50. a 60. let a vzniku pražského Činoherního klubu v roce 1965 přemýšlím s krátkými přestávkami několik let. První impulz k napsání textu byl spojen s přípravou monografie o režisérovi Františku Čechovi působícím v Divadle Petra Bezruče od sezony 1963/1964 (LAZORČÁKOVÁ 2006). Do roku 1965 určovala profil tohoto ostravského divadla silná generační skupina absolventů pražské AMU v čele s Janem Kačerem, Evženem Němcem a Zdeňkem Hedbávným, která nastoupila do souboru bezprostředně po ukončení studií v sezoně 1959/1960 a posléze z velké části odešla do nově založeného Činoherního klubu v Praze. V této souvislosti je nutné zmínit fakt, že František Čech studoval ve stejném ročníku a že v průběhu studia na AMU spojovalo ročník založení souboru Umění mladých, v němž Čech společně s Janem Kačerem formulovali program odrážející jejich generační představu o podobě divadla. Dramaturgické i inscenační směřování zmíněného studentského souboru působilo nejen v duchu obvyklé studentské revolty, ale současně představovalo programové úsilí o „mladé“ divadlo – rozuměj mladé generačními tématy a nekonvenčním divadelním jazykem – a současně o divadlo určené mladému publiku, tedy koncept, který skupina následně realizovala právě v ostravském Divadle Petra Bezruče a který si také – a to je jedna z výchozích hypotéz předkládané studie – ve velké míře přinesla do pražského Činoherního klubu.

Na několik let, v nichž vyšla mimo jiné souhrnná publikace dokumentující historii Činoherního klubu (MALÍŘ a MAREK 2006), jsem myšlenku věnovat se prehistorii legendární pražské scény, spojené s prosazováním generač-

ního divadelního názoru a ověřováním osobitých výrazových aspektů zmíněné skupiny v Divadle Petra Bezruče, opustila a zabývala se historií olomouckého Studia Forum a genezi autorského stylu HaDivadla v prostějovské éře (LAZORČÁKOVÁ 2009, 2011). Zpracování zmíněných témat mě přivedlo k obecnější úvaze o současné divadelní historiografii, o nutnosti výzkumu provázanosti jednotlivých tvůrčích aktivit a kontinuity generačního snažení ve smyslu mikrohistorického odkrývání detailů, jejichž opomíjení predestinuje neúplný obraz dílčí události a jejího vřazení do synteticky koncipovaných dějin – to byl s odstupem času druhý impulz.

Potřetí mě k tématu vrátila studie Pavla Janouška o fenoménu psaní historie (JANOUSEK 2012), která vyšla v *Divadelní revui* v souvislosti s reflektováním publikace Vladimíra Justa *Divadlo v totalitním systému* (JUST 2010). Janoušek ve svém textu zmiňuje rozvrstvení metodologického přístupu k historickým faktům, a to na „minulost, historii a Dějiny.“¹ V této souvislosti Janoušek také připomíná diskusi o psaní „Dějin divadla“, která započala v prostoru české teatrologie už ve druhé polovině 90. let 20. století současně s prvním pokusem zachytit dějiny českého divadla po roce 1945 formou tezí a kalendária (JUST 1995),² pokračovala zpochybněním dosavadních metodologických východisek v rámci projektu divadelní encyklopedie (HUČÍN 1998)³ a kontinuálně trvá až do současnosti – aktuálně se odráží například v teoreticky zdůvodňované proměně paradigmatu divadelních dějin, prosazované Janem Císařem.⁴ Jedním z aspektů této dlouhodobé veřejné rozpravy o divadelní historiografii je, v souladu s pronikáním nových metodologických konceptů do prostoru českých humanitních disciplín, také příklon k interpretaci historických fakt z pozice současného porozumění, interdisciplinárních souvislostí a narativních schopností historika. Jinými slovy, jde o stálou snahu historiků objevit zapomenuté, objasnit dějinné události, porozumět jim a interpretovat je i v jejich souvislostech, obnovit paměť konkrétního fenoménu a předat „příběh historického jevu“. V této rovině se jedná o permanentní dialog historiků s minulostí. Současně však každý historik podstupuje komparaci s dosavadními historickými texty, které jsou vždy určitými konstrukty dějin,

1 Minulostí označuje autor to, co bylo, historií její hierarchické a kauzální uspořádání v paměti určitého kolektiva a jako Dějiny pak publikovaný text o této historii.

2 Publikace autorského kolektivu pod vedením Vladimíra Justa vyvolala bouřlivou odbornou diskusi, mimo jiné právě k metodologickým aspektům zkoumání historie. Viz Dějiny v diskusi. *Divadelní revue* 7 (1996): 3: 55–75; *Divadelní revue* 7 (1996): 4: 61–69; *Divadelní revue* 8 (1997): 1: 45–80; *Divadelní revue* 8 (1997): 2: 62–67.

3 Diskuse, pořádaná z iniciativy Teatrologické společnosti, se konala v listopadu 1997. Zásadní referát o projektu divadelní encyklopedie přednesl Ondřej Hučín, který také připravil záznam diskusních příspěvků Františka Černého, Vladimíra Justa, Pavla Janouška a Petra Pavlovského pro *Divadelní revue*.

4 Viz přednášku Jana Císaře na půdě Teatrologické společnosti ze dne 10. února 2012.

aby se jimi inspiroval, navazoval na ně a aby je na základě nových poznatků i korigoval.

Umění mladých – idea „mladého“ divadla

Vraťme se k formulované hypotéze o souvislostech osobité poetiky Činoherního klubu a divadelních aktivit konkrétního ročníku pražské AMU (1955–1959), který přešel v roce 1959 do Divadla Petra Bezruče v Ostravě, a pokusme se ji obhájit na základě dostupných pramenů o studentských inscenacích a prostřednictvím konfrontace tvorby Divadla Petra Bezruče před nástupem absolventské skupiny s tvorbou převratných pěti sezon 1959/60–1964/65, které lze v tehdejší divadelním kontextu bez nadsázky označit za „dramaturgicko-inscenační revoluci“.

V roce 1957 skupina studentů třetího ročníku AMU, v čele s Františkem Čechem a Janem Kačerem, založila divadlo Umění mladých. První titul byl vybrán s ohledem na prosazení a obhájení provokativního opuštění školního prostoru Disku, na průchodnost připravované inscenace cenzurou a také s cílem získat potřebného provozovatele.⁵ Soubor zvolil hru tureckého, komunisticky orientovaného básníka a dramatika Nazima Hikmeta *Lebka*, jež nebyla do té doby v Československu uvedena,⁶ a s touto volbou, kterou nebylo dost dobře možné odmítnout, oslovil funkcionáře Městského výboru Československého svazu mládeže v Praze s žádostí, aby soubor zaštitili. Premiéra inscenace v režii Františka Čecha proběhla 10. ledna 1958 v Divadle Jiřího Wolkra. Poměrně schematický děj inscenoval Čech v duchu epického, brechtovskými antiiluzivního divadla s důrazem na témata, která hra otvírala. Dovolovaly to nejen psychologicky nepropracované postavy a jejich černobílá polarizace (Básník, Naftový král, Domovnice, Prostitutka, Komisionář, Tulák aj.), ale i struktura textu, v němž byl každý obraz samostatnou epizodou. Výsledný jevištní tvar vyzníval v Čechově režii spíše jako disputace s narativními prvky v podobě vložených komentářů. V inscenaci hráli Jan Kačer a Libuše Švormová, kteří byli také autory výpravy, dále Evžen Němec, Ladislav Vymětal, studenti herectví Karel Sekera, František Husák, Jaroslav Konečný, Aglaia Morávková a Miriam Hynková. Na premiéru reagovalo několik recenzí v pražských denících i v ústředním odborném tisku (revue *Divadlo* a *Divadelní noviny*), jejichž autoři se shodli jak na schematicismu Hikmetova textu, tak na nezralosti mladých herců, kteří „zvýrazňovali sebenepatrnější slovo a gesto a rozpracovávali zbytečně detailně některé momenty rolí“ (CISAŘ 1958: 88).

5 Jakákoliv veřejná divadelní aktivita musela být v tehdejší socialistickém režimu institucionálně podchycena. V případě studentů AMU se činnost mimo školní prostředí chápala jako amatérská aktivita a založený soubor musel mít svého institucionálního provozovatele.

6 Nazim Hikmet žil až do roku 1928 v Moskvě, kde také vystudoval, a po svém návratu do vlasti byl uvězněn za komunistické názory. Hra *Lebka* byla jeho prvotinou.

Druhou premiérou skupiny Umění mladých byla alegorická pohádka Viktora Dyka *Ondřej a drak*. Tentokrát ji režíroval Jan Kačer a skupina zkoušela v Muzeu Klementa Gottwalda. Premiéra se odehrála 5. května 1958 v tehdy populárním Divadle satiry, které v sezoně 1957/1958 přejmenoval Jan Werich na Divadlo ABC. Dá-li se *Lebka* nazvat dramaturgickým experimentem, byl *Ondřej a drak* experimentem režijním a inscenačním. Razantní úprava proměnila původní text, redukovala některé postavy, domýšlela a připisovala děj. Venkovská scénérie spojená s parodií na ochotnický soubor (výpravu navrhl František Kulvajt) se postupně přenesla do současnosti, do městského prostředí studentů a profesionálního divadla. Představení bořilo tehdejší konvence, rezignovalo na oddělení jeviště a hlediště a děj se přenášel ze sálu do foyeru, bylo komunikativní, plné písní, hravosti a pohybu, působilo dynamickým a autentickým herectvím, zdůrazňujícím euforii a bezprostřednost společného setkání (ČERNÝ 1958: 7; KAČER 2003: 145). Texty písní napsal Jiří Robert Pick a hráli Evžen Němec, František Husák, Václav Kotva, Václav Martinec, Karel Sekera, Nina Divíšková, Aglaia Morávková a Marie Viková. Ústřední dvojici ztvárnili Jan Tříska a Zuzana Stivínová. Efektní Kačerově inscenaci bylo kritikou odpuštěno svévolné zacházení s textem a naopak oceněna byla živost inscenace, jasně vyslovené téma a strhující působivost na smysly diváků: „Bujarost a fantazie nekladly si mezi. Večer sršel nápady různého kalibru marnotratně a rozmarně na sebe vršenými [...] Dyk na ten neukázněný, prudký výbuch doplatil. Objevily se však také hodnoty, z nichž něco může vyklíčit.“ (ČERNÝ 1958) Jestliže František Černý naznačil tvůrčí potenciál studentské skupiny Umění mladých, sami aktéři na základě týmové tvorby signalizovali další úsilí skupiny: „Vznikla tím – ne zcela definovaná – touha založit divadlo spojené s názorem, úsilím o jednotu a harmonii.“ (KAČER 2003: 145) V programu poslední premiéry pod hlavičkou Umění mladých (inscenace hry Viktora Rozova *Jeřábi táhnou*, říjen 1958, v režii studenta dramaturgie Karla Vašíčka) byla rekapitulována dosavadní činnost skupiny. Text končil zpětně formulovaným programovým prohlášením souboru, v němž bylo zdůrazněno, že všechna dosavadní „představení vznikla z touhy hrát o životě, jeho dnešním i zítřejším obrazu v nás. Toto představení je dalším krůčkem k dosažení našeho cíle: Vytvořit pevný tvůrčí kolektiv mladých herců a režisérů – položit základ *divadlu mladých*. To chceme, to potřebujeme a tomu bychom chtěli obětovat všechny síly.“ (HEDBÁVNÝ 2004: 165–166)

Jakkoli se to zdá být spekulativní, v historické kontinuitě tehdejšího studijního ročníku, který soubor Umění mladých založil, tento cíl přetrval. Právě on byl podnětem pro odchod do ostravského Divadla Petra Bezruče s úmyslem prosadit tam samostatnou činnost skupiny. V roce 1959 odešla do Ostravy desetičlenná skupina absolventů AMU – režiséri Jan Kačer a Evžen Němec, scénograf Luboš Hruža, dramaturg Zdeněk Hedbávný, herci Nina Divíško-

vá, Marie Viková, Jana Kočková, Václav Martinec, František Husák a Karel Sekera.⁷ Jan Kačer prosadil také angažování hudebníka Petra Mandela, který studoval na HAMU a spolupracoval se skupinou Umění mladých i v Disku.⁸

Nástup početné skupiny, která zcela změnila charakter souboru, evokuje zpětně otázku impulzu také ze strany samotného Divadla Petra Bezruče. Tehdejší ředitel Karel Dittler se sice jezdil dívat na absolventská představení v Disku, což byla běžná praxe pro výběr nových členů hereckých souborů,⁹ na druhé straně byla však rekonstrukce souboru v Divadle Petra Bezruče příliš razantní, nešlo jen o přijetí dvou či tří herců z důvodů odchodu stávajících členů do jiných divadel. Skupina absolventů AMU byla navíc ještě doplněna dalšími herci, kteří nastoupili také v sezoně 1959/1960 – celkem ve zmiňované sezoně přišlo do souboru 28 nových členů (DITTLER 1959: 15–16). Na přelomu 50. a 60. let to znamenalo, že ředitel divadla musel dostat tzv. směrné číslo pro navýšení personální kapacity (systematizovaná místa) – v tomto případě vedení divadlo muselo získat souhlas od příslušných orgánů státní správy a stranických orgánů. Rozhodovalo se na Krajském výboru KSČ v Ostravě, kde působil ve funkci vedoucího tajemníka Drahomír Kolder,¹⁰ ale také na odboru školství a kultury rady Krajského národního výboru v Ostravě, který vedl Josef Povala. Podle Václava Martince¹¹ právě Drahomíra Koldra oslovili Zdeněk Hedbávný a Evžen Němec s návrhem, že by většina absolventského ročníku přešla do Ostravy a že tato skupina chce dělat „divadlo pro mladé“. K Dittlerovi se už myšlenka, s níž Kolder údajně souhlasil, dostala jako stranické doporučení a současně byly ze strany nadřazených orgánů vytvořeny i podmínky k nástupu mladých herců.¹² Reálnější příčiny skutečnosti, že byl ředitel Dittler nakloněn změnám, musíme hledat v předchozích sezonách a v tehdejší situaci ostravského souboru.

7 Nepřesně se v některých publikacích a tiskových materiálech objevují údaje, že do Ostravy přešel kompletní ročník AMU – do Ostravy nešel Jan Tříška ani Zuzana Stivínová nebo Zdena Hadrboľcová či Miriam Hynková (všichni také absolvovali v roce 1959); nebo, že v příchozí skupině byla Jiřina Třebická, ta však působila v Divadle Petra Bezruče už roku 1953; případně, že v příchozí skupině byl Jiří Hrzán (ten však přišel do souboru až od sezony 1964/1965) (*Soubor Divadla Petra Bezruče v Ostravě v sezonách 1959/1960–1964/1965*: nestr.).

8 Teprve postupně byla skupina doplněna Jiřím Hrzánem (v angažmá od 1. 9. 1964), Ladislavem Mrkvičkou (od 1. 7. 1964) a Petrem Čepkem (od 15. 5. 1962), kteří absolvovali AMU později (*Soubor Divadla Petra Bezruče v Ostravě v sezonách 1959/1960–1964/1965*: nestr.).

9 Tuto praxi potvrdil i Luděk Eliáš, který v roce 1961 Dittlera v ředitelské funkci vystřídal. Viz rozhovor s Luděkem Eliášem ze dne 4. června 2009 v Ostravě. Uložen v osobním archivu autorky.

10 Drahomír Kolder byl v letech 1954–1958 vedoucím oddělení ÚV KSČ, v letech 1958–1962 vedoucím tajemníkem Krajského výboru KSČ v Ostravě, od roku 1966 se podílel na reformních snahách uvnitř strany, pak však v době Pražského jara 1968 patřil ke konzervativcům ve vedení KSČ a podílel se na přípravách sovětské intervence (MALÍŘ a MAREK 2005).

11 Viz rozhovor s Václavem Martincem.

12 Viz rozhovor s Václavem Martincem.

První snahy změnit dosavadní statut divadla, které po roce 1948 hrálo především pionýrsky a komsomolsky zaměřený repertoár, zaznamenáme v polovině 50. let s nástupem dramaturga Jaromíra Vavroše (v roce 1955), který se zasloužil o prosazení náročnějších titulů pro mládež a dospělé (CHOLEVA 2005: 15). Ovšem tím konkrétním, doložitelným momentem, který předcházel změnám koncepce divadla, byla mimořádně ostrá kritika inscenace, s níž se Divadlo Petra Bezruče zúčastnilo konfrontační Konference divadel pro mládež v roce 1958, která probíhala jako divadelní přehlídka. Mezi ostatními divadly, prezentujícími se například inscenacemi *Deník Anny Frankové*, *Jan Hus*, *Příběh opravdového člověka*, byla ostravská inscenace mládežnického titulu *KL 27*, jehož autorem byl Karel Dittler, hodnocena jako čistě didaktická, po režijní a herecké stránce nezvládnutá a stylově nejednotná, vzhledem k žánru science-fiction příliš naturalistická a psychologická (CHOLEVA 2005: 18). Vedení divadla reagovalo na kritiku přijetím několika úkolů, které usilovaly zvýšit uměleckou kvalitu repertoáru. Vedle progresivnější dramaturgie pro mládež, která měla respektovat myšlení mladé generace a její problémy, se změny dotýkaly také žánrové a stylové rozmanitosti a důrazu na pravdivost uměleckého výrazu (DITTLER 1959). Tady zřejmě můžeme hledat jeden z popudů k razantním změnám koncepce divadla i příčinu vstřícného přístupu k příchozí skupině absolventů ze strany vedení divadla, zejména – na tehdejší poměry – nezvyklou dramaturgickou volnost. Zmíněná „krizová situace“ divadla a její řešení souvisely nepochybně i s celkovou atmosférou na sklonku 50. let. V divadelních recenzích se obecně volalo po objevné dramaturgii, po návratu k náročným klasickým titulům autorů, kteří po roce 1948 vymizeli z repertoárů divadel (např. Corneille, Racine, Musset, Strindberg, ale i Lope de Vega, Calderon), a současně po nové původní dramatie (HALL 1958: 67). Jak Dittler, tak posléze jeho nástupce Luděk Eliáš¹³ si navíc jako zkušený divadelníci museli uvědomovat, že pokud se soubor chce prosadit v dynamicky se proměňujícím divadelním kontextu (v roce 1958 vzniká Divadlo Na zábradlí, o rok později Semafor), bude muset především rezignovat na dramaturgii setrvávající u schematických a didaktických titulů z předchozích let. Svědčí o tom mimo jiné i rozhovor Karla Dittlera, publikovaný na jaře 1959 v časopise *Červený květ*, v němž tehdejší ředitel mluví o zaměření divadla na dospělou mládež, o opuštění satiricko-revuálního repertoáru a v němž také přiznává pokles umělecké úrovně i řešení krize příchodem skupiny mladých herců i režisérů (JUŘINA 1959: 120).

Změna charakteru divadla byla tedy nevyhnutelná a je zřejmé, že nástup absolventské skupiny byl pro divadlo optimálním řešením. Stejně tak ovšem

13 Jako ředitel divadla nastoupil v roce 1961 po jmenování Dittlera ředitelem ostravské televize, od roku 1956 působil v souboru jako herec.

byla tato situace řešením pro skupinu Umění mladých, která toužila pokračovat kontinuálně ve své tvorbě a jejíž prvotní snahou bylo ustavení vlastního samostatného divadla. Příchod skupiny byl pro celý soubor Divadla Petra Bezruče zlomovým momentem, který se projevil v okamžité změně programového směřování divadla. Podstatou této změny byla idea „mladého divadla“, divadla, které se bude vyslovovat současným jazykem k současnému světu, tedy program, který skupina absolventů AMU zformulovala už ve studentském divadle Umění mladých, přinesla si jej s sebou do Ostravy a v průběhu následujících pěti let jej důsledně realizovala. Možnost jeho realizace byla však ze strany divadla i nadřízených orgánů podmíněna ztrátou samostatnosti skupiny a jejím sloučením se stávajícím souborem. V dochovaném „Návrhu na rozšíření provozu Divadla Petra Bezruče v Ostravě“ je stanoveno, že skupina Umění mladých „nebude působit v DPB jako samostatná skupina, nýbrž se stane nedílnou součástí souboru [...] DPB rozšíří oblast svého působení (bez omezení oblasti dosavadní, tj. mládeži do 15 let) na mládež starší 15 let a dospělé [...] MNV a KNV¹⁴ v Ostravě vytvoří příznivé hospodářsko-provozní podmínky pro splynutí této skupiny s DPB“ (POVALA 1959).

Důsledky změn v programovém konceptu divadla nebyly jen umělecké (proměna dramaturgie, hereckého, režijního i scénografického stylu), ale zasáhly také provozní sféru – projevily se v navýšení počtu premiér a představení i v navýšení kapacity pracovníků (téměř na dvojnásobek) a financí.

Od Katajeva k Brechtovi a Dürrenmattovi

Podíváme-li se na repertoár Divadla Petra Bezruče od roku 1945, střídaly se v něm klasické i moderní pohádky (*Jak se Honza učil bát*, 1945; *Sůl nad zlato*, 1947; *Tři medvídka*, 1950; *Aladin a kouzelná lampa*, 1953), případně adaptace dobrodružné prózy (*Dva roky prázdnin*, 1946) s ideologicky poplatnými pásmi a hrami s budovatelskou, komsomolskou či pionýrskou tematikou (*Reportáž psaná na oprátce*, 1947; *Jak se kalila ocel*, 1949; *Parta brusiče Karhana*, 1950; *Začínáme žít*, 1950; *Kdesi na Sibiři*, 1952; *Komsomolská čest*, 1953). Pro mládež byla kromě dobrodružných titulů prezentována především česká klasika lidového, tzv. jiráskovsko-tylovského modelu (Jiráskův *Pan Johanes*, 1946; Tylův *Strakonický dudák*, 1947; Jiráskovy tituly *Filozofská historie*, 1949 či *Lucerna*, 1951), případně neproblematické klasické tituly ze světové dramatiky (Plautova *Komedie o strašidle*, 1946; Molièrův *Sedlák šlechticem*, 1956).¹⁵

14 Zkr. Místní národní výbor a Krajský národní výbor.

15 Dramaturgie byla srovnatelná s druhou tehdejší scénou specializovanou na repertoár pro děti a mládež – s pražským Divadlem Jiřího Wolckra, které vzniklo v roce 1949 v návaznosti na Pražské divadlo pro mládež a Divadlo mladých pionýrů – a naplňovala zejména vzdělávací a didaktické cíle. V repertoáru objevíme stejné tituly: *Pionýrský šátek*, *Začínáme žít*, *Sněhovou královnou*, *Tučňáckou pohádku* a další.

V řadě případů vznikaly scénáře pásem nebo dramatické texty přímo uvnitř souboru, jako autoři se prosadili zejména Karel Dittler (ředitel divadla od roku 1945) nebo Saša Lichý (působil od roku 1958 jako herec a režisér). Vedle titulů, které se dramaturgicky nevymykaly socialistickému modelu uplatňovanému ve všech tehdejších divadlech, objevíme jen výjimečně náročnější či progresivnější titul (např. Čapkovu *Lásky hru osudnou*, 1947; Voskocovu a Werichovu revue *Robin zbojník*, 1947 nebo Blažkovu satiru *Král nerad hovězí*, 1948). Teprve od druhé poloviny 50. let, v atmosféře postupného politického a společenského uvolňování ideologického tlaku komunistického režimu, narůstal v repertoáru divadla počet inscenovaných titulů určených dospívajícím divákům (Shakespeareova komedie *Dva veronští šlechtici*, 1955; Voskocova a Werichova *Těžká Barbora*, 1956 či Rostandovi *Romantické*, 1957), což souviselo s už zmiňovaným nástupem dramaturga Jaromíra Vavroše.

Pokud se podíváme na premiéry tří sezon před nástupem skupiny z AMU, v přehledu zaujme nejprve počet: v sezonách od roku 1955 uvádělo divadlo vždy 6–7 premiér, většinou sestavených z dětských pohádkových titulů, na které byl kladen největší důraz. Inscenace pro mládež tvořily spíše okrajovou část repertoáru. Hrál se především v dopoledních hodinách pro školy, nabídka večerních představení byla velmi omezená – do roku 1959 ji tvořily již zmiňované revue z repertoáru Osvobozeného divadla nebo inscenace dobrodružné či klasické dramatiky. V sezoně 1959/1960, kdy nastupuje ročník z AMU, nabídlo divadlo 14 premiér, následující sezonu 11 premiérových titulů, v sezoně 1961/1962 to bylo 13 premiér, v sezoně 1962/1963 12 titulů a v sezoně 1963/1964 opět 13 premiér, v sezoně 1964/1965, v jejímž průběhu část členů původní skupiny odešla do Činoherního klubu, uvedlo divadlo 11 premiér (*Divadlo Petra Bezruče 1945–1970*). V celém sledovaném období narůstala také četnost večerních představení, která se během pětiletého působení skupiny stala naprostou pravidelností a znamenala i postupnou, zato výraznou proměnu složení publika. Mnohem zajímavější než statistické srovnání počtu premiér a jejich provozního zařazení je komparace žánrové skladby a tematických okruhů uvedených inscenací ve dvou po sobě jdoucích sezonách. V sezoně 1958/1959 uvedlo divadlo Dittlerovu hru *KL 27*, dobrodružný sci-fi příběh pro mládež od osmi let, Dittlerův a Lichého revuálně komponovaný scénář *Zloděj z Bagdadu* (inscenace uváděná ve večerních představeních) a tituly určené pro školní představení: Katajevův revoluční příběh *Na obzoru plachta bílá*, Wildeovu klasickou konverzační komedii *Jak je důležité mítí Filipa* a Jiráskovu *Lucernu*, Kainarovo pohádkově laděné podobenství *Nebožtík Nasredin* a na sklonku sezony předpremiéru moderní pohádky Saši Lichého *Cinový voják*, kterou divadlo premiérově vykazovalo až v následující sezoně.

Sezona 1959/1960, v níž se už dramaturgicky uplatnila iniciativa příchozí skupiny a v níž se střídali režiséři Evžen Němec a Jan Kačer s dosavadním

režisérem Sašou Lichým, nabídla oživení nejen žánrové a tematické. Signalizovala už odhodlání přesunout pozornost na tituly „dospělého“, tematicky náročnějšího repertoáru a na mnohohrstevnatost významové interpretace inscenovaných předloh.

Už z pouhého výčtu titulů je zřejmé, jak diplomaticky a zároveň odvážně byla zásluhou Zdeňka Hedbávného koncipována dramaturgie první sezony, i když bylo nutné respektovat stanovený model, požadující zastoupení sovětské dramatiky, pokrokové zahraniční hry či klasické, nezpochybnitelné tituly. Pro děti byla na repertoáru pohádka *Cínový voják* (premiéra 17. 6. 1959), ale žádný další dětský pohádkový titul nebyl v této sezoně připravován! Převažovaly naopak tituly adresované mládeži a dospělému publiku, a to tituly velmi progresivní, provokativní a myšlenkově náročné. Českou klasiku zastupovala Kačerova režie Tylovy báchorky *Tvrdohlavá žena* (premiéra 9. 9. 1959), která odvážně propojovala pohádkové prvky se stylově realistickými momenty. Požadovaný sovětský titul byl splněn Rozovovou hrou *Člověk hledá radost* (premiéra 7. 11. 1959) a dobrodružný žánr pro školní představení zastupoval *Oliwer Twist* (premiéra 18. 2. 1960). Na repertoár byly zařazeny také dvě inscenace, které si skupina přivezla z Disku – Otčenášková křehká novela o lásce *Romeo, Julie a tma* (premiéra 3. 9. 1959) a inscenace hry Lope de Vegy *Učitel tance* (premiéra 16. 9. 1959), obě v režii Evžena Němce. Nově soubor nastudoval Shakespearův *Večer tříkrálový* (premiéra 31. 10. 1959), Hughesův bluesový muzikál *Jessie B. Simple se žení* (premiéra 31. 12. 1959), Hikmetovo drama *Damoklův meč* (premiéra 5. 1. 1960), ve světové premiéře uvedl komorní psychologickou hru Ludvíka Aškenazyho *Noční host* (premiéra 29. 2. 1960), dále Goldoniho komedii *Sluha dvou pánů* (premiéra 22. 4. 1960), Topolovo komorní drama *Jejich den* (premiéra 5. 5. 1960), Corrinthyho text *Trojané* (premiéra 12. 6. 1960) a muzikál *Petrínská romance* (premiéra 16. 6. 1960). V souhrnu lze tituly označit za výsostný repertoár oslovující mladé publikum, nabízející souznění s jeho specifickými tématy, ale také prosazující současnou dramaturgiu, v níž se projevovala patřičná kritičnost, nová témata a cílená reflexe doby.

Nastoupený trend pokračoval i v následující sezoně, v níž už nenajdeme ani jeden pohádkový titul, zato zaznamenáme ještě důraznější příklon k dramaturgii pro mladé a dospělé diváky. Za dětské či mládežnické tituly můžeme považovat jen hru *Můj přítel Kolja* (premiéra 17. 12. 1960) a adaptaci dobrodružného románu *Poklad na ostrově* (premiéra 3. 9. 1960). Vedle toho ovšem byly zařazeny i nezvykle náročné tituly, které v souhrnu stavěly divadlo do srovnatelné pozice s jinými profesionálními scénami v republice: Williamsova *Tramvaj do stanice Touha* (premiéra 8. 11. 1960), Brechtova *Svatá Johanka z jatek* (premiéra 22. 3. 1961), Goldoniho *Poprask na laguně* (premiéra 29. 4. 1961). Dramaturgie Zdeňka Hedbávného byla na tehdejší dobu velmi kreativ-

ní a sofistikovaná, provokativní v překračování dřívější ideologické svázanosti. Zdůrazňovala otázky mezilidských vztahů a mezigeneračních názorových střetů, tak jak je reflektovala vlna původní dramatiky na počátku 60. let: zařazená hra Ludovíta Filana *Žolík* (premiéra 4. 3. 1961) či text Milana Jariše *Šerif se vrací* (premiéra 6. 5. 1961).

S každou další sezonou jako by se soubor utvrzoval v rozhodnutí překročit s konečnou platností vymezení divadla pro děti a mládež. Není pochyb, že uměleckou profilaci souboru určovaly především výrazné osobnosti Zdeňka Hedbávneho, Evžena Němce a Jana Kačera za intenzivní podpory tehdejšího nově nastoupivšího ředitele Lud'ka Eliáše, který převzal s ředitelskou funkcí také povinnost obhajovat před úřady a Hlavní správou tiskového dohledu vizi nekonvenčního divadla a její konkrétní dramaturgické i scénické naplňování. Ve třech následujících sezonách Hedbávny s velkou diplomatickou rozvahou zařazoval ideologicky průchodné tituly (např. 1961/1962 Kuzněcovovu *Legendu o řece*, Drdovy *Hrátky s čertem*, Stehlíkovu dramaturgickou adaptaci Makarenkova socialisticky didaktického textu *Začínáme žít*, Dykovo podobenství *Ondřej a drak*; 1962/1963 Leonovovu hru *Metelice*, adaptaci Dumasových *Tři mušketýři*, Vančurovu *Josefínu*; 1963/1964 Molièrova *Skapinova šibalství*, Gogolova *Revizora*; 1964/1965 Rostandova *Cyryna z Bergeragu*), pohádkové tituly byly zastoupeny jedním, nanejvýše dvěma tituly z nabídky aktuálních dobových textů, případně hry vznikaly přímo uvnitř souboru a respektovaly tak svébytnou poetiku divadla (1961/1962 Lichého *Fripiri* a Mikulkův *Měsíc v anténách*; 1962/1963 Pavlíčkův *Slavík*; 1963/1964 Lichého *Hračka pro mne*; 1964/1965 Fauquez-Eliáš *Souboj s časem*). Naopak stále větší zastoupení měly tituly prvorepublikové nebo navazující na divadelní a literární avantgardu (1962/1963 Nezvalovi *Milenci z kiosku* nebo Hoffmeisterova úprava hry *Zpívající Benátky*; 1963/1964 Langerova *Periferie*; 1964/1965 Dykovo *Zmoudření dona Quijota* či Čapkův *Loupežník*), soudobá česká dramatika (1961/1962 Aškenazyho *C.K. státní ženich*, Kunderovi *Majitelé klíčů*; 1963/1964 Topolův *Konec masopustu*; 1964/1965 Uhdeho *Král Vávra*) a objevené světové tituly, včetně regulérního náročného repertoáru pro dospělé (1961/1962 Brechtova *Matka Kuráž*, Majakovského *Ledová sprcha*; 1962/1963 Hubalkova *Lázeňská sezona*, Syngeho *Hrdina západu*; 1963/1964 Dürrenmattovi *Fyzikové*, Mrozkovi *Policajti* nebo Lorcova *Plaňka*; 1964/1965 Dürrenmattův *Romulus Velický*).

V celku jednotlivých sezon je pak zjevné, že dramaturgie programově opustila dominantní linii inscenací pro děti a školní mládež, což se projevilo nejen ve změně žánrového spektra titulů, ale také v proměně provozní struktury představení a v zásadní proměně cílové skupiny diváků. Divadlo sice dál pokračovalo v nabídce představení pro školy, ale rozšířilo nabídku večerních představení, na něž už nechodilo jen čistě mládežnické publikum, ale s ná-

růstem dalších aktivit iniciovaných příchozí skupinou došlo k postupnému rozšíření publika o zájemce z řad ostravských vysokoškoláků, inteligence či umělců.¹⁶

Od psychologismu a mentorování k autenticitě a pravdivosti

Divadelní poetika v sobě spojuje nejen dramaturgii, ale především režijní a herecký styl a stejně tak i scénografické řešení prostoru. Skupina Umění mladých si zárodky vlastní poetiky do Ostravy přinesla a v dalších sezonách také jednotlivé aspekty rozvíjela. V souvislosti s novou dramaturgickou linií soubor opustil limitující psychologické prožívání, iluzivnost a realismus na scéně, naopak zdůraznil komediálnost, spontaneitu, hereckou autenticitu a komunikativnost. Pro konkrétní argumentaci zmiňme některé inscenace, které vznikly v první sezoně 1959/1960 a které spojují režijní vedení Jana Kačera s proměnou hereckého i inscenačního stylu. Právě s osobností Jana Kačera můžeme totiž zřetelně spojit přenos základních prvků inscenační poetiky souboru Umění mladých do Divadla Petra Bezruče.

Pro Tylovu *Tvrdohlavou ženu*, která byla jeho první samostatnou profesionální režii, zvolil Kačer přístup nezátížený tradicí, odmítající realistické a pietní pojetí hry. V Tylově textu objevil příležitost pro lidové zábavné divadlo, dokonce z dochovaných reflexí zaznívá karatelský tón, vyčítající estrádní pojetí s jednotlivými vypointovanými výstupy a s vloženými kuplety, přemíru nápadů, barevnost a silně přeexponované herecké výkony (MALÝ 1959: 274). Kromě režijního výkladu, který evidentně akcentoval prostor pro komediální odlehčenou atmosféru tylovské báchorky, zaznamenáme také první zmínku o temperamentním, případně překvapivě zdařilém herectví nově příchozích členů – Václava Kotvy, Marie Vikové či Františka Husáka. Ve své další režii, byl se jednalo o programově nasazený sovětský titul (Rozovovu hru *Člověk hledá radost*), dokázal Kačer i ve schematickým a didakticky výchovném textu o mladé sovětské inteligenci najít příležitost pro zdůraznění generačního tématu. Ze sporadických ohlasů na inscenaci lze vyčíst, že akcentované postavy mladých, s nimiž se mohli diváci ztotožnit – s jejich revoltou proti konvencím, s buřičstvím a nekompromisně uplatňovaným právem na vlastní názor. Inscenace byla založena na pravdivé a citlivé interpretaci hlavních postav, vedle vystižení rozporuplnosti a výbušnosti povah také na humorném odlehčení a na zdůraznění autentičnosti fyzického a hlasového projevu (ŠKUTCHANOVÁ 1959).

16 Soubor na zvýšený zájem reagoval také zavedením nezvyklých nočních představení pro tzv. „neseriózní diváky“. Mám na mysli vznik Štaflí – kabaretní skupiny pojmenované podle prvního pořadu s poetikou divadla malých jevištních forem *Štafle*, na nějž navazoval kabaret *Čert na štaflích*. Přitažlivost a výjimečnost pořadů, na nichž se podílela většinou právě příchozí skupina doplněná Rostislavem Volfem a Luděkem Eliášem, byla v ostrém satirickém zaměření na společenské jevy, v odlehčující ironii i provokativnosti absurdních prvků.

V nejvyšší možné míře naplňovala sledovaný koncept mladého divadla inscenace Topolovy hry *Jejich den*. Pro Kačera byla opět příležitostí sledovat téma revolty, navíc na komorním příběhu odkrývajícím mezilidské intimní vztahy, názory a postoje mladé generace, téma jedince v mezní životní situaci. Podle režiséra údajně nebyla inscenace zdařilá (CHOLEVA 1995: 52) a bohužel nemáme k dispozici recenze, abychom si mohli vytvořit představu o režijním pojetí a herectví. Z obsazení můžeme jen – na základě znalosti pozdějších hereckých výkonů v Činoherním klubu – usuzovat na mimořádné herecké výkony v jednotlivých rolích: Irena/Nina Divišková, Milada/Jiřina Třebická, Vláďa/Václav Martinec a Pavel/František Husák. Právě uvedení herci, kromě Václava Martince, se výrazně podíleli v prvních sezonách Činoherního klubu na formování hereckého stylu, vyznačujícího se osobními tématy a nezaměnitelnými atributy hereckého projevu – fyziognomickými, intonačními i mimickými.

Z dalších sezon zaměříme pozornost na tituly, které můžeme považovat za symptomatické pro koncept mladého divadla prosazovaný skrze provokativní a progresivní inscenační i herecký styl a současně je můžeme vnímat jako profilové s ohledem na vývoj ostravské scény. Jedná se o Kačerovy inscenace *Matka Kuráž*, *Milenci z kiosku* a *Periferie*. Některé z nich na sebe upoutaly pozornost kritiků v celostátním kontextu, jiné jsou výrazné kontinuálně prosazovanou linií osobního tématu a některé dotvrzují vyvrcholení dramaturgické přeměny divadla na generační scénu pro dospělé publikum – tedy naprostý protipól původní orientace divadla, podpořený navíc vyhraněným režijním rukopisem Jana Kačera a ojedinělým hereckým stylem hlavních protagonistů původní skupiny z AMU.

Inscenaci Brechtovy hry *Matka Kuráž* lze chápat jako vrchol Kačerovy tvorby v Divadle Petra Bezruče. Dramaturgicky byl titul zasazen mezi další texty, které měly umožnit, podle slov Zdeňka Hedbávného, „dělat divadlo neiluzionistické, bez titěrnosti a popisu, divadlo básnivé. [...] Divadlo mladé, komediantské, plné nejžhavějších problémů, které lidi vzrušují. Divadlo současně.“ (HEDBÁVNÝ 1961) Na přelomu 50. a 60. let se inscenovaly Brechtovy hry téměř ve všech divadlech v republice, progresivnost tedy byla v zařazení do repertoáru divadla pro mládež, za které byla stále ostravská scéna považována.¹⁷ Právě Kačerovo nastudování považoval kritik Sergej Machonin za jednu z nejlepších inscenací této hry na současných českých scénách (MACHONIN 1961). Nebyla to jediná kvalita, kterou Machonin v *Literárních novinách* zmiňoval, k dalším patřila důsledná stylizace a odstranění zbytečného patosu ve prospěch všedních situací, reálných, autentických, které vyplývaly

17 Navíc hned v těsném sledu za Němcovou inscenací Brechtovy *Svaté Johanky z jatek*, která měla premiéru o sezonu dříve.

z nadstandardních hereckých výkonů jednak Štěpánky Ranošové v titulní roli, jednak z působivého nesentimentálního herectví Niny Divíškové a akrobatických schopností i výrazové tvárnosti Františka Husáka (MACHONIN 1961). Také Milan Lukeš v revue *Divadlo* zdůraznil v Kačerově režijní koncepci akcent na herectví (LUKEŠ 1962). Na základě zmíněných reflexí si můžeme dovolit úvahu o formování stylu hereckého divadla, tedy rysu uplatněném o čtyři roky později v první sezoně Činoherního klubu, a to mimo jiné právě zmiňovanými protagonisty Kačerovy *Matky Kuráže*. Stejně tak vysledujeme už v ostravských inscenacích základní znaky tohoto stylu – věcnost, syrovost a ostré kontury postav či pohybovou výraznost.

Z hlediska diváckého úspěchu i naprosto dominantního zájmu odborné veřejnosti v celostátním měřítku se stala vyvrcholením stylové přeměny souboru Kačerova inscenace *Milenci z kiosku*. Divadlo Petra Bezruče s ní hostovalo v pražském Divadle Jiřího Woltra a zúčastnilo se divadelní přehlídky v Brně. Z recenze Milana Lukeše vyplývá nadšení diváků, kteří byli strženi dynamickým představením. Lukeš ocenil především interaktivní herecký projev, který přirovnal k poetice divadel malých jevištních forem – zejména pro svobodné nakládání s výchozím textem, komediální nespoutanost a hravé písničkové pasáže (LUKEŠ 1963). Další recenzenti označili představení za objevování moderního divadelního výrazu (BLANDA 1963), za podmanivě rozpustilou podívanou, v níž se snoubí bláznovství s hrou (KOPECKÝ 1963). Nejen, že inscenace oslovila mladé publikum právě svou překvapivou nesentimentalností a jasně vysloveným generačním názorem, ale získala si publikum i kritiky i svým ironizujícím nadhledem, živelností a autentičností, v režijním přístupu neobvyklým kontrapunktem poetických a komických momentů. V hodnocení hereckých výkonů byly často zmiňovány grotesknost, temperament, stylizace, ale i citlivost, muzikálnost, expresivita pohybových a gestických detailů, kterými na sebe upozornili především Petr Čepek a František Husák. Je zřejmé, že tato legendární inscenace byla prvním v řadě impulzů, jejichž výsledkem byl odchod skupiny herců v čele s Kačerem do Činoherního klubu. Na inscenaci vzpomíná i Jaroslav Vostrý v souvislosti s herectvím Petra Čepka a Františka Husáka, které se opíralo v „charakterizaci svých postav o výrazný tělesný gestus“ (VOSTRÝ 1996: 16).

Ve výčtu Kačerových inscenací bych ráda zmínila ještě nastudování Langrový hry *Periferie*, která byla protipólem hravých a poetických *Milenců z kiosku*. Navazovala ve svém tematickém vyznění na linii Kačerových inscenací zachycujících mladého člověka v konfliktu se společností i s jeho vnitřním světem plným pochyb a rozpolcenosti. Etické téma viny, svědomí a spravedlnosti neslí zejména představitel Franciho František Husák a Jiřina Třebická v roli

Anči.¹⁸ Inscenace na sebe upozornila i nezvykle intimní atmosférou – scény na forbně probíhaly v těsné blízkosti diváků,¹⁹ což dodalo představení atmosféru bezprostředního propojení vnímaného příběhu s realitou (podpořenou ještě odkazy na ostravské reálie) a autentičnosti vyslovovaných témat.²⁰

Přes nezvratné úspěchy souboru se dočteme při hodnocení sezony 1963/1964 o jeho stagnaci. Kritik Jaroslav Müller, který sledoval soubor dlouhodobě, vytkl divadlu, že dramaturgicky a inscenačně nepřekvapilo a že dochází k opakování postupů. V závěru naopak autor jako nejpřínosnější hodnotí herectví, které i v žánrově různorodých příležitostech bylo pravdivé a nezjednodušující (MÜLLER 1964). Vše naznačuje, že pro další iniciativy skupiny okolo Jana Kačera začal být prostor v ostravském divadle omezující. Současně je třeba zmínit, že Kačer v sezoně 1963/1964 natáčel s Evaldem Schormem film *Každý den odvahu*, film s ryze generační kritickou výpovědí o atmosféře doby, film postavený na nesmlouvavém vyjádření osobního tématu. Tedy na aspektech, které Kačer prosazoval i ve svých ostravských inscenacích, ale které jsou současně příznačné pro poetiku Činoherního klubu, o jehož založení už v této době uvažovali Jaroslav Vostrý s Ladislavem Smočkem (VOSTRÝ 1996: 35). Pro doložení programového rozvíjení interpretace osobních témat uvedme ještě jednu Kačerovu inscenaci. Na podzim roku 1964, těsně před svým odchodem do Prahy, nastudoval Kačer Ruskákovu hru *Lišky, dobrou noc*, o níž Zdeněk Hedbávný v programu napsal, že je o partě mladých lidí, kteří se „snaží orientovat v dnešním světě složitých vztahů a rozporů“ (HEDBÁVNÝ 1964). Kačer s Hedbávným zaznamenali ve hře rezonující téma, ovšem text se jim zdál příliš nedokonalý, a tak se – podle svědectví Hedbávného – rodila inscenace jako kolektivní improvizace. Jak režisér, tak herci nahrazovali původní repliky vlastními a při objevování motivace postav spontánně vycházeli ze svých životních situací: „[...] od počátku cítil režisér potřebu přidat k textu nejen svá gesta, svůj hlas a mimiku, ale kus životních zkušeností, vyjádřených vlastními slovy. Na zkouškách se začalo improvizovat [...] Každý přinesl něco svého, něco ze sebe.“ (HEDBÁVNÝ 1964) Působivá atmosféra autentičnosti osobních témat musela silně rezonovat v hledišti, jak dokazuje reflexe Sergeje

18 O tři roky později, v Činoherním klubu v roce 1966, podala Jiřina Třebická obdobně strhující výkon jako Soňa v inscenaci *Zločin a trest*.

19 Viz Rozhovor s Václavem Martincem.

20 Z potřeby mnohem větší sepjatosti a vytvoření komorního prostoru k otevřenému dialogu se svými diváky se zrodila uvnitř souboru i další iniciativa – klubové Divadlo ve sklepech, v němž probíhaly kabaretní večery, scénická čtení, divadlo poezie, dramaturgicky průrazné texty připravené herci i režiséry (např. Mrozkovi *Emigranti*, Camusovi *Spravedliví*). Sklep byl divadelním klubem, místem k setkávání, prostorem pro hledání, pro tvořivou a názorově otevřenou atmosféru. Byl umístěn ve sklepních prostorech budovy Blaník, kde nyní sídlí Divadlo Petra Bezruče (LAZORČÁKOVÁ a ROUBAL 2003: 160–161).

Machonina, který vysoko ocenil hereckou zralost a vytvořený inscenační styl: „[...] zachovávají si dál názor na divadlo jako na dárce silného emotivního zážitku a zejména jako na neustále provokujícího partnera k dialogu s divákem“ (MACHONIN 1964). V této úvaze najdeme dozvuk počáteční ideje skupiny Umění mladých, současně můžeme rekapitulovat snahy o její naplnění v Divadle Petra Bezruče, v němž ji někdejší studenti AMU realizovali jak dramaturgií, která sledovala programově téma mladých lidí v komplikovaném světě konvencí a pokryteckých vztahů, tak inscenačně. K určujícím rysům poetiky, kterou se v pěti sezonách soubor profiloval, patří pravdivost, antiiluzivnost, nesentimentálnost a autentičnost, dynamičnost, hravost, emotivní působivost, kontaktnost a otevřenost vůči publiku. V samém závěru této etapy je ostravská scéna spojována především s herectvím, s jeho vyzrálostí a s dominantním podílem na inscenační poetice souboru. Většina ze jmenovaných aspektů je po prvních sezonách Činoherního klubu kritiky shledána jako základní atributy herectví nově založené pražské scény – dynamika pohybu v prostoru, komediálnost, grotesknost, důsledná autentičnost projevu a osobní téma herců.

Na podzim 1964 Jan Kačer odchází do Prahy do nově zakládaného Činoherního klubu. Postupně za ním odcházejí Nina Divíšková, František Husák, Luboš Hruža, ale i Jiřina Třebická, Jiří Hrzán, Petr Čepek.²¹ Je nesporné, že vize „mladého divadla“, kterou skupina v Ostravě rozvíjela prostřednictvím dramaturgie zdůrazňující generační a kritická témata a autentického herectví, se stala výchozím předpokladem pro genezi nezaměnitelného hereckého stylu v Činoherním klubu. Ten byl už po první sezoně označen za divadlo herecké akce, za divadlo, v němž si herec nese své osobní téma, v němž je na jevišti především sám za sebe. Tedy koncept, jehož základní prvky si skupina „bezručáckých“ herců přinesla do Činoherního klubu s sebou. Koncept, který od původního záměru studentské skupiny Umění mladých dozrál a propojil se v roce 1965 s realizací divadla jako prostoru pro tvůrčí autenticitu, divadla „dotýkajícího se vlastních hercových lidských možností“ (VOSTRÝ 1996: 41).

21 Většina jmenovaných odchází z Ostravy po skončení sezony 1964/1965.

BIBLIOGRAFIE

- BLANDA, Otakar. 1963. Bezručovci v Praze. *Večerní Praha* (28. 3. 1963).
- CÍSAŘ, Jan. 1958. Mladý soubor. *Divadlo* 9 (1958): 1: 88.
- CÍSAŘ, Roman a kol. 2006. *Činoherní klub 1965–2005*. Praha: Divadelní ústav/Nakladatelství Brána, 2006.
- ČERNÝ, František. 1958. V Divadle J. Wolke-
ra. *Divadelní noviny* 7 (22. 11. 1958): 6.
- DITTLER, Karel. 1959. *Závěrečná zpráva za rok 1958* (3.–4. 1. 1959). Archiv města Ostravy, karton 829, Divadlo Petra Bezruče 1954–1965.
- JUŘINA, Věnceslav. 1959. Divadlo Petra Bezruče v Ostravě. *Červený květ* 4 (1959): 5: 120–121.
- HALL, Petr. 1958. Chceme objevnou dramaturgii. *Červený květ* 3 (1958): 3: 67.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk. 2004. Bylo nás kolik. Část třetí. *Svět a divadlo* 15 (2004): 3: 161–167.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk. 1964. Divadelní program k inscenaci *Lišky, dobrou noc*. Olomouc: Dokumentační centrum dramatických umění FF UP: Pozůstalost Františka Čecha, sign. T 3 289/497.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk. 1961. DPB v nové sezoně. *Červený květ* 6 (1961): 10: 314–315.
- HUČÍN, Ondřej. 1998. Projekt Encyklopedie českého divadla: Diskuse k projektu divadelní encyklopedie. *Divadelní revue* 9 (1998): 1: 80–94.
- CHOLEVA, Hynek. 1995. *Tvorba herce a režiséra Jana Kačera v letech 1959–1964*. Diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta UP, 1995 (nepubl.).
- JANOUSEK, Pavel. 2012. Paměť historie a odvaha k Dějinám. *Divadelní revue* 23 (2012): 1: 139–147.
- JUST, Vladimír. 1995. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995.
- JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010.
- KA–. 1960. Co nového v DPB. *Ostravský kulturní zpravodaj* (1.–15. 2. 1960): 9–11.
- KAČER, Jan. 2003. *Jedu k mámě*. Praha: Emi-
nent, 2003.
- KOPECKÝ, Jan. 1963. Dobré divadlo v Ostravě. *Rudé právo* (28. 3. 1963): 3.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 2011. *Depeše na kolečkách*. Brno: JAMU, 2011.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 2006. *Divadelní mise Františka Čecha*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 2009. *Studio Forum – příběh divadla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana a Jan ROUBAL. 2003. *K netradičnímu divadlu*. Praha: Pražská scéna, 2003.
- LUKEŠ, Milan. 1963. Co ANO a co NE. *Literární noviny* 12 (1963): 14: 8.
- LUKEŠ, Milan. 1962. Divadla pro mládež. *Divadlo* 14 (1962): 3: 10.
- MACHONIN, Sergej. 1961. Ostrava má mladé divadlo. *Literární noviny* 10 (1961): 52: 1.
- MACHONIN, Sergej. 1964. Uprostřed sezony. *Literární noviny* 13 (1964): 4: 3.
- MALÍŘ, Jiří a Pavel MAREK. 2005. *Politické strany: vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu 1861–2004*. Brno: Doplněk, 2005.
- MALÝ, Zbyšek. 1959. Romeo, Julie a Tvrdohlavá žena. *Červený květ* 4 (1959): 10: 274.
- MÜLLER, Jaroslav. 1964. Na křižovatkách. *Červený květ* 9 (1964): 6: 180–181.

- POVALA, Josef. 1959. *Návrh na rozšíření provozu Divadla Petra Bezruče v Ostravě z 19. 2. 1959*. Odbor školství a kultury rady KNV. Archiv města Ostravy, karton 829, DPB 1954–1965.
- Divadlo Petra Bezruče 1945–1970. Almanach k 25. výročí vzniku divadla*. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 1970: nestránkováno.
- SOLECKÝ, Vladimír. 1961. Další Brecht v DPB. *Nová svoboda* (5. 12. 1961): 2.
- Soubor Divadla Petra Bezruče v Ostravě v sezonách 1959/1960–1964/1965*. Insitut umění – Divadelní ústav, informačně-dokumentální oddělení, Praha: fond Umělecké osobnosti, nestr.
- ŠKUTCHANOVÁ, Květa. 1959. Větší úkol, více povzbuzování. *Nová svoboda* (15. 9. 1959): 2.
- ŠORMOVÁ, Eva. 2000. Heslo Divadlo Petra Bezruče. In Eva Šormová (ed.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000: 127–130.
- VOSTRÝ, Jaroslav. 1996. *Činoherní klub 1965–1972. Dramaturgie v praxi*. Praha: Aura-Pont/Divadelní ústav, 1996.

Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D. přednáší na FF UP v Olomouci, ve výzkumu se orientuje na novodobé dějiny českého divadla na Moravě a ve Slezsku.

Tatjana Lazorčáková
“Genealogical” connections within theatrical conceptions: Petr Bezruč Theatre (Ostrava) and Činoherní klub (Praha)

It is the transfer of a theatrical conception that stands in the centre of this study. It focuses primarily on the activities of the student ensemble Umění mladých, whose members joined Petr Bezruč Theatre in 1959, and confronts the earlier activities of Petr Bezruč Theatre with those of the following five seasons in which the Academy of Performing Arts students became part of the ensemble. Thus, it not only proves a crucial change in the dramaturgy but it also maps the transformation of acting which, in 1965, became part of the original acting style in Činoherní klub.