

ČESKOSLOVENSKÁ
VLASTIVĚDA DÍL IX
UMĚNÍ SVAZEK 4
DIVADLO

PŘIPRAVILO
NAKLADATELSTVÍ
HORIZONT
VE SPOLUPRÁCI
S ČESKOSLOVENSKOU
AKADEMIÍ VĚD

HORIZONT - PRAHA - 1970

KAPITOLA I

DIVADLO V ČESKÝCH ZEMÍCH ZA FEUDALISMU

DIVADELNÍ PRVKY V PŘEDKŘESŤANSKÝCH ZVYCÍCH V OBDOBÍ RODOVÉ SPOLEČNOSTI A RANÉHO FEUDALISMU

Dosavadní přehledy vývoje české divadelní tvořivosti začínaly obvykle církevním divadlem raného středověku. Tradice českého divadla tkví však svými kořeny v minulosti daleko dávnější. Herecké přeosobnění – skutečnost, že člověk představuje jinou bytost a předehrává určitý děj – nacházíme poprvé již v předkřesťanských obyčejích Slovanů.

POČÁTEK
DIVADLA
V ČECHÁCH

Divadlo existovalo ovšem dříve, než se v našich zemích objevilo slovanské osídlení a česká národnost. Dosavadní stav poznání prehistorie naší vlasti klade příchod Slovanů na české území do 5. století n. l. Do té doby však existovaly – a zanikaly – v Orientu a v antickém Středo-moří velké divadelní kultury, jejichž odkaz dokonce v nejednom případě vešel natrvalo do obecné tradice tohoto uměleckého odvětví. Ve srovnání se starověkými kulturami budou se nám snad první projevy divadelnosti u starých Slovanů jevit jako poměrně nevýznamné. Z hlediska českých divadelních dějin je to však základ, na němž vyrůstá celá pozdější česká divadelní kultura.

V období rodové společnosti nelze ovšem mluvit ještě o divadle ve vlastním slova smyslu. Jde tu pouze o řadu prvků divadla, jako např. o masku a převlek, podporující akt představování nějaké jiné bytosti, o nápodobu jejího jednání pohybem, gestem a snad i řečí apod. Tyto nesporné divadelní projevy byly tehdy však ještě nedílnou součástí obřadu, který měl zcela jiné funkce a byl většinou prováděn víceméně celým zúčastněným kolektivem. Z podstatných znaků divadla nenacházíme tedy u jeho zárodečných forem v rodové společnosti ještě nejméně dva: převahu estetické funkce a rozdělení na herce a diváky. Mluvíme proto v této souvislosti nikoli o divadle, nýbrž o divadelních prvcích.

I u Slovanů z českého a slovenského území máme takovéto divadelní prvky v předkřesťanských zvycích spolehlivě doloženy. Kosmas vypráví ve své kronice, vznikající v letech 1119—25, že kníže Břetislav II. po svém nástupu na trůn (1092) vyplenil násilím mnohé obyčeje pohanů, mezi jiným i hry („scenas“, píše Kosmas, což znamená přímo divadelní výjevy), jež pohané „konali na rozcestích a křižovatkách jako pro odpočinutí duší, a... bezbožné kratochvíle, jež rozpustile provozovali nad svými mrtvými, prázdné stíny volající a škrabošky majíce na tvářích“. „Prázdné stíny“, na jejichž vyvolávání křesťanský kronikář žehral, byly zřejmě duchové předků, k jejichž počtě byl obřad konán, a ony „škrabošky“ měly, jak lze alespoň usuzovat podle analogických obřadů u jiných národností, podobu více či méně znetvořené lidské tváře a představovaly předky, popřípadě demony, před nimiž měl obřad poskytnout ochranu.

DIVADELNÍ PRVKY
V PŘEDKŘESŤAN-
SKÝCH ZVYCÍCH

Takové „scény“ patřily i k jiným obřadům a obyčejům slovanského obyvatelstva našich zemí v 5.—11. století n. l. Lze tak soudit alespoň z četných církevních zákazů pohanských obyčejů výročních, pohřebních a svatebních, u nichž různé divadelní prvky dokládají jednak prameny ze sousedních zemí, jednak domácí zprávy ze 14.—20. století, popisující jejich pozdější pozůstatky. V podobě blíže neznámé byl tedy pravděpodobně prováděn každoročně například zvyk vynášení smrti (doložený dvěma církevními zákazy ze 14. století). Jakási divadelní scéna byla součástí pohřebních zvyků i svatebního obřadu.

U mnoha národů světa se přímo z divadelních prvků prvobytné kultury vyvinuly první formy divadla. Se vznikem třídní společnosti, která si všude vytváří i vrstvu pěstitelů kultury, odštěpilo se divadlo od obřadu a počalo se vyvíjet jako samostatný umělecký druh. Takový proces proběhl v důsledku vzniku otrokářské společnosti u Řeků, Římanů, Arménů a u mnoha národností asijských.

VZNIK DIVADLA
V NAŠICH ZEMÍCH

ského východu. U nás k podobnému vývoji nedošlo, protože první třídní společenskoekonomická formace – feudalismus – nastupovala tu převážně za podpory křesťanského náboženství, které jakoukoli kontinuitu s původní pohanskou slovanskou kulturou potíralo. Projevy předkřesťanské slovanské kultury označovalo křesťanství obvykle jako „dábelské“ a církev přísně dbala, aby nepronikaly do oficiální kultury feudálního státu.

Proto u nás v období rozkladu rodové společnosti a utváření tříd divadlo nevzniklo proměnou domácí předkřesťanské tradice, ale především působením vlivů západoevropského divadla církevního i světského. Svěbytná divadelnost kořenící v pohanských obřadech a obyčejích však nikdy úplně nevymizela. V průběhu staletí pozbyly divadelní prvky v předkřesťanských zvycích svých původních významů rituálních a magických a naopak u nich vystoupila funkce lidové zábavy. V této podobě pronikly pak prvky folklórní divadelnosti do umělé divadelní kultury a oplodňovaly český divadelní vývoj od počátku až do dneška. Ze 14. století se dochovaly církevní zákazy vynášení smrti ještě jako zvyku zřetelně pohanského původu. Z konce 15. století dosvědčují zprávy o masopustních maškarádách i některé obrazové doklady, že se staré lidové maskovací praktiky stávaly již součástí městských zábav. Ve druhé polovině 16. století se vytvořila na základě masopustních zvyků již ucelená divadelní hra a za baroka dochází potom v lidovém prostředí k pozoruhodné syntéze lidové divadelnosti obřadního původu a umělé divadelní barokní kultury. Tato syntéza umožnila vznik lidového divadla, jehož výtvoři byly po zásluze oceněny pokrokovými divadelníky 20. století.

DIVADLO ZA VRCHOLNÉHO FEUDALISMU A ZÁSAH HUSITSTVÍ DO JEHO VÝVOJE

DIVADLO
VE STŘEDOVĚKÉ
SPOLEČNOSTI

Ve srovnání s většinou ostatních uměleckých druhů má divadlo ve středověké společnosti místo v nejednom ohledu zvláštní. Zatímco většina literatury, knižní malba, hudba církevní i část hudby světské stejně jako architektura se sochařstvem a s nástěnnou malbou jsou povětšinou pevnou součástí oficiální feudální kultury, v níž se až do doby těsně předhusitské jen výjimečně uplatní nekonformní životní postoj, začleňují se jednotlivé druhy divadla do sociální skladby středověké společnosti způsobem značně různým. Vedle oficiálního církevního divadla pevně spjatého s chrámovou liturgií existovalo od počátku i divadlo neoficiální, spjaté zřetelně se širokými vrstvami městského i venkovského obyvatelstva. Co do šíře a diferencovanosti sociálního působení se divadlu vyrovnala jen píseň a snad některé druhy ústně šířené satirické poezie – tedy ony umělecké druhy, které se podobně jako divadlo provozovaly před obecností a na jejichž provozování se podíleli umělci spjatí s nejrozličnějšími sociálními okruhy.

LATINSKÉ
LITURGICKÉ
SLAVNOSTI

Liturgické divadelní slavnosti, jejichž nejstarší dochované texty pocházejí z konce 12. století, byly v bohatě rozrůzněné struktuře středověkého divadla složkou nejpevněji spjatou s oficiální feudální kulturou. Bylo to divadlo v bohoslužebném jazyce, tedy divadlo latinské (zatím není známo nic o tom, zda existovaly i liturgické hry staroslověnské). Tyto hry vznikaly buď na osnova evangelijního vyprávění o Kristově zmrtyvýchvstání (slavnosti velikonoční) nebo jako evokace – v českých zemích poměrně vzácné – události kolem Kristova narození (slavnosti vánoční). Svým původem to bylo umění importované ze západoevropských zemí a také svým obsahem a formou se vcelku neodlišovalo od ostatní evropské produkce tohoto druhu. Neznamená to však, že by české země toto umění toliko pasívně přejímaly. Naopak je možno uvést řadu zcela samostatných úprav liturgických slavností české proveniencí poměrně raného data. Tak např. nejstarší známý text velikonoční divadelní slavnosti ze svatojiřského kláštera na Pražském hradě z konce 12. století zapojuje do velikonočního obřadu výjev setkání vzkříšeného Krista s Marií Magdalénou, a je tak v celé Evropě nejstarším známým textem obsahujícím všechny tři základní výstupy liturgické velikonoční hry (příchod tří Marií k prázdnému hrobu Kristovu, příchod apoštolů Petra a Jana, setkání Krista s Marií Magdalénou).

INSCENACE
LITURGICKÝCH
VÝSTUPŮ

Svou inscenační podobou se rané středověké církevní divadlo v Čechách patrně nijak nevymykal z běžných evropských zvyklostí. Souviselo svou tendencí k abstrahujícímu vyjádření s románským výtvarným uměním a svým spiritualismem s ranou středověkou filosofií. Hrál se

v kostele. Divadelní prostor, kostýmy, rekvizity i gesta (představitelé hráli v liturgických oděvech a jako rekvizity užívali liturgické nádoby) nabývaly tu významu spíše svým vztahem k bohoslužbě, než proto, že by výstižně zpodobovaly skutečnosti, které jimi byly naznačovány. I hudba se přidržovala přísně neosobní melodiky gregoriánského chorálu (slavnosti byly celé zpívány). Specifickou zvláštností českého prostředí byla neobvykle hojná účast ženských představelek – jeptišek, jimž byly ve svatojiřském klášteře tradičně svěřovány role tří Marií. Převážnou většinou hráli v liturgických hrách totiž všechny role – mužské i ženské – toliko muži.

Teprve koncem 13. století počaly do přísně liturgického divadelního projevu církevních slavností pronikat prvky jiného estetického pojetí – pokusy o vystižení vnější skutečnosti i lidského nitra, komický a satirický přístup k jednotlivým společenským typům. Počátky tohoto proudu v dějinách evropského i českého středověkého divadla je třeba hledat jednak v tehdejší společenské situaci – kulturní iniciativy se počínala chápat města – jednak v tradici světského divadla.

Donedávna se dějiny středověkého divadla neprávem většinou omezovaly na hry liturgického původu, ač doklady o světském divadle jsou často dokonce ranější než nejstarší texty církevních divadelních slavností. Divadelní výstupy se světskou tematikou předváděli kromě středověkých studentů, „žáků“, hlavně tzv. jokulátoři, všestranní umělci středověku, pěstující nástrojovou hudbu, zpěv, recitaci a produkce divadelní, taneční, eskamotérské, akrobatické, žonglérské, ba i drezúru zvířat. Již kníže Vladislav, který vládl v letech 1109–25, měl ve svých službách takového jokulátora, jmenoval se Dobřeta. Zprávy dosvědčují činnost těchto umělců v Českém království po celý středověk a jsou hojně zejména v letech vlády Václava II. (1283–1305), Karla IV. (1346 až 1378) a Václava IV. (1378–1419). Z doby vlády Václava IV. víme o královském šaškovi, který se písničkou účastnil demonstrace proti prodávání odpustků roku 1393. Pozdější tradice dochovala nám i jméno šaška Václava IV., který se nazýval Žito. Snad jde o jedinou osobu. Tito tvůrci středověké zábavy nepůsobili jen u dvorů, ale brzy i ve městech a na vesnicích. Při vyličení oslav korunovace krále Václava II. roku 1297 zmiňuje se kronikář Petr Žitavský o množství jokulátorů, kteří obveselovali v ulicích města pražský lid. Vedle hudebníků, běžců, pěstních zápasníků a akrobatů chodících po rukou jmenuje také pěvce a recitátory. Ti měli nepochybně ve svém repertoáru i sólové výstupy dramatického charakteru, jejichž pozůstatek dnes spatřujeme ve známé staročeské mastičkářské scéně, která byla zapsána, protože se stala součástí velkonoční náboženské hry.

SVĚTSKÉ DIVADLO
JOKULÁTORI

Od konce 13. století začalo toto světské divadlo silně působit i na divadlo liturgického původu. V městském prostředí se náboženské divadlo zvolna vymaňovalo z přísné cenzury církevní vrchnosti. Počalo se zesvětšťovat a stávalo se názorně zobrazující podívanou. Církev se snažila stále četnějšími zákazy tomuto směru vývoje zabránit, nemohla jej však zastavit. Zákazy vedly jen k tomu, že náboženské divadlo nakonec opustilo chrámovou půdu a rozvíjelo se dále mimo souvislost s vlastní liturgií.

Městské laické prostředí si především vynutilo změnu jazyka. Nový typ neliturgické náboženské hry byl zprvu zčásti, pak téměř výhradně provozován česky. Dochovalo se celkem 18 latinskočeských (případně téměř zcela českých) středověkých dramatických textů. Nejstarší zápis hry s českými verši, rukopis staročeského *Mastičkáře* z Národního muzea v Praze, pochází sice až z druhé čtvrtiny 14. století (zápisy většiny ostatních her dokonce až ze druhé poloviny 14. století), ale jazyková stránka těchto textů jeví stopy původu dřívějšího, takže lze předpokládat, že počátky latinskočeských her spadají do rozhraní 13. a 14. století. Zároveň s jazykem výstupů se však radikálně proměňoval i jejich vztah ke skutečnosti. Symbolický náboženský smysl, který měly tyto výjevy jako součást bohoslužby, se nyní omezoval na pouhou připomínku biblických událostí, pojících se k tomu či onomu církevnímu svátku. Tyto biblické děje byly však pojímány a představovány jako individuální osudy lidí a pronikaly do nich i epizody zcela světského rázu, čerpané z námětové tradice světského divadla a soudobé satirické literatury, v neposlední řadě pak i přímo ze současného života. Tak byla dokončena vývojová proměna liturgické slavnosti v divadelní hru (ludus).

LATINSKO-ČESKÉ
HRY

Toto zesvětštění a zdívalnění je patrné na celé umělecké výstavbě latinskočeských her. Na první pohled je zřejmé, že se ve hrách začaly objevovat výstupy zcela světského charakteru. Tak např. ve hře o Kristově vzkříšení je pekelná scéna obvykle rozvinuta v řetěz satirických charakteristik příslušníků různých povolání, jejichž duše čerti přinášejí do pekel – zcela tak, jak tomu

ZESVĚTŠTĚNÍ
A ZDIVADLENÍ
HER

bývá v dobové satirické literatuře. Podobně poskytly scény u Kristova hrobu nejednou příležitost k výsměchu jeho strážcům, zobrazovaným v podobě komických středověkých ochránců pořádku. Dokonce i do scén umučení pronikl tento druh komiky, což se odrazilo i v soudobém výtvarnictví.

Do samého biblického příběhu nezasáhl však nový estetický názor jen těmito okrajovými epizodami, ale také přímo tím, jak byly zlidšťovány osudy biblických postav, např. vsunováním lyrických vložek do jejich partů. Nejčastěji to byly tzv. plankty, hořekování Panny Marie nad smrtí Kristovou nebo Marie Magdalény nad jeho prázdným hrobem. Tyto rozsáhlé vložky, někdy i zcela samostatně prováděné, jsou lyrickým výrazem zcela osobního, lidského hoře. Těmu odpovídá i jejich zhudebnění, které bývá silně ovlivněno melodikou umělých světských písní. Tyto plankty patří k největším uměleckým hodnotám, jež české divadelní umění v minulosti vytvořilo.

Jak daleko postoupilo zlidšťování biblických figur v české dramatické tvorbě 14. století, ukazuje např. *hra o Marii Magdaléně*. Před svým pokáním chová se Marie Magdaléna jako středověká milostnice: vábí k sobě kněze, žáky, frejře, z jejich úst zaznívá světská milostná píseň, její sestra hraje s žáky „hazarta“ (v kostky).

Žáci a jokulátoři, kteří vystupovali v epizodních úlohách a rozvíjeli text světských vložek, obohatili náboženské hry nejednou světskou scénkou zcela nezávislou na biblické předloze, často i přímo navazující na některý tradiční výstup světského divadla. Klasickým případem takové světské scény v náboženské hře je staročeský *Mastičkář*. Ve starších latinských hrách o navštívení Kristova hrobu vyskytuje se zárodek této epizody jako zcela vážný výstup, v němž tři Marie nakupují masti, aby jimi pomazali mrtvé tělo Kristovo. V některých verzích objevuje se i text mastičkářův, zapadající ovšem svým vážným duchem naprosto dokonale do přísného slohu liturgické slavnosti. Mastičkářský výstup staročeský nemá však s těmito latinskými strofami společného nic kromě místa, na kterém je ve velikonoční hře zařazen. Jeho celkový ráz ukazuje spíše k tradici světského divadla jokulátorů. Např. z Francie známe tři takové mastičkářské výstupy, z nichž Ruteboeuivův *Li Diz de l'Erberie* (Šproch mastičkářský) jeví s naší mastičkářskou scénou překvapující podobu ve výběru prostředků. V obou textech se objevuje táž parodická imitace chlubného reklamního proslovu mastičkáře, nabízejícího a vychvalujícího své masti a byliny, stejně světoběžnické holedbání, táž dávka lascivního humoru, k němuž se v obou případech shodně nachází příležitost v popisu přípravy léků i jejich účinků.

Do rámce náboženské hry pronikl tak zcela cizorodý živel světského humoru a satiry. Tvůrce mastičkářského výstupu se pohybuje neustále na rozhraní mezi bezuzdnou zábavností a satiricky zaostřeným pohledem do současného života. Obojí mělo v předhusitských Čechách svůj společenský význam. Rozsáhlá líčení prostředků, jimiž si mají mastičkářovi zákazníci zajistit zdraví a schopnost užívat životních slastí, měla sloužit jistě především čiré zábavě. Navzdory oficiálnímu asketismu vychází hra o mastičkáři vstřícně lačností středověkého člověka po drobných radostech pozemského života, po zdraví, kráse, erotické rozkoši. Místy do textu pronikl i ostřejší satirický tón. Zároveň se středověkým lékařem-šarlatánem nabízejícím okolostojícímu lidu léky velmi pochybné ceny stává se předmětem výsměchu život žáků i měšťanů, je zesměšňována kupecká chamtivost, důvěřivost kupujícího, dokonce i nemravný život mnichů a jeptišek, tedy jev v předhusitských Čechách velice ožehavý.

Mastičkářská scénka nebyla ovšem do kontextu náboženské hry toliko mechanicky zapojena, i když v tomto ohledu obě zachované verze scénky vykazují značné rozdíly. Zejména ve verzi muzejní nacházíme silně uplatněny parodické vztahy k rámci velikonoční hry. Celá komická epizoda kříslení Abrahamova syna Izáka, vstávajícího z mrtvých, když mu byl mastičkář polil zadnici kvasnicemi, není než parodický protějšek vzkříšení Kristova. Píseň mastičkářského sluhy vypůjčuje si melodii z církevního zpěvu – ovšem světsky rytmizovanou a tonálně transponovanou. Tyto rysy ve verzi drkolenské (Drkolná je český název opatství Schlägel v Rakousku, kde byl rukopis nalezen) chybějí. Mastičkář, titulovaný v muzejní verzi jako „mistr“, je zde hrubou karikaturou šarlatána a pijana, scéna s Abrahamem a Izákem je zde pojata prostě jako hrubě komický výstup dvou bezejmenných židů. Zdá se, že tyto rozdíly lze vysvětlit tím, že muzejní verze nepochází přímo z rukou jokulátorů, ale prošla úpravou v prostředí žakovském, zatímco verze drkolenská zachovává spíše původní podobu výstupu.



Masličkár
 Illuminace z rukopisu *Jakoba de Cesoli De moribus
 et officiis*, konec 14. stol.



Korunování trním
 Kresba v kodexu teologických traktátů české provenience,
 kolem roku 1400

INSCENACE
 NELITURGICKÝCH
 HER

Interpreti měli na divadelní podobě her a na stylu představení značný tvůrčí podíl. Tendenci k zesvětštění a zdivadelnění lze v českém materiálu přes pochopitelnou mezerovitost dokladů zřetelně sledovat i na způsobu provádění. I když se ve hrách liturgického původu udržovaly dále obřadní tradice v kostymování i gestu, stále do nich pronikalo názornější zpodobnění. Nešlo již o symbolické akce v abstraktním prostoru, ale o city a činy živých lidí v prostředí každodenní středověké skutečnosti. Ojedinele se již dovídáme i o divadelním líčení: prodavač mastí ve hře o navštívení hrobu Kristova má mít vous „jako lékař“ („*unus barbatus fulcitus ad morem medici cuiusdam*“). Celohlavovou masku oblékali jistě představitelé čertů. Prováděcí předpis pamatuje dokonce i na primitivní výraz duševního hnutí: v jednom z českých planktů má v okamžiku Kristovy smrti zdrcená Panna Maria padnout k zemi.

Místo v chrámovém prostoru byly liturgické hry v této době hrány na tzv. mansionovém jevišti. Pod tímto pojmem rozumíme takové uspořádání hracího prostoru, při kterém se děj odehrával střídavě na několika od sebe oddělených stanovištích, na nichž herci setrvali i v době, kdy se přímo nezúčastňovali herecké akce. Stanoviště bývala rozmístěna nejrozličnějším způsobem před kostelem nebo na náměstí a diváci sledovali hru buď z vyvýšených oken nebo přecházeli od stanoviště ke stanovišti. Lze předpokládat, že jednotlivá stanoviště byla vyznačena i dekoračním náznakem; např. pekelná brána bývala zpodobována na způsob veliké dračí tlamy.

HUSITSKÉ
 HNUTÍ
 A DIVADLO

Znamení rozkvět českého středověkého divadla ve 14. a počátkem 15. století by vzbuzoval očekávání, že tento vývoj bude mít i v pozdním středověku své rovnocenné pokračování. Tak tomu však nebylo. Vlivem husitského revolučního hnutí se totiž přesunula hierarchie jednotlivých uměleckých druhů tak radikálně, že se divadlo rázem octlo na jejím nejnižším stupni. Přednost byla dávana oněm druhům umění, které se mohly bezprostředně účastnit náboženské a ideologické polemiky. Požadavek přímého vyslovení myšlenky byl v rozporu s podstatou divadla,

jež myšlenku vyslovuje především nepřímo, rozvíjením jevištní akce. Proto husité divadlo odsoudili jako pouhou nedůstojnou zábavu. Zejména husité radikálnějších směrů zamítali divadlo úplně, a opovrhovali proto i těmi, kdo se divadelních představení účastnili, ať to byli jokulátoři, kteří se na něm podíleli činně, nebo diváci, kteří divadelní produkce vyhledávali.

Tento odpor k divadlu, formulovaný zejména husitskými kazateli, nelze pravděpodobně zcela ztotožnit se samotnou životní praxí. Kulturní instituci tak hluboko zakořeněnou nebylo jistě možno rázem potlačit. Odpor k divadlu však zřejmě pronikl hluboko do obecného povědomí. Postihoval „kejklíře“ také právními sankcemi – v letech 1437 a 1438 byli kejklíři dokonce vypovězeni ze země. Husitská kritika odmítala přitom nejen divadlo světské, ale i jakékoli využití divadla v liturgii. Pouze mezi umírněnějšími husity nalzáme v tom směru výjimky.

Byla však přece jen jedna cesta, byť poměrně úzká ve srovnání s celou širokou rozlohou náboženského i světského divadla předhusitského, jíž mohlo divadlo dospět k účasti na ideologických zápasech husitské doby. Byla to cesta satiry a invektivy. Jen v oblasti útočného posměšku, satirické karikatury, vytvořilo husitské období některé nové divadelní hodnoty. Navazovalo přitom zejména na tradiční průvodové divadelní slavnosti žáků, kteří byli také nejčastějšími iniciátory těchto divadelních produkcí. Jeden z takových průvodů, uspořádaný v Praze roku 1412 při demonstracích proti pálení Wiclefových knih, popsal později přímý svědek, tehdejší student Martin Lupáč. Průvod byl namířen proti Římu. Hlavní jeho postavou byl student převlečený za nevěstku, hýřící nádherou a ověšenou stuhami a papežskými bullami. Byl vezen na ozdobném voze v průvodu šašků a oděnců a prováděl, jak zpráva praví, „divné posunky a kejkle“.

HUSITSKÁ
DIVADELNÍ
SATIRA

Jestliže tedy husitská doba zasáhla do vývoje divadla v českých zemích především negativní kritikou, zčásti přece jen podnětně zapůsobila přehodnocením těch prvků staršího divadla, které souvisely s jeho funkcí společensky bojovnou. Samo husitské období dokázalo tento podnět sice realizovat jen ve velmi úzkých mezích, husitský důraz na ideologické úkoly divadla však nezůstal bez vlivu na další vývoj polemického reformačního dramatu.

Jistá stabilizace poměrů, která vystřídala za vlády Jiřího Poděbradského (1458—71) období pohusitské reakce, vytvořila pro kulturní rozvoj dosti příznivé podmínky. Tehdy, ve druhé polovině 15. století, se v českých zemích opět obnovila obliba téměř všech druhů pozdně středověkého divadla.

POHUSITSKÉ
STŘEDOVĚKÉ
DIVADLO

Pokud jde o hry s tradiční náboženskou tematikou, působila husitská tradice stále jako zábrana. Zřejmě především jejím vlivem nevznikly tehdy v českých zemích (s výjimkou německé jazykové oblasti chebské) rozsáhlé formy pašijových cyklů. Vývoj se u nás omezil na pokračující zesvětšování a stále rozsáhlejší počestování textů předhusitské provenience.

I v oblasti ryze světského divadla zabraňoval husitský důraz na myšlenkovou přímocharost vzniku ucelenějších dramatických forem, např. frašek nebo moralit. V oblasti drobných forem, jako byla píseň, popěvek, „šproch“, ale i drobný monologický výstup, došlo však k zajímavému



Ďábel přistrkuje duše do pekelné brány
Iluminace v Krumlovském kodexu, zač. 15. stol.

oplodnění jokulátorské tradice ideovými podněty husitského společenského kriticismu. Máme hojnost dobových zpráv o písních a průpovědkách proti papeží, kněžím a pánům. Je ovšem otázka, co z této většinou nezachované drobné produkce s časovou tematikou patří do dějin divadla. Zdá se však nepochybně, že zpívající a recitující jokulátoři dovedli stejně jako dříve při svých produkcích účinně využívat nápodobu hlasem, gestem a mimikou.

BLÁZEN A ŠAŠEK

Novou figurou těchto drobných světských divadelních výstupů je v českých zemích od poloviny 15. století blázen, charakteristická postava doby pozdního středověku, oděná kuklou s náznakem kohoutího líčebenu a velkýma oslíma ušima a s bláznovskou palicí v ruce. Měl právo beztretně stíhat svými humornými invektivami i nejmocnější tohoto světa. První dosud známá zpráva o taktu kostýmovaných bláznech v Čechách je z roku 1459 a již z roku 1471 je dochováno první domácí vyobrazení. Zachovala se dokonce i kuriózní zpráva, že husitský hejtman Václav z Mačovic se po letech, roku 1472, živil jako šašek.

Zvláštní odrádek bláznů byli dvorskí šašci. Bratr Jan Paleček, slavný šašek krále Jiřího z Poděbrad, byl mezi nimi figurou reprezentativní i nadprůměrnou zároveň. V Palečkově osobnosti se zvláště výrazně spojují dvě cenné tradice: na jedné straně neselhávající schopnost humorné improvizace, dědictví starého českého veselí žakovského i žertéřského, na druhé straně nepodplatná láska k pravdě, nebojácná obhajoba chudých a samorostlá sociální filosofie – rysy dané husitskou tradicí a Palečkovou příslušností k jednotě bratrské. Představíme-li si bratra Palečka, jak hovoří s pečenými rybkami na stole mládenců v královské světnici a ptá se jich, vědí-li co o jeho utopeném bratru rybáři, aby zjistil, že nevědí, protože jsou příliš mladé – ty starší a větší má totiž na mysli král sám – máme před sebou typický drobný šaškovský divadelní výstup té doby. Ne náhodou se udržela představa bratra Palečka v obecném povědomí; zde vznikla jedna z nej-cennějších tradic českého humoru.

ČESKÉ
STŘEDOVĚKÉ
DIVADLO

Husitství tedy nemělo na vývoj českého divadla jen záporný vliv. Do značné míry však přece jen omezovalo jeho rozvoj v pozdním středověku, a proto téžiště českého středověkého divadla spočívá především v období předhusitském.

České středověké divadlo není pro dnešek jen mrtvou-minulostí. Již zde se utvářely některé základní prvky české divadelní tradice – zejména silný smysl pro společensky angažovaný humor a satiru a zvláštní péče o hudební složku divadla. Ukázal se tu poprvé výrazně i další rys, který české divadlo charakterizuje tvale: živý zájem o morální a sociální problematiku doby. Svými uměleckými hodnotami snesou nejvýznamnější památky českého divadelního středověku srovnání s vrcholy soudobé tvorby evropské.

HUMANISTICKÉ A REFORMAČNÍ DIVADLO

HUMANISMUS
A ČESKÉ DIVADLO

Ve druhé polovině 15. století se v českých zemích – současně se závěrečnou fází středověkého divadla – počal rozvíjet tzv. humanismus, kulturní proud, který postupem času nabyl zásadního významu i pro dějiny divadla. Obsahem humanistických snah byl – obecně řečeno – zájem o ony obory lidského vědění a umění, které se týkaly pozemského života člověka a vymykaly se jednoznačné nadvládě náboženství a teologie. Dalším jeho výrazným rysem byl zájem o antickou kulturu, která byla hlavní inspirační základnou humanistických studií. V řadě evropských zemí byl humanismus ideologií doprovázející první krizi feudalismu, jež vznikaly s rozmachem nových podnikavých vrstev. V českých zemích, kde se protifeudální hnutí formovalo pod tlakem husitské náboženské ideologie, byly humanistické snahy spíše importovaným směrem, který se dlouhou dobu udržoval jen v úzkém kruhu vzdělanců a jen zvolna se šířil v obecnější povědomí.

Divadlo, rozvíjející se v českých zemích v nejširších vrstvách, bylo proto humanismem zasaženo poměrně velice pozdě, pravděpodobně až ve druhé třetině 16. století. Stále tu působil známý nám již husitský odpor k divadlu. Teprve rozšíření luteránství, jež bylo divadlu nakloněno příznivěji, změnilo v tomto ohledu podstatné situace.

Ani pak však nevydal český humanismus divadelní kulturu souměřitelnou s renesančním divadlem anglickým nebo italským. Pohusitské české měšťanstvo bylo vrstvou ztrácející v bojích

se šlechtou jednu pozici za druhou. V její ideologii nenalézáme ani optimistické pozemšťanství, ani individualismus dramatiků anglické a italské renesance. Ideovým svorníkem kultury českého měšťanstva se stává náboženská reformace, která stále zřetelněji postupuje českou humanistickou kulturu a silně poznamenává i české divadlo 16. století.

Až do roku 1535 nemáme zpráv o divadelních představeních humanistického směru. Od posledních desetiletí 15. století nechyběl literární zájem o antické tragédie a komedie, které se četly na školách, nechyběly ani pokusy o překlady těchto textů do češtiny, ale zprávy o divadelních produkcích se týkají stále jen náboženských her středověkého původu nebo pozdních produkcí jokulátorských. Teprve roku 1535 počíná souvislá řada zpráv o představeních uskutečněných – vesměs v latinské řeči – pražskou Universitou Karlovou; v tomto roce byla veřejně sehraána Plautova komedie *Miles gloriosus* (Chlubivý voják) v novoměstské radniční síni. Plautovou hrou o vítězství lásky a chytrosti mladé dvojice nad komickým chlubitvým vojínem poprvé proniklo do českého divadla ryze světské téma zpracované klasickou komediální formou. Byl to zřejmě programově promyšlený začátek divadelní činnosti, na který však poměry dovozovaly později jen spoře navazovat. Když touž hru uváděl později Matouš Kolín z Chotěřiny v uzavřeném školském prostředí, cítil již potřebu omluvit v prologu volbu hry se světskou fabulí, protože repertoár akademického divadla ovládly mezitím téměř výlučně hry biblické.

LATINSKÁ
ŠKOLNÍ
PŘEDSTAVENÍ

PŘEKLADY
MIKULÁŠE KONÁČE

O málo později, ale rovněž ještě v první polovině 16. století, začíná se také vývoj humanistického dramatu a divadla v češtině. Zakladatelským počinem v tomto směru byly programově uvážené překlady dvou humanistických dramatických textů do češtiny, pořízené pražským impresorem Mikulášem Konáčem z Hodiškova († asi 1546). Konáč přeložil jednak Greffovu *Judith*, jednak Boccacciovu alegorickou *Hru pěkných příповіdek*, která je do jisté míry i jeho vlastní dramatičtí. Oba překlady vyšly až po Konáčově smrti roku 1547.

Judith předchází v české dramatické literatuře 16. století dlouhou řadu biblických her. Její historický význam tkví především v tom, že teprve tímto textem se tendence národního humanismu prosadily i v dotud opomíjené oblasti dramatu. Morální posláním „pro napravení obecného dobrého“, které svému překladu Konáč dal, znamenalo převrat v nazírání reformačních humanistů na prospěšnost divadla. Konáč však založil touto hrou i další cennou tradici: vztahuje biblický příběh o statečné Judith, zachraňující svůj národ usmrcením dobyvatele Holoferna, přímo k současné politické situaci, jmenovitě k tehdy aktuálnímu tureckému nebezpečí. Ve snaze o aktuální výklad biblických témat jej pak následovali všichni další autoři biblických her. Obdobně založil Konáč Hrou pěkných příповіdek tradici českého humanistického dramatu světského.

Vlastní rozvoj těchto tendencí spadá ovšem v oblasti latinské a české produkce až do druhé poloviny 16. století, kdy se však uskutečňuje za značně ztížené politické situace měšťanstva, za podmínek stále tužší cenzury a v konkurenci s oficiálně podporovanou divadelní tvorbou jezuitskou a dvorskou.

Ve druhé polovině 16. a začátkem 17. století pokračoval vývoj latinského školského divadla především na pražské universitě, ale zároveň již i v řadě dalších měst. Jeho repertoár tvořily převážně biblické hry nizozemských a německých autorů. Svým námětem z českých dějin i ideovými hodnotami vyniká hra Jana Kampana Vodňanského *Břetislaus, comedia nova* (Břetislav, nová komedie, psána 1604, vyd. 1614). Historickou látku o Břetislavovi, získávajícím svou manželku Jitku únosem, zbásnil Kampanus ve formě pětiaktového dramatu na základě historického vyličení kronikářů Hájka a Dubravia. V době, kdy hlava státu, císař, býval zjevitě apotrofován v devótních obrazech dvorských slavností, narazila Kampanova snaha o dramatičtí Břetislavova příběhu na odpor. Humanistický ideál pravdy střetl se ostře se zájmem absolutismu a provozování hry bylo nejvyšším kancléřem zapovězeno tři dny před stanoveným datem, protože prý odkrývalo hanbu na česká knížata. Z mimopražských škol zaslouží zmínky Jáchymov, kde se hrálo nejen latinsky, ale i řecky (roku 1549 byl proveden Sofoklův *Aias*, Aristofanova *Oblaka* a Lukianův *Timon*), a Kutná Hora, v níž začala představení již roku 1549 a kde se na repertoár roku 1615 dostala i hra se současným námětem (*Melancholicus* od Christiana Bachmanna), líčící zlý osud pověřivého astrologa.

JAN KAMPANUS
VODŇANSKÝ

Latinská školská představení nebyla tedy pouhou učenickou zábavou nebo pedagogickou metodou bez vztahů k soudobé životní problematice. Přesto však vlastní těžiště české divadelní tvořivosti spočívalo od poloviny 16. století již především v tvorbě české.

Také česká představení her biblických i světských byla pořádána školami. V tomto případě to bývaly obvykle školy tzv. partikulární (městské školy středního stupně), a to častěji venkovské než pražské. Řada českých her se dochovala v původních tiscích.

BIBLICKÉ HRY
PAVLA
KYRMEZERA

Z původních biblických her vynikají mezi nimi především dvě hry Pavla Kyrmezera, Slováka působícího v českých zemích († 1589). První z nich, podobenství na biblické motivy s titulem *Komedie česká o Bohatci a Lazarovi* (vydaná roku 1566), překvapuje množstvím skutečnostních detailů, které obecný konflikt mezi bohatými a chudými přesně situují do soudobé sociální reality. Boháčovy sklepy oplývají vínem „uherskými, rejskými i vlašskými“, je oblečen v „čubu“ (kožich) a zlatý řetěz, majetek nemá jen v penězích a klenotech, ale i v polích a vinicích. Moralizující závěr radí vystříhat se „lakomství, závisti a ukrutenství a k chudým lidem nemilosrdenství“. Nejsilněji působí sám obraz sobeckého, krutého a požívačného boháče. Také druhá ze tří dochovaných Kyrmezerových her si vybírá záměrně takové biblické téma, které dovoluje podat výstižný obraz dobové sociální skutečnosti. Je to *Komedie nová o vdově*, vydaná tiskem v Litomyšli roku 1573. Zde je v latinském věnování autorem výslovně vyjádřen záměr kritiky soudobých sociálních poměrů. Biblický příběh o chudé vdově, kterou před nelitostným věřitelem zachrání zázračně nevyčerpatelná nádoba s olejem, rozvinul Kyrmezer v rozsáhlý obraz dobových sociálních zlořádů, v němž se zamýšlí nad faktem sociální nerovnosti a odsuzuje právní systém nadřazený bohatým.

DALŠÍ ČESKÁ
BIBLICKÁ
DRAMATA

Kyrmezerovi následovníci nedosahují vesměs svého předchůdce ani v ideovém ani v uměleckém ohledu. Blíží se mu Jan Záhrobský z Těšína živostí scén a dramatickou působivostí i kritickými výpady proti dobovým zlořádům např. v soudnictví, ve hře *Traica historia vo knězi*

**Komedya Cze-
ská / o Bohatcy a Lazarovi /**
Erantijce sebraná z Ewangeliium S.
Lukasze / w XVI kap: Střize Parcla Byrme-
zerstého / z Sftiabnice / Pjšare Raduňho / a
Obymatele Města Strážnice. Anynj
wnome Wytisřena / Lěcha
M. D. LXVI.



Jan Gittčinský.

Komedya Czeská /
W ctné a šlechterné Wdowe
Júdyth : A o Holosfernowi Gayma-
nu Brále Nabochodonozora /
Mikuláše Vráníu Litomyšlského /
z Německé Řjci w Czesku přeložena.



A Wytisřena w Starém Měste
Pražském / v Řjci a Wdruina
w pa řane cl. cl. V.

Titulní listy tisků *Komedie české o Bohatci a Lazarovi* od Pavla Kyrmezera z roku 1566 a *Komedie české o ctné a šlechterné vdově Jůdyth* v úpravě Mikuláše Vrány Litomyšlského z roku 1603



Dřevořezy z divadelní hry Věk člověka, přeložené a upravené Tobiášem Mouřeninem roku 1604
Tisk z roku 1723

než kráčet Heli, vydané roku 1582, a živou epizodou o žnečkách další Slovák Jiří Tesák Mošovský († 1617) ve hře o biblické Ruth, vytištěné roku 1604.

Vedle původních biblických her se zachovalo i několik her přeložených vesměs z němčiny. Tyto překlady byly zpravidla do jisté míry i úpravami. Povaha těchto úprav ukazuje, že se zlidověním humanistického divadla ve druhé polovině 16. století vzrůstala obliba tradičních komických prvků. Tak rozvíjí překladatel *Komedie o králi Šalomúnovi* (1571) samostatně úlohu vtipného, ale ošklivého hrbáče Markolta a Daniel Stodolius z Požova dává ve hře o zkáze Sodomy nebo nově složen se zřetelem k českým poměrům. V takové vložce se v *Komedii o králi Šalomúnovi* vyskytuje např. opět připomínka tureckého nebezpečí.

Stranou této produkce protestantských autorů stojí dramatická tvorba katolíka Šimona Lomnického z Budče (1552 – asi 1622), navazující přímo na středověké náboženské hry. Postavy liturgických her Lomnického nabývají však ještě větší konkrétnosti a děj je nejednou lokalizován přímo do autorova jihočeského působiště způsobem, který ukazuje k pozdějším českým hrám lidovým. Když tu např. apoštol Petr z radosti nad Kristovým zmrtvýchvstáním omdlí, křísí jej sluha lomnickým pivem; v závěru oznamuje Kristus Marii Magdaléně, že vstal z mrtvých, a vyzývá ji, aby to rozhlásila nejen apoštolům, ale i v Ševětíně, Lomnici, v Třeboni a v dalších městech.

LITURGICKÉ HRY
ŠIMONA
LOMNICKÉHO

Světskou složku repertoáru českého divadla druhé poloviny 16. století tvořily hlavně kratší texty moralit, intermedií (meziher) a masopustních her, z větší části závislé na předlohách jednak německých, jednak polských. S výjimkou moralit, které se svým rázem přimykaly k biblickým dramátům, byla to tvorba určená především pro zábavu, dramatika „kratochvilná“, abychom použili dobového termínu, dostačovala jí většinou forma zdramatizované anekdoty. Původní je z těchto skladeb vlastně jen *Sedlský masopust* (vydaný roku 1588), žakovská masopustní hra o nezdařených námluvách selského synka končících pitkou. Z ostatních zapůsobily na pozdější vývoj české dramatické tvorby intermedium *Polapená nevěra* (1608), na které navázala pozdější lidová varianta tohoto námětu, známá pod názvem *Sališka*, a Tobiáše Mouřenína *Historie kratochvilná o jednom selském pacholku, kterak u sedláka za tři groše sloužil, a o poběhlém židu* (1604), v níž se v české dramatické literatuře poprvé objevil motiv kouzelného hudebního nástroje, nutícího neodolatelně k tanci, motiv, který později v obrození zpracoval J. K. Tyl ve Strakonickém dudákově. Z polštiny byla přeložena námětem zajímavá *Tragédie neb Hra žebračů*, vyšlá tiskem v několika vydáních od roku 1573.

SVĚTSKÉ HRY
16. STOLETÍ

V jazykově německých oblastech českého území se hrálo v druhé polovině 16. století vedle divadla v latinské řeči také v němčině. Zatímco repertoár biblických her, původních i přejatých, se pohyboval na úrovni dobového průměru, vykazuje původní světská německá tvorba významnějšího autora, jímž byl nesporně chebský Clemens Stephan († 1592), jehož světské kusy *Historia von einer Königin aus Lamparden* (Příběh o jedné královně z Lampard, 1551), *Alexander im Pflug* (Alexander na válečném poli, 1584) aj. opouštějí zcela biblickou tematiku a zpracovávají v několikaaktové formě náměty historické.

V německé řeči hrálo se podle našich dosavadních znalostí v Čechách poprvé také divadlo loutkové. Doklady o tom máme z roku 1563 pro Prahu a z roku 1579 pro Trutnov. V obou případech šlo o loutkové provedení hry o Umučení.

Provádění humanistických her bylo v našich zemích výlučně amatérské. Zaměřovalo se především na rétorické tlumočení textu doprovázené ustálenou gestikulací. Monologická stavba těchto dramát jině herectví ani nevyžadovala.

Také jeviště 16. století mělo ze všeho nejbliže k řečnické tribuně nebo školnímu pódiu. Bylo s výjimkou nejnútnejších rekvizit nedekorované. Při představeních biblických her se užívalo tzv. jeviště terentiovského, jehož zadní vykrytí bylo rozčleněno na několik „cel“ se samostatnými vchody. V biblických hrách, postrádajících jednotu místa, stávalo se toto jeviště, původně chápáno jako náznak městské ulice, simultánní scénou s pomyslnými prostorovými vztahy. To přirozeně vylučovalo rozvoj iluzionistické dekorace a konkretizace prostředí musila být dotvářena jinými prostředky: hercovým slovem a hudbou. Základním jevištním typem českého humanistického divadla je proto místně neurčená, neutrální scéna, jež při méně náročných světských divadelních formách pravděpodobně nemusila být ani na pódiu. Masopustní hry se patrně prováděly v neoddělené části místnosti, nejčastěji asi v hospodě.

Nejvýznamnějším přínosem humanistického období v českých divadelních dějinách bylo rozšíření latinských i českých divadelních představení do celé řady větších i menších měst a vymezení divadla z církevního dohledu, po stránce ideově umělecké pak vznik divadelních her, které se přímo svým tématem (ať soudobým nebo biblickým) vztahovaly k aktuální společenské problematice. Na rozdíl od středověkého divadla nebyla nyní volba tématu a základního konfliktu hry určována liturgickou tradicí nebo malým okruhem vžitých látek světských výstupů, ale zřetelem k současnému životu.

Podmínky, za nichž se české divadlo od poloviny 16. století rozvíjelo, nebyly však rozvoji dramatické formy příliš příznivé. Ideové kompromisnictví měšťanských autorů zatěžovalo dramata přemírou moralizování, náboženská předpojatost brzdila rozvoj světské dramatiky. Jen skutečně nadprůměrné talenty (Kyrmezer, Kampanus) byly schopny povznést se nad obecnou nízkou úroveň; i jim však bránila v dalším rozvoji cenzura a upadající finanční možnosti měšťanstva.

Od poloviny 16. století vyvíjelo se české reformační divadlo v nerovné konkurenci s divadlem jezuitským, které mělo plnou podporu císařského dvora. Jezuité počali s divadelními představeními v Praze roku 1558, brzy však založili koleje v dalších městech, takže do roku 1618 hráli již také v Olomouci, Brně, Českém Krušově, Chomutově, Jindřichově Hradci a Kladsku.

Jezuitské divadlo mělo od počátku ráz bojovně agitační a propagační. Repertoár jezuitského divadla se zpočátku přidržel vžitých tradic humanistického dramatu, které jezuitští dramatikové toliko ideologicky korigovali. Objevovaly se tendenční dialogy, morality, biblické hry, ba i přepracované hry antické. Zároveň obnovovali jezuité staré velikonoční hry, jejichž tradice byla reformací přerušena. Brzy však vytvářeli repertoár vlastní, vyznačující se již innoha rysy vysloveně barokními. Byly to především hry o světcích, z nichž tragédie o sv. Václavu od Mikuláše Salia byla v Praze roku 1567 provedena dokonce česky. Humanistický typ biblických her vystřídaly v jezuitském divadle brzy velké podívané, v nichž vedle postav biblických vystupovaly i postavy alegorické a historické. Pronikal i specifický jezuitský útvar alegorické hry, jako byla holdovací deklamace *Věvec narození* z roku 1617.

Jezuité pěstovali divadlo scénicky okázalé. Využívali zejména nejmodernějších vymožeností divadelní mašinérie. Při pražském představení hry o proroku Eliášovi roku 1610 byl např. Eliáš vyneset do vzduchu ohnivými koňmi a řeka Jordán se před očima diváků rozdělila na dvě poloviny. Jezuitské divadlo nabývalo nad reformační produkci čím dál tím jasnější početní převahy a nejednou nad ní u obecnosti vítězilo právě pro svou scénickou přitažlivost.

DVORSKÉ
DIVADELNÍ
SLAVNOSTI

Habsburkové jezuitské divadlo, určené zčásti širší veřejnosti, všemožně podporovali. Vedle toho pěstovali však i reprezentační divadlo dvorské. Aby dodali své vládě patřičného lesku, nešetřili prostředky na nákladné divadelní slavnosti, vyúsťující obvykle v okázalý hold panovníkovi. Takový význam měla např. scéna s Jupiterem, trůnícím na vrcholu Vesuvu a sesílajícím odtud hromy, blesky a oheň na obry, kteří jej hrozili svrhnout z trůnu, provozovaná roku 1558 v královské zahradě na Pražském hradě, nebo závěrečný obraz představení *Phasma dionysiaca* (Zjevení dionýské) ve Vladislavském sále roku 1617, kdy se na prospektu dekorace objevila císařská koruna s monogramem ze zářících hvězd.

Ferdinand I. (1526—64), Maxmilián II. (1564—76) i Rudolf II. (1576—1611) zvali do Prahy významné italské umělce, kteří tyto slavnosti aranžovali. Byl to např. Giuseppe Arcimboldo, který byl roku 1570 pořadatelem velkolepého alegorického průvodu v Praze. Zásluhou těchto umělců se Praha velice brzy seznamovala s vymoženostmi italské divadelní techniky. Dekorace Zjevení dionýského z roku 1617, které bylo zachyceno dobovou rytinou, je např. první proměnovou dekorací ve střední Evropě, o které máme obrazový doklad.

Pro českou národní divadelní kulturu znamenaly tyto dvorské slavnosti bohužel nemnoho. Byla to divadelní technika vysoké úrovně, která však stála ve službě umění ideově reakčního a obsahově plytkého. Žilo z ní dále jen oficiální katolické umění pobělohorské, řádové i zámecké.

Skutečnost, že absolutní monarchie Habsburků měla reakční ráz a byla cizí českému národnímu živlu, ochudila českou divadelní kulturu o možnost vzniku dvorské renesanční kultury, která by plodně obohatila kulturu celonárodní. Mezi dvorskou a měšťanskou divadelní kulturou nebylo u nás spojitosti — ke škodě obou. Měšťanské divadlo bylo ochuzeno o možnost profesionalizace a divadlo dvorské se oddělením od tvořivých zdrojů domácích stávalo nutně umělým importovaným útvarem toliko reprezentačního významu.

Vlivem řady nepříznivých historických podmínek nemá tedy v dějinách českého divadla humanistické období zdaleka ten význam, jaký mělo období předhusitské. Humanistická divadelní tvorba zaujímá v celku národní kultury místo poměrně nevýznamné a umělecké hodnoty, které vytvořila, nesnesou většinou srovnání s evropskými hodnotami. Krizi českého humanistického divadla pak dovršila bělohorská katastrofa, která českou divadelní tvořivost zatlačila na půldruhého století téměř výlučně do oblasti pololidové a lidové.

DIVADLO ZA Tzv. DRUHÉHO NEVOLNICTVÍ

BAROKO A RANÝ
KLASICISMUS

Období mezi bělohorskou porážkou (1620) a zrušením nevolnictví (1781), obecně charakterizované především feudálním absolutismem, kulturním útlakem nekatolického obyvatelstva českých zemí a národnostní perzekucí, není po stránce historického a kulturního vývoje zcela jednotné. Vztíže, ale značně zjednodušující chápání tohoto období jako doby „temna“ platí nanejvýše pro časový úsek do roku 1740. Od tohoto data reakční feudální absolutismus a jeho kultura ustupuje a nastává doba tereziánských a josefínských reforem. Do roku 1740 převládá v oficiální ideologii a kultuře rekatolizační a jednoznačně profeudální tendence a barokní umělecký sloh, po tomto roce vítězí však postupně merkantilistické snahy, osvícenství — v umění pak rokoko a osvícenský klasicismus. Tento mezník se však v české kultuře nemohl výrazněji projevit, protože český živel byl tehdy zatlačen do malých měst a vsí. Česká kulturní tvořivost nebyla tehdy pro svůj provinciální, mnohdy přímo folklórní ráz schopna na osvícenské podněty rychle reagovat v progresivním duchu. K tomu došlo až po roce 1781, kdy se kulturního vývoje, především v centru země, v Praze, ujala národně citící měšťanská inteligence.

PRODUKCE ČESKÁ
A JINOJAZYČNÁ

Dějiny českého divadla nemohou však být v pobělohorském období toliko dějinami divadla v české řeči. V českých zemích se tehdy hrálo divadlo nejen česky, ale především latinsky, dále pak italsky, německy, řidčeji francouzsky, přičemž obecenstvo bylo jednak německé, jednak české. Jinojazyčná divadelní produkce byla s jevištní tvorbou v češtině spjata tak četnými vztahy, že ji nelze opominout, tím spíše, že její obecenstvo tvořili z velké části Češi.

Společenské podmínky byly v pobělohorském období nepříznivě uměleckému rozkvětu tvorby české, stejně jako jinojazyčné, ať již máme na mysli školské latinské řádové hry, italsky

zpívanou operu nebo německé hry profesionálních hereckých společností. Tuhá absolutistická cenzura, po celé toto období silně ovlivňovaná katolickou církví, po ideové stránce divadlo citelně tísnila. Nová oficiální tvorba nevyrůstala organicky z domácí tradice, nanejvýše navazovala právě na nejslabší stránky předbělohorské divadelní kultury. Úzkoprsé názory církevní i světské vrchnosti zároveň izolovaly český divadelní vývoj od soudobého divadla světového, jehož vlivy u nás valnou většinou působily toliko v krajně znetvořené podobě. Texty Molièrovy poznávala Praha v podobě hanswurstovské komedie, témata z Calderona nacházela v tzv. hauptaktci nebo v diletantském profesorském výtvoru, který s původní předlohou souvisel již jen velice vzdáleně.

Česká divadelní tvorba žila za těchto okolností dlouho především z domácní předbělohorské tradice a té se houževnatě přidržovala. Tento rys vyústil až v konzervativní odmítání nových podnětů.

Několik desetiletí po bělohorské katastrofě ještě dožívalo v emigraci i v českých zemích měšťanské humanistické divadlo ve svých opožděných odnožích. V emigraci pořádal Jan Amos Komenský (1592—1670) školská představení, která v jistém smyslu znamenala vyvrcholení humanistického úsilí o zapojení divadla do školské výuky. Komenský neměl ve svých zahraničních působištích možnost ovlivňovat divadlem širší veřejnost, ačkoli, jak víme např. z jeho *Všenápravy* (Panorthosia), považoval divadlo za náležitou a významnou veřejnou instituci. Dovedl do důsledků myšlenku latinského školského divadla, jehož obsah vázal těsně k vyučovací osnově. V tom směru zašel nejdále v díle *Schola ludus* (Škola hrou, provedeno 1654, vyšlo 1656), jež v cyklu osmi her dialogickou formou předvádí encyklopedické shrnutí lidských vědomostí o přírodě i společenském životě a zároveň demonstuje metodu výuky na jednotlivých školských stupních. Při převládajícím pedagogickém zřeteli nezapřel Komenský ve své tvorbě neobyčejný dramatický talent, který projevil především ve hře *Diogenes cynicus redivivus* (Diogenes cynik znovu na živu, psáno 1638, provedeno 1640, tiskem 1658.) Diogenův pohrdavý poměr k majetku a moci, jeho přesvědčení o neprospěšnosti válek, jeho kritiku upadající morálky, hledání lidí se světlou duší předváděl Komenský se zřejmou sympatií v břitké dialogické formě.

DRAMATICKÁ
TVORBA
J. A. KOMENSKÉHO

V českých zemích nebylo z náboženských důvodů povoleno provozování těch druhů humanistického divadla, které byly bezprostředně spjaty s reformací, především her s biblickými náměty. Zato ožily tradiční vánoční a velikonoční hry liturgického původu, pěstované katolíky, a v tvorbě Václava Kocmánka (1607—79) se vyvinul v klasickou podobu útvar světského komického interludia, krátké dramatické anekdoty.

DOZNÍVÁNÍ
HUMANISTICKÉHO
DIVADLA

Kocmánkova interludia z let 1644—46 jsou hrubozrné komické scény ze života nevzdělaných sedláků, příznačné pro tehdejší měšťanstvo, hospodářsky i politicky zdecimované a pokorované, ale vyvyšující se přitom nad venkovany. Kocmánkova interludia vynikají však neobyčejnou divadelní účinností a mistrnou jazykovou charakteristikou.

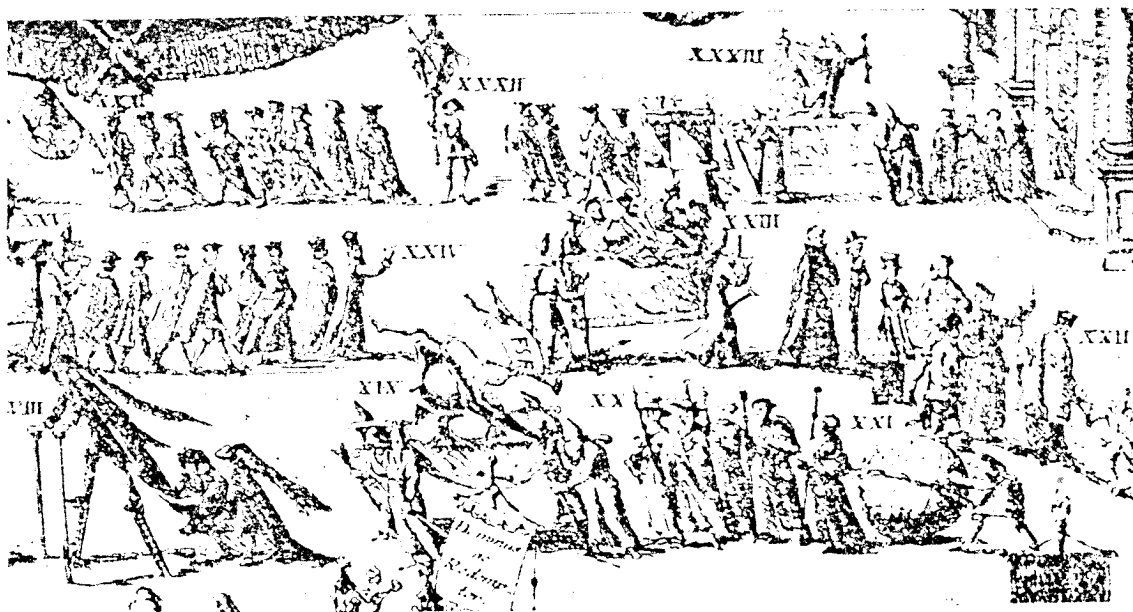
Ojedinele se ještě v 17. století provozovalo i školské divadlo (nejčastěji patrně latinské), neovlivněné dosud jezuitskou produkcí, později výhradně směrodatnou. Nejzajímavějším dokladem školských her nejezuitské proveniencce je česká synopse hry *Constantinus*, provedené neznámo kde roku 1642. Hra parafrázovala děj Shakespearova *Romea a Julie*, zakončený však šťastným shledáním obou milenců a epilodem, v němž alegorická postava Rozumu deklamovala „o moci lásky“.

Všechna dosud uvedená divadelní produkce byla však již od počátku pobělohorského období cílevědomě zatlačována oficiální protireformační tvorbou, přinášející zároveň nové principy barokního slohu a brzy i vyspělou barokní divadelní techniku.

Za baroka bylo divadlo dominujícím uměleckým druhem. Principy divadla pronikaly mnohem hojněji než dříve i mimo vlastní jevištní tvorbu. Ve dnech náboženských nebo státně politických svátků byly celé velké městske prostory dekorovány zcela divadelně, jako velké divadelní slavnosti byly režirovány korunovační průvody a církevní procese, jako divadelní scéna byla řešena výzdoba oltářů v chrámech i samy bohoslužby. Šlo o to, působit na všechny divákovy smysly a přesvědčovat o neotřesitelnosti principů předkládaných církevní i světskou vrchností k věření, strhovat k úžasu a nadšení.

PRINCIPY
BAROKNÍHO
DIVADLA

Výrazným znakem barokního slohu bylo především silné napětí mezi pozemskou životní realitou a ideologickým zhodnocením smyslu lidského života. Barokní divadlo zobrazovalo člo-



Průvodové divadlo s přenosnými jevišti
Detail z rytiny satiricky komentující zrušení jezuitského řádu roku 1773

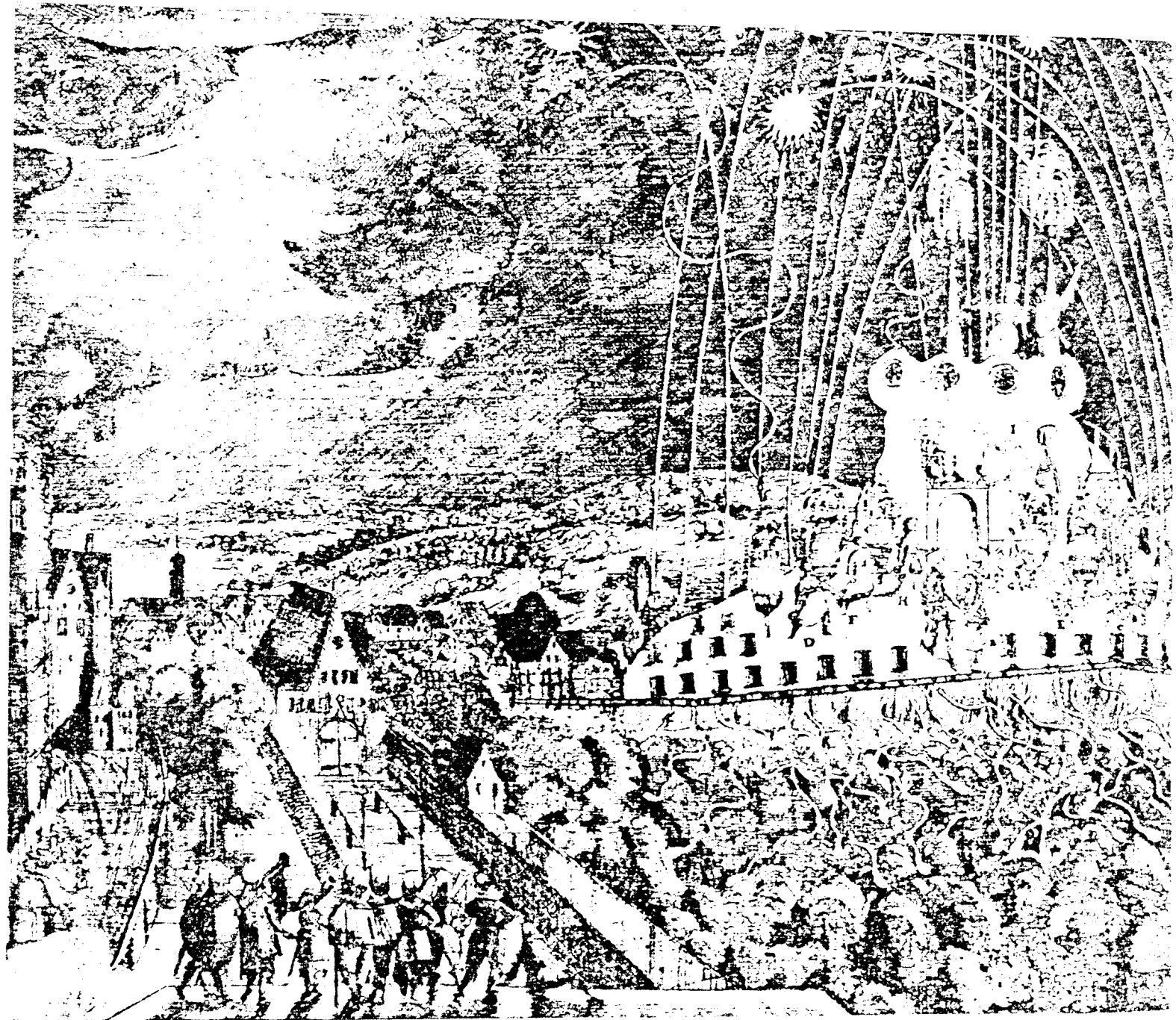
věka se všemi jeho pozemskými touhami – i těmi „nejnižšími“, touhami po blahobytu a erotické rozkoši, ale konfrontovalo je s náboženským pojetím smyslu lidského života nebo s konvenčními dobovými morálními a politickými představami, jako byl pojem věrnosti panovníkovi, hrdinství apod.

Tento základní obsah projevovaly jednotlivé větve barokního divadla různými způsoby. Školské divadlo katolických náboženských řádů sahalo nejčastěji k metodě středověké morality a zobrazovalo konflikt ctností a nectností jako svár alegorických postav, zosobňujících základní činitele lidské psychiky, nebo morální, sociální a politické pojmy. Schematická libreta italských oper jej tlumočila jako konflikt lásky a šlechtické cti nebo lásky a povinnosti k feudálovi. Hauptakce německých komediantů představovala konečně toto rozporuplné pojetí lidského života v podobě dvojice ideálního šlechtického hrdiny a jeho komického plebejského sluhu, jejichž životní ideály se navzájem neustále popíraly. Všem těmto proudům barokního divadla bylo společné to, že člověka zobrazovaly schematicky a že cílem dramatikovým i hercovým nebylo podat po renesančním způsobu mnohostranný a plný lidský charakter, ale spíše jednoznačně určit hodnocení postavy z hlediska dobra a zla, hrdinství a zbabělosti, patosu a komiky.

Velice svérázně pojímá posléze zmíněnou základní antinomií barokní dramatiky divadlo lidové. To sice většinou přejímá náměty od soudobého divadla oficiálního, případně se chápe podnětů starší domácí tradice, přepracovávaných v barokním duchu, ale předpodstatňuje je. Obraz člověka je tu vytvářen plně a výlučně z lidové zkušenosti a z lidové fantazie a hodnoty oficiálně propagované mění se nejednou v hodnoty odpovídající názoru utlačovaných lidových vrstev.

BAROKNÍ SCÉNA A JEVIŠTNÍ TECHNIKA

Principy barokního divadla se s obzvláštní názorností projevují v jeho scéně, především v onom jejím typu, který postupem vývoje převládl – v kukátkovém jevišti. Byla to poměrně hluboká scéna s iluzionistickou malovanou dekorací, která se skládala ze zadního tzv. prospektu, dvou řad posuvných kulís po stranách, řady sufit, závěsných dekorací nahoře a případně stojek, kulís umístěných podle potřeby na scéně (strom, vůz apod.). Takovéto řešení scény se udrželo až do 20. století v rodinných loutkových divadlech. Jevištní technika umožňovala rychlou proměnu celého tohoto souboru dekorací. Iluzivní malířské provedení dovolovalo stejně přesvědčivě znázornit jak reálné prostředí např. královského paláce, městské ulice nebo lesa, tak fantastické nebe nebo peklo. A obdobně byla barokní divadelní technika schopna zvládnout jakoukoli



Rádové představení na petřinské stráni v Praze
Rytina, kolem roku 1650

příběh – historický, mytologický, biblický apod. – vykládal jako jinotajné znázornění některého tajemství víry nebo některé zásady katolické věrouky. Zachované programy jezuitských her s podrobnými obsahy děje dokládají, že možnosti takovýchto paralel byly pro jezuitské autory neomezené. Tak byl např. roku 1681 v Jindřichově Hradci proveden kus *Spasitel Svatoollátní pod obrazem Josefa, arciočce a spasitele Egyptského v čas hladu někdy světu představený, nyní pak na den slavný Božího těla k divadlu představený*... Alegorického výkladu příběhu, který na jevišti poskytoval

možnost bohaté kostýmní podívané, často i choreograficky propracované, se jezuitské divadlo vzdávalo jen zřídka. Takovými výjimečnými případy jsou např. texty nejtalentovanějšího z jezuitských autorů tohoto období, Karla Kolčavy (1656—1717), jehož *Exercitationes dramaticae* (Dramatická cvičení) vyšly v letech 1703—16 v Praze tiskem.

Týdenní a měsíční dramatické produkce na školách nemávaly příliš náročné scénické vybavení. Veliká výroční slavnostní představení, určená částečně nebo zcela veřejnosti, však oslňovala scénickou nádherou, připravovanou s velkou vynalézavostí. Stavěla se pro ně pod širým nebem jeviště o několika poschodích osazených množstvím reálných i alegorických postav bohatě kostýmovaných. Od konce 17. století se v přednáškových síních škol běžně stavěla velká jeviště barokního typu vybavená proměnovými dekoracemi. Nežřídka se však užívalo i scénických forem u nás dotud neobvyklých, jako bylo průvodové divadlo s přenosnými jevišti, divadelní regata na vodní ploše aj.

Herecké provedení textů spočívalo na bedrech diletantů — žáků škol nebo členů bratrstev. Systematickou výchovou byli však představitelé na své role poměrně dobře připraveni. Kladl se důraz zejména na přesvědčivé vyjádření „afektů“, v místech vystupňovaného patosu nabýval hlas na síle a přednes se klenul v bombastické tirády, jejichž ozvuky zažili ještě diváci prvních českých her rytířských na počátku národního obrození.

Dvorními dekrety z let 1764 a 1768 byla školská divadelní představení posléze zakázána. Bylo to v době, kdy se již celé řádové školství jevílo vládnoucí třídě nutně jako přežitek. Nové osvícenské ideje si sice tu a tam našly cestu i do klášterů, ale jen zcela výjimečně zde byly hlášány z jeviště. Jen za zavřenými dveřmi a mimo vlastní školský provoz vzniklo v kláštorech několik zpěvoherních děl, poznamenaných zřetelně osvícenskými idejemi a klasicistickými slohovými tendencemi, jako byla např. opera *Copernicus triumphans* (Triumfující Koperník) s námětem o vítězství Kopernikovy soustavy nad geocentrickým světovým názorem nebo humorné zpěvohry F. X. Brixioho *Luridi scholares* (Nedomrlí žáci) a *Erat unum cantor bonus* (Byl jednou jeden dobrý kantor).

ZÁKAZ
ŠKOLSKÝCH
PŘEDSTAVENÍ

Daleko větší umělecký význam než latinská školská představení mělo divadlo profesionálních společností operních i činoherních. Bylo to divadlo sice z největší části rovněž jinojazyčné, ale pokud bylo provozováno veřejně, počítalo s domácím publikem a přizpůsobovalo se mu nejedním způsobem. Byla vybírána témata z české historie, do německého nebo italského textu byla ojediněle vplétána česká slova, písňové vložky a extempore. A i kdyby toho nebylo, hovořilo toto divadlo sdostatek jasně i k divákovi jeho řeči neznalému, ať už pantomimickou výmluvností gesta nebo mezinárodní řečí hudby.

ANGLIČTI
A NĚMEČTI
KOMEDIANTI

První zájezdy tzv. anglických komediantů, tj. společností složených převážně z herců anglického původu, hrajících však německy, zažily české země již před rokem 1620. Pomineme-li některé nejisté doklady dřívější, byla první společností anglických komediantů hrající na našem území trupa Mořice Hessenského roku 1610, jejímž principálem byl Ralph Reeve, roku 1617 společnost Johna Greena a v zimě 1619—20 soubor Roberta Browna. Po ukončení třicetileté války pak sem zavítala v roce 1649 někdejší společnost Greenova, v jejímž čele stál nyní William Roe s několika společníky, a po ní několik dalších. Ve druhé polovině 17. století v těchto společnostech mizeli herci angličtí a přibývali němečtí, kteří přejali od Angličanů jejich repertoár a inscenační styl, ale dále jej přetvářeli v souladu s místními požadavky.

První společnosti „anglických“ komediantů měly na repertoáru ještě značné procento původních kusů alžbětinského období včetně německých úprav děl Shakespearových. O zmíněném Greenovi např. víme, že hrál v roce 1626 v Drážďanech *Romea a Julii* a *Kupce benátského*. Snad měl tyto kusy na repertoáru již v době svého pražského působení. Blíže neznámá společnost anglických komediantů provedla *Romea a Julii* v Praze roku 1658. Zachovaná německá úprava, která pochází přibližně z téže doby a ukazuje svým vznikem na okolí Českého Krumlova, dovoluje učinit si představu o proměně, kterou alžbětinský repertoár prošel v rukou cestujících komediantů. Juliin sluha se proměnil v Pickelhäringa, což byl standardní komický typ, který na sebe strhoval dobrou polovinu divákovy pozornosti, charaktery postav byly podstatně zjednodušeny, blankvers anglického originálu se proměnil v alexandrin. Značně narostla role knížete a jeho průvodu. Tím vším se dílo blížilo žánru, který v repertoáru německy hrajících hereckých skupin od té doby převládal a nazýval se Haupt- und Staats-Aktion, což v doslovném překladu

znamená hru o vládci a jeho dvořanské suitě. (Z nedostatku jiného termínu byla překládána do češtiny slovem „hauptakce“.) Hauptakce, které u nás hrály německé herecké společnosti od druhé poloviny 17. století do poloviny století 18., byly již ryze barokními hrami. Vyznačovaly se schematicky černobílou kresbou charakterů, spletitou a obvykle několikrát nastavovanou zápletkou a hlavně protikladem hrdiny a komické postavy, již byl zprvu zmíněný již Pickelhäring, potom harlekýn a konečně salcburský sedlák Hanswurst. V průběhu vývoje vzrůstal význam této komické postavy natolik, že nakonec celý kus přijal hanswurstovské ladění, zápletky hry byla pojímána parodicky a hauptakce se tím změnila v tzv. burlesku.

ITALSKÉ
HERECKÉ
SPOLEČNOSTI

V tomto procesu sehrál dále významnou roli vliv italských a italsko-francouzských společností, hrajících commedii dell'arte. Také zájezdy italských společností do našich zemí začaly poměrně brzy. Již v letech 1627 a 1628 hostil císařský dvůr slavnou společnost Fedeli, v jejímž



Představení komediantů
na pódiovém jevišti
Raffaellova olejomalba

čele stál Giovanni Battista Andreini a která vystupovala při pražských pobytech císařského dvora i u nás. Od posledních desetiletí 17. století hrály tyto italské společnosti v Praze a Brně také veřejně. I když byla italská představení ve srovnání s německými poměrně nečetná, zapůsobila u nás poměrně silně, jak dosvědčují jejich ohlasy ve výtvarném umění a v divadle lidovém.

Gizejazyčné divadlo cestujících hereckých společností k nám zpravidla nepřinášelo literárně hodnotný repertoár, diváky přitahovala především jeho herecká složka. I když zde již nešlo o renesanční herectví zaměřené na jedinečnost charakteru, ale o herectví barokní, zeschematizované na jednotlivé herecké obory, stálo toto umění cestujících komediantů – pantomimická sdělnost komediálního herectví italského, drastický naturalismus Angličanů nebo hanswurstovská německá komika – nesouměřitelně výše nad rétorickým deklamátorstvím školských diletantů.

Na rozdíl od katolického řádového divadla, jednoznačně spjatého s oficiální protireformační ideologií, udržovalo si profesionální činoherní divadlo přes všechnu cenzuru a ochotu vyhovět mocné a majetné části obecnstva vždy těsný kontakt se širšími vrstvami obecnstva, které jediné mohlo zaplnit hlediště. Oficiální ideologie, v jejímž duchu jednali hrdinové hauptakcí, byla zároveň znevažována z přízemního, ale lidsky nesmírně pochopitelného stanoviska komické postavy. Tato zvláštní ideová rozpornost barokního divadla byla oblíbena u všech vrstev obyvatelstva a projevila se zvláště výrazně v pozdně barokní burlesce naskrz proniklé parodií.

Z racionalistického hlediska osvícenců tkvěla však právě zde základní slabina tohoto divadla. Proto se s nástupem merkantilisticky orientovaného absolutismu začala v činoherním divadle zásadní stylová přeměna směřem ke klasicismu. Vyžadoval se text s promyšlenou dějovou osnovou a jednoznačným ideovým vyústěním, stylová jednota představení a zušlechtní pohybu, gestikulace i mluvy herců v duchu norem společenského styku vyšších vrstev. V pražském divadelnictví bývá rozhodné vítězství klasicistického směru přičítáno zpravidla Johannu Josefu Brunianovi, který zde působil v letech 1764–65 a 1768–78. Těžiště Brunianovy reformy spadá ovšem až do let sedmdesátých.

Pro dějiny českého divadla měl nástup osvícenství zásadní význam. Osvícenská myšlenka divadla jako vzdělávacího ústavu asi pozornost divadelních podnikatelů k českému obyvatelstvu našich zemí neobrátila, spíše to byl komerční zájem přivést masu českých diváků do divadla. Nicméně došlo však právě tehdy k pokusům o první česká profesionální činoherní představení, která pak byla českými osvícenci přivedena na vyšší stupeň ideový a umělecký.

První z těchto komerčních představení v českém jazyce spadá svým stylem ještě spíše do závěrečné fáze barokního divadla. Je to pantomimické intermezzo *Zamilovaný ponocný* s českými áriemi, provedené poprvé pravděpodobně roku 1763 v Praze, poté 1767 v Brně, v Praze pak hojně reprízované. Text i hudbu napsal skladatel Jan Tuček. Zpracoval nenáročný příběh o tom, jak ponocný se svou milou Ančičkou vyzrají na její matku – čarodějnici – a dosáhnou od ní svolení k sňatku. Tučkovo zhudebnění překvapuje vysloveně českým rázem nápěvů s počátky na těžkou dobu a je bezesporu nejcennější složkou kusu.

Po *Zamilovaném ponocném* objevilo se ještě před vlastním počátkem pravidelného českého divadla několik dalších českých představení. Roku 1771 to byl Krügerův *Kníže Honzík* v překladu Zebererově, do roku 1783 hrál se pak ještě *Kmotr z Prahy* a *Šťastný invalida*.

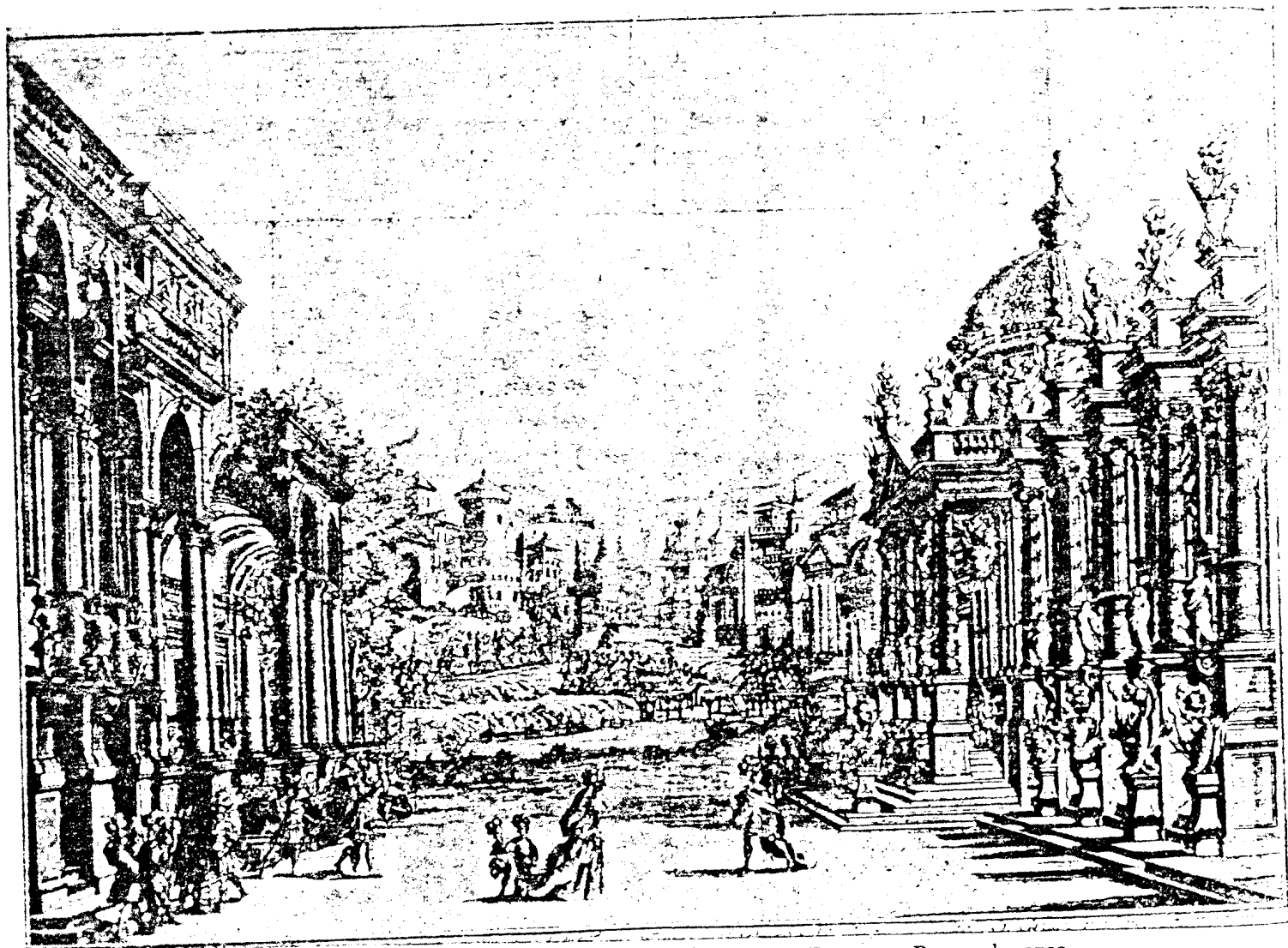
Souběžně s činoherním divadlem se v českých zemích hrála od samého počátku pobělohorského období i zpěvohra, jejímž vývojem se zabývá rovněž svazek *Hudba Čs. vlastivědy*. První operní představení je v Praze doloženo již roku 1627. Bylo to ojedinelé představení hostujících italských umělců při korunovačních slavnostech, po němž následovala stejně ojedinelá představení v letech 1648, 1679 a 1680, vesměs při pražských pobytech císařského dvora a dvorní kapely. Širší veřejnost se u nás seznámila s operou až počátkem století 18. Prvním operním principálem, který k nám přijel provozovat operu veřejně, byl patrně G. F. Sartorio, jehož pobyt v Praze je doložen již k roku 1702, skutečně však u nás opera zdomácněla až po památném korunovačním představení Fuxovy opery *Costanza e Fortezza* (Stálost a Síla) na Pražském hradě roku 1723. K tomuto představení pořídil nákladnou výpravu proslulý italský scénický výtvarník G. Galli-Bibiena. Hned následujícího roku otevřel v Praze veřejnou operní scénu hrabě F. A. Špork a brzy nato byla operní představení provozována na celé řadě zámeckých scén a v brněnském městském divadle.

Opera byla nejvlastnější typem barokního divadla. Tento syntetický žánr vyhovoval ze

PŘÍNOS
CESTUJÍCÍCH
KOMEDIANTŮ

PRVNÍ ČESKÁ
PROFESIONÁLNÍ
PŘEDSTAVENÍ

ITALSKÁ
OPERA



Scéna z představení opery J. J. Fuxe *Costanza e Fortezza* v Praze roku 1723
se scénickou výpravou Giuseppe Galli-Bibieny
Rytina J. Lidla a W. Heckenauera

všech nejlépe baroknímu úsilí o monumentální formu a vzrušující účín dosahovaný soustředěným působením na všechny divákovy smysly. Proto se opera za baroka stala i neoficiálnějším divadelním druhem, sloužícím reprezentaci panovníka a mocné šlechty i jejich soukromé zábavě. Nikoli náhodou byla převládajícím druhem ve struktuře divadelního života dvorského a zámeckého.

Divadelní reformy 18. století pronikly ovšem radikálně i do této nejvlastnější domény jevištního baroka. Vážnou operu počíná od poloviny století – a to i v českých zemích – vytlačovat opera buffa, daleko životnější žánr komické zpěvohry s tematikou ze současného života, zbavený strnulých konvencí vážné opery a obohacený naproti tomu o dramatická čísla ansámblová.

Čeština pronikla do italské opery přirozeně jen zcela výjimečně. Tak bylo např. libreto opery *Praga nascente da Libussa e Primislao* (Založení Prahy Libuší a Přemyslem), inscenované roku 1734 impresářiєм Denziem, zpestřeno několika českými větami Přemyslovy děvečky. Vážnější pokusy o operní představení v češtině daly se jen na zámeckém divadle v Jaroměřicích nad Rokytinou za hraběte Jana Adama z Questenberka. Máme tu doloženo trojí uvedení opery v české řeči.

Z těchto představení bylo nejvýznamnější české provedení opery *L'origine di Jaromeritz* (O původu Jaroměřic) od jaroměřického kapelníka Františka Václava Míči (1694—1744). Italský originál byl hrán roku 1731, datum českého provedení bylo pravděpodobně o málo pozdější.

Italská opera byla lidovému českému prostředí natolik cizí, že si ji nebylo schopno osvojit v původní podobě. Pokud se skladatelé v Čechách působící snažili tento žánr zvládnout, obvykle nedosahovali úspěchů. To se týká zejména dvou oper Jana Evangelisty Koželuha, provedených v pražských Kotcích (*Alessandro nell'Indie*, Alexander v Indii, 1769; *Il Demofonte*, Démofón, 1771). Úspěchů dosáhli jenom ti, kteří se v emigraci szili s prostředím, v němž byla italská opera živým organismem (Josef Mysliveček). Pokud se o operní kompozici snažili čeští kantoři, operní strukturu vesměs radikálně modifikovali a zjednodušovali.

Zásluhou profesionálního divadla a cestujících hereckých společností se u nás v průběhu 18. století divadlo konečně prosadilo jako stabilní společenská instituce. Již v 17. století byly v českých zemích – např. v Mikulově, Vlašimi, Roudnici – postaveny významné zámecké divadelní scény. Také v Českém Krumlově bylo první, nezachované divadlo zbudováno již roku 1682. V první polovině 18. století vznikla další šlechtická divadla, např. v Kuksu, Jaroměřicích, Holešově, Kroměříži, Vyškově, Jindřichově Hradci a na dalších zámcích. Vedle nich však počínají vznikat i scény městské, jako bylo brněnské divadlo na Zelném trhu z roku 1732 a pražské Kotce, otevřené roku 1738. Městské scény měly pro rozvoj divadelního umění větší význam než zámecké, protože se stávaly zárukou pravidelnějšího veřejného divadelního provozu, kdežto na zámeckých scénách záviselo pěstování divadla vždy na osobní zálibě dočasného majitele a nemělo obvykle dlouhého trvání. Z barokních scén zachovala se v neporušeném stavu jediná – schwarzenberské zámecké divadlo na Českém Krumlově, postavené v letech 1766—67 a dekorované vídeňskými výtvarníky J. Wetschelem a L. Merkelem. Odtud si můžeme učinit představu o vybavení tehdejšího jeviště, zejména pak o jeho skvělé technice, umožňující téměř okamžitou proměnu celého souboru dekorací i při otevřené scéně. Jen podřadnější komediantí provozovali své umění hluboko do 18. století stále na tradičním pódiu bez dekorace.

17. a 18. století znalo kromě činohry a opery, hrané živými herci a zpěváky, ještě další druh profesionálního divadla – divadlo loutkové, nejčastěji marionetové. Loutkové divadlo tehdy ještě nesloužilo především dětské zábavě, jako ve století 19. Jeho společenský význam vyjadřovalo výstižně označení „krejcarová komedie“: bylo to divadlo s nízkým vstupným pro nejširší vrstvy obyvatelstva, a proto bylo s to užít se i v menších místech. Repertoárem i výpravou se toto divadlo snažilo podat plnou náhradu divadla s živými herci. Dokumenty z posledních desetiletí 18. století zachovaly několik zřejmě českých jmen cestujících loutkářů. Je nasnadě domněnka, že se loutkové divadlo hrálo profesionálně česky dříve než divadlo živých herců, že to tedy bylo první profesionální divadlo v české řeči. Z textů profesionálních loutkářů předobrozenského období se nezachovalo nic. Z dochovaných cedulí a jiných repertoárových údajů vyplývá, že repertoár loutkářů se náměty i duchem shodoval s repertoárem činoherních společností barokního období. Specifickou komickou postavou nejstarších českých loutkářských her bylo Pimprle (z německého Pumperl – tj. Pumpernickel, perník), předchůdce obrozenského Kašpárka.

Po celé pobělohorské období zůstávala největší část divadelní tvorby omezena na oblast lidového a tzv. pololidového amatérského divadla na venkově, které jediné zůstalo kompaktní základnou české národnosti a řeči. Ve velkých městech dospěla záměrná germanizace v průběhu dvou tří generací k tomu, že i české obyvatelstvo pokládalo za jazyk veřejného života němčinu. I rekatolizace zde byla mnohem úspěšnější. Zastrášení měšťané se stávali aktivními spolupracovníky jezuitské propagandy a podřizovali i svou divadelní činnost plně jejich vedení. V malých venkovských městech a na vesnicích si však český lid podržel mateřský jazyk a dovedl i za nejtěžších podmínek uplatnit ve své tvořivosti vlastní názory sociální, morální a estetické.

Vznikal tak ovšem vývojový paradox, který byl jednou z hlavních příčin, proč v Čechách a na Moravě české barokní divadlo zůstávalo hluboko pod současnou evropskou úroveň. Zatímco oficiální kultura vládla nejmodernějšími prostředky divadelní techniky, aniž byla schopna vytvořit divadelní kulturu celonárodního ohlasu, hrál český lid ve venkovských městech a na vesnicích divadlo, které jediné vyjadřovalo jeho skutečné city a názory, v zastaralých formách a se zcela primitivním vybavením.

Lidové české pobělohorské divadlo se ovšem nevyvíjelo izolovaně. Všechny jeho výtvo-

VÝSTAVBA
STÁLÝCH SCÉN

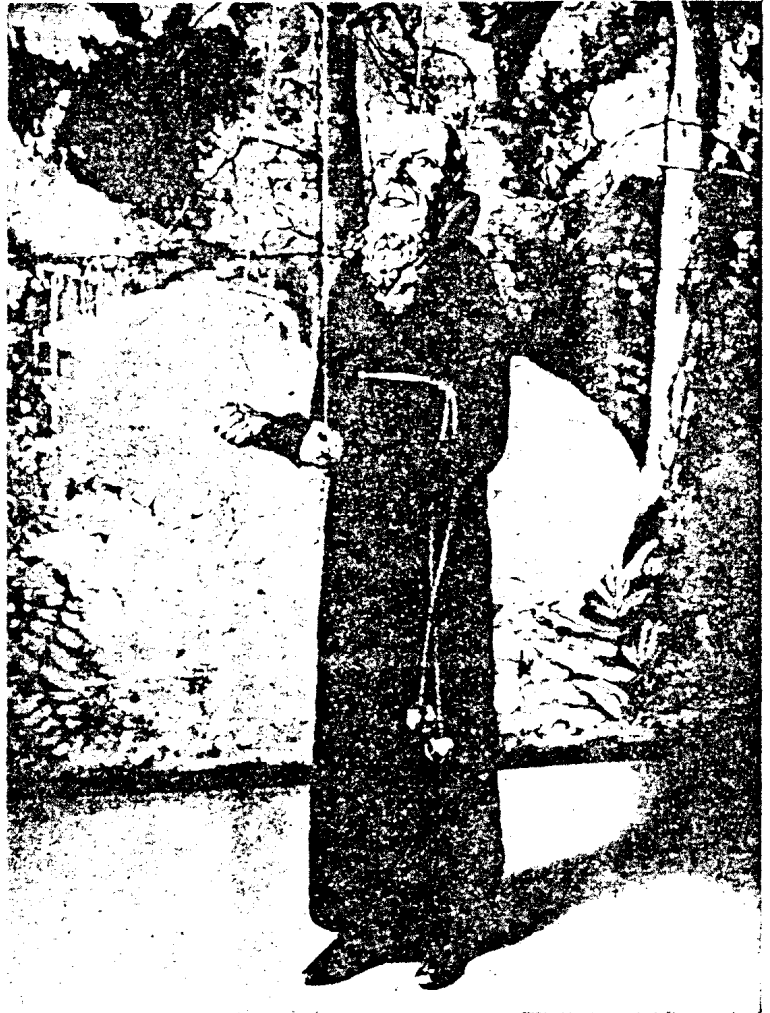
LOUTKOVÉ
DIVADLO

ČESKÉ
LIDOVÉ
DIVADLO

LIDOVÉ DIVADLO
A BAROKNÍ
KULTURA



Paňáca
Forma na perník ze začátku 19. století



Poustevník, loutka barokního typu z loutkářské rodiny Kočků
Kolem roku 1800

vznikaly pod tlakem oficiální kultury a byly přitom ovlivňovány i městským profesionálním divadlem. Ve způsobu, jakým si lidové divadlo podněty vybíralo, asimilovalo a přetvářelo, se projevoval osobitý záměr, namnoze přímo protikladný záměru oficiální předlohy.

Estetické principy českého lidového pobělohorského divadla nezaprou svůj barokní původ. V lidových hrách nacházíme stejný nedostatek zájmu o mnohostranný obraz lidské povahy, stejnou černobílou charakteristiku dobra i zla jako v divadle řádovém a profesionálním. Zjistíme tu obdobu i v tom, jak se na divadle co nejkonkrétnější zobrazení současného života proplétá s prvkem zázračnosti. Je příznačné, s jakou samozřejmostí vstupují na jeviště nadpřirozené bytosti čertů či andělů. A v dramaturgických i inscenačních detailech jsou tyto shody ještě nápadnější. Rozhodující však je, že v lidovém přetvoření tyto principy nabývaly zcela nového významu. Pro baroko, jako pro všechny předcházející umělecké slohy, bylo příznačné, že z neznalosti historického prostředí stylizovalo historické děje do své vlastní podoby. V lidovém přetvoření znamenala tato zásada lokalizaci příběhu do českého pobělohorského venkovského prostředí. V něm pak postavy pohanských tyranů nacházely přirozeně své reálné protějšky v panských úřednících a postavy mučedníků byly chápány jako ztělesnění bezmoci spravedlivých, ale i jejich naděje na odplatu. Náboženská tendence tak ztrácela svůj mysteriózní obsah a proměňovala se nejednou v tendenci sociální.

Vznik lidového pobělohorského divadla je spjat s okamžikem, kdy se vlivem silného feudálního útlaku vytvořilo společenství zájmů mezi poddanským městem a nevolnickou vesnicí. Ještě u Kocmánka jsme zjistili zcela jiný postoj města k vesnici – sedlák tu byl pro měšťanského autora terčem posměchu. Přibližně kolem roku 1680 se ocitla česká divadelní tvorba v městském prostředí na rozcestí. Část se podřídila tlaku shora a vplynula přímo do oficiální kultury, část však splynula naopak s tvorbou lidovou, již zprostředkovala styk s českou tradicí divadla humanistického a staršího. V dalším vývoji nabýval pak v české divadelní tvorbě živel nevolnické vesnice stále silnějšího podílu.

Pobělohorské lidové divadlo bylo divadelní kulturou velice mnohostrannou. Zahrnovalo skupiny her nejrůznějšího původu i obsahu. Bylo by chybou domnívat se, že obsah tohoto divadla zůstal nedotčen vládnoucími myšlenkami doby, zejména pak by bylo nepředloženo popírat náboženský smysl značné jeho části. V každém z dochovaných textů je znát jak vliv oficiální, tak samostatný tvůrčí přínos lidový.

Nejstarší inspirační základnou lidové divadelnosti byla tradice výročních zvyků a obyčejů. Ovšem jen zřídka se z těchto zvyků vyvinula dramatická forma tak, jak ji máme doloženu např. u obřadu masopustního (pohřbívání Bakuse). Protože se však tato oblast vyvíjela prakticky bez oficiálních podnětů, nacházíme právě zde hojné stopy odbojného lidového postoje, ať už se projevoval v neuctivé parodii církevních obřadů nebo ve smělejších výzvách, jimiž končival obřad „stínání krále“.

Na středověkou tradici navazovaly hojné hry vánoční a velikonoční. Navazovaly na ni tak těsně, že je v několika případech možno doložit textovou shodu mezi verzí lidovou a původním textem středověkým. Zároveň však byly rozvíjeny a obměňovány. V jednotlivých krajích Čech a Moravy se zachovaly tyto hry v nejrůznější podobě, od krátkých pastuších her koledního charakteru až k velkým skladbám o mnoha stech veršů. Výchozí text těchto představení býval zpravidla dílem českého kantora nebo kněze, nejednou vyučence jezuitské školy, mnohaletým provozováním, neustálým obměňováním a doplňováním se však stával kolektivním lidovým výtvorem a jeho smysl byl posunován.

Velikonoční hry pašijové a resurekční zachovávaly zpravidla rámec daný liturgickou předlohou nebo jejím oficiálním literárním zpracováním. Byly provozovány v Podkrkonoší a na Hradecku a rozrůstaly se v texty o mnoha stech veršů. Vánoční hry byly ve srovnání s nimi obměňovány daleko důsažněji. Na počátku tohoto vývoje stojí paradoxně text jezuitského dramatika z Chlumku u Luže, nazývaný *Rakovnická vánoční hra*. Vznikl kolem roku 1680. Obsahem hry je spor tří králů s pastýři, komu patří Ježíšek: bohatým či chudým? Autor odpovídá na tuto otázku smířením obou stran a zdůrazňuje myšlenku rovnosti bohatých a chudých před bohem. Zdůrazňování Kristovy chudoby se pak objevuje v lidových vánočních hrách pravidelně. Jindy jsou vánoční hry obohacovány četnými epizodami ze života pastýřů, většinou zábavného charakteru, na východní Moravě do nich ze Sloveska překvapivě pronikly i motivy zbojnické. V rozsáhlejších textech byla připojována ke hře pastýřské (návštěva pastýřů u novorozenceho Krista) i hra o *Herodesovi* a *hra tříkrálová*. Herodes bývá líčen jako krutý tyran a scéna jeho smrti bývá zálibně rozváděna.

Pod vlivem současné jezuitské produkce vznikaly lidové hry o křesťanských mučednících. Právě v tomto případě byl však přejeté látce lidovým přetvořením dán smysl zcela nový. Již sám výběr hlavních postav těchto her ukazuje jistou tendenci: světci, jezuiti zvláště propagovaní, nenalezli v lidovém prostředí oblibu. Víme např. jen o jediné hře o Janu Nepomuckém. Naproti tomu nejoblíbenější hrdinkou byla sv. Dorota, v Čechách oblíbená už od středověku. V lidovém pojetí se legendy o křesťanských mučednících staly hrami o tragickém konfliktu chudých a bezmocných s krutými tyrany. Závěrečnou scénou bývalo potrestání tyрана, jehož ani moc a bohatství neochrání před smrtí a před čerty, kteří jej odnesli do pekla.

Poměrně menší, ale nikoli bezvýznamná část repertoáru českého barokního divadla měla tematiku světskou. Nejstarší vrstva těchto her je původu spíše městského než vysloveně venkovského, jako je např. alegorická *Komedie o turecký vojně* ze druhé poloviny 17. století nebo *moralita Zrcadlo masopustu* z téže doby. Vlastní lidové hry se světskými náměty jsou velice různotvárné po stránce látkové i tvarové. Najdeme mezi nimi např. interludium *Salíčka*, obměňující námět předbělohorského kusu *Polapená nevěra*, nebo fantastický dobrodružný příběh *Komedie o Františce*

DRAMATICKÉ
PRVKY
VÝROČNÍCH
OBYČEJŮ

VÁNOČNÍ
A VELIKONOČNÍ
HRY

HRY
O MUČEDNÍCÍCH

HRY
SE SVĚTSKÝMI
NÁMĚTY



Hra o sv. Dorotě v provedení lidových herců z Milevska před rokem 1870
Obnoveno a fotografováno roku 1907

a *Honzlíčkovi*. Tato část lidového divadla se zřejmě nejednou inspirovala vlivy soudobého profesionálního divadla, jak o tom svědčí např. komická postava blázna. Blázen Strakapoun (zlidovělý harlekýn) nebo Honsbuřt je doložen i jako častá postava lidových maskarních průvodů i lidového výtvarného umění.

ČESKÉ
ZPĚVOHRY

Značnou část světové větve lidového divadelnictví tvořily zpěvohry. Tyto české zpěvohry lze ovšem k lidovému divadelnictví přiřazovat jen se značnými výhradami. Po hudební stránce jsou vlastně dílem profesionálních hudebníků, buď řádových skladatelů, nebo českých kantorů. V osvětské době vzniklo několik zpěvoher, které reagovaly na současné události, např. *Opera o selské rebelii* Jana Antoše, nebo anonymní *Píseň o císaři Josefu II.* Velkou skupinu těchto zpěvoher tvořily krátké žánrové scénky ze řemeslnického prostředí, jako byla *Česká opera o komínku hravě zedníky vystavěném* od Karla Loose (†1772) nebo *Sladovnická opera* Václava Klóse z konce 18. století.

INSCENAČNÍ
POSTUPY
LIDOVÉHO
DIVADLA

Po umělecké stránce představuje lidové pobělohorské divadlo útvar velice osobitý. V nejobecnějších rysech sdílelo sice stylové principy barokního divadla, ale přetvořilo je do podoby odpovídající jak uměleckému citění, tak chudobě lidí, kteří je vytvářeli. Od ostatních větví barokního divadelnictví v českých zemích se odlišovalo především daleko pevnějším spojením se starší domácí tradicí, a to jak folklórní, tak uměloou. Toto upnutí k domácímu odkazu nebylo dáno jen setrvačností kulturních forem, jaká je pro lidové prostředí příznačná vždycky; v době pobělohorského útlaku bylo i prostředkem nacionální a sociální obhajoby.

Nedostatek peněžních prostředků znemožnil lidovým divadelníkům těžit z vyspělé techniky barokního divadla panského a měšťského. Vynalézavost lidových divadelníků to však dokázala vynahradit jiným způsobem: místo na iluzivní zobrazení spoléhalo lidové divadlo raději na metaforické vyjádření, které vedlo až k ustálení jevištních znaků, jež byly pro nezavěšené vnímatele nesrozumitelné. Tak znamenalo ve vánočních hrách usednutí pastýřů na hole spánek

a brýle na nose ve hře o sv. Dorotě neklanně označovaly lidovým divákům z některých krajů tyрана. Lidové divadlo navazovalo vztah se současnou skutečností především prostřednictvím divákovy přetavivosti, a proto potřebovalo takový vyjadřovací systém, který divákovu fantazii provokoval. Proto mohlo lidové divadlo postrádat rovněž kukátkovou scénu a proměnovou dekoraci a žilo v podstatě z inscenačních principů předbělohorské doby. Tak se ještě roku 1891 setkáváme při představení lidové hry v Lastibohři s jevištěm, které je kombinací celového principu 16. století se středověkým principem mansionovým.

Svěrázný půvab a estetickou důslednost lidového divadla nebyli později čeští obrozenští divadelníci schopni rozeznat. Metaforické jevištní výrazové prostředky, které měly ve struktuře lidového divadla své plné oprávnění, byly německému osvícenskému divákovi zcela nesrozumitelné a velká část jeho ariatiky mu byla cizí. Proto ovlivnilo české barokní lidové divadlo obrozenké profesionální divadelnictví poměrně nepatrně. Vlivem osvícenské kritiky barokní divadelní tradice nenavazovalo Thámovo divadlo na lidové hry, ale především na profesionální divadlo cizojazyčné, v první řadě německé. Další vývoj cennoú tradici českého barokního lidového divadla nadlouho opomínil a teprve ve 20. století na ni navázalo moderní české divadlo. Zasloužil se o to J. Pouta a po něm především E. F. Burian svými inscenacemi *Lidových suit*. V jejich stopách pokračují dnes další upravovatelé a režiséři.

Pro vznik a podobu obrozenkého českého divadla měla tedy určující význam celá bohatá divadelní kultura českých zemí za baroka, nikoli jen její česká lidová větev. Negativní význam měla přitom nesporná skutečnost, že období baroka a raného klasicismu v našich zemích v podstatě nepřineslo žádné domácí divadelní hodnoty, které by byly srovnatelné s vrcholy soudobé evropské produkce. České země se sice za baroka staly nejednou dějištěm divadelních událostí celoevropského významu, ale domácí tvůrčí podíl na těchto událostech byl nepatrný. Toliko některé originální výtvořiny lidového divadla činí divadelní vývoj českých zemí v 17. a 18. století pozoruhodným. Proto působí počátky českého profesionálního divadla za obrození dojmem, že se tu začínalo téměř z ničeho, ačkoli česká divadelní kultura do té doby prošla přinejmenším sedmi sty let vývoje. Přesto však nebyla ona většinou cizojazyčná divadelní kultura českých zemí v 17. a 18. století pro národní obrození bez významu. Ovlivnila totiž další divadelní vývoj již samou kvantitou tehdejší divadelní produkce. Za baroka a raného klasicismu se české země staly zeměmi vysloveně divadelními. Je třeba si to uvědomit, abychom pochopili, proč se první obrození zaměřili právě na divadlo jako na nejvýznamnější instituci kulturního života národa, jíž připisovali klíčový význam v celém národně uvědomovacím procesu.

OBROZENÍ
A LIDOVÁ
DIVADELNÍ
TRADICE

PŘÍNOS BAROKA
A RANÉHO
KLASICISMU

u

KAPITOLA II

ČESKÉ DIVADLO ZA NÁRODNÍHO OBROZENÍ

POČÁTKY OBROZENSKÉHO DIVADLA (1785 - 1811)

V poslední třetině 18. století došlo k aktivizaci českého národního života. Nejzákladnější příčinou tohoto procesu byly proměny v ekonomice. Česká maloburžoazie v Praze i ve venkovských městech postupně sílila a bohatla. Třídní a majetková diferenciacce se prohlubovala také na vesnicích, kde zesílil nejen protiklad mezi feudálem a nevolníkem, ale i mezi sedlákem a bezzemkem. Pomalu byly vytlačovány feudální výrobní praktiky a do popředí se prodírala ekonomika kapitalistická. V českých zemích byl tento historický proces od počátku zkomplikován národnostní otázkou. Početnější, ale hospodářsky slabší česká maloburžoazie vstoupila do konkurenčního zápasu s bohatší buržoazií německou a střetávala se s německy úřadující byrokracií.

POČÁTKY
KAPITALISMU
V ČECHÁCH

Vládnoucí kruhy rakouské monarchie v čele s císařem Josefem II. byly nuceny přikročit k řadě reforem, jimiž se snažily usnadnit rozvoj kapitalismu, aniž by přitom byla narušena společenská nadvláda aristokracie. Pokračovala centralizace státní správy a němčina byla dále prosazována jako úřední jazyk. Tato státní germanizace nebyla ještě motivována nacionálně, nýbrž snahou o ústřední organizaci politiky a ekonomiky. V českém prostředí však jakékoli poněmčovací tendence nutně narazily na odpor hlavně u drobného měšťanstva a mladé inteligence a tím jen urychlily rozmach českého národně obrozeneckého hnutí.

Josefínské reformy nezasahovaly jen ekonomiku (zrušení nevolnictví roku 1781) a státní správu, ale dotýkaly se také ideologie, narušovaly nadvládu církve a podkopávaly monopol katolické barokní kultury. Zde měly největší význam takové zásahy osvícenského panovníka, jako bylo vydání tolerančního patentu roku 1781, když předtím sama církev zrušila v roce 1773 jezuitský řád. Tehdy byla také zavedena osvícensky orientovaná cenzura namísto cenzury jezuitské apod. Pochopitelně, že josefínské osvícenství nemělo buržoazně demokratický charakter osvícenství francouzského, ale byla to jen jeho zdeformovaná odnož, přizpůsobená potřebám absolutistické mnohonárodní monarchie. Reformy v rakouské monarchii neprosazovala buržoazie, ale císař cestou shora. Za této situace se začala rozvíjet novodobá česká měšťanská kultura a s ní i divadlo, které dostalo do vínku všechna mateřská znamení své doby.

ZMĚNY
V IDEOLOGII

Již prvá obrozenecká představení sehraná roku 1785 a 1786 v *Nosticově divadle* v Praze byla výrazným projevem všech základních osvícenských a nacionálních tendencí z konce 18. století. Nejprve byla česky provedena hra *Odběhlec z lásky synovské*, kterou z německého originálu G. Stephaného přeložil herec Karel Bulla. V předmluvě ke svému překladu Bulla zdůraznil snahu o zvelebení mateřského jazyka. Základním tématem hry je vydrání nevolníků vrchnostenským správcem, kterému učiní definitivně přítrž až sám císař. Druhým českým představením uvedeným v Praze roku 1785 byla Weidmannova veselohra se zpěvy *Neslychaná náhoda strašlivého hromobití* (později populární pod názvem *Žebravý student*), kterou přeložil lékař Mertlík. Hra, rozvíjející milostnou zápletku, útočí proti pověrám a zároveň propaguje technický pokrok (sesplavnění řek). Nejostřeji se však projevil osvícenské a protifeudální tendence až ve třetí hře, kterou byla Weidmannova historická činohra *Štěpán Fedinger* v překladu Václava Tháma. Děj dramatu je sice zasazen do 17. století a jedná o vzpouru rakouských sedláků, ale pro pražského diváka se tehdy nabízela zcela zřejmá souvislost s velkým nevolnickým povstáním, k němuž došlo v Čechách roku 1775. Revolučnost hry se však v závěru láme a umírající vůdce rebelů Fedinger radí sedlákům k ukončení revolvy a vyslovuje naději v mocnáře: „Pošlete ještě jednou k císaři, vždyť je váš otec.“

PRVÁ
OBROZENSKÁ
PŘEDSTAVENÍ

Odběhlec

Části synovské.
Beselobra
ve třech jednáních,
to Němčině sepsana od Stephanie
mladšího.

Poněpsto to Pražském vlastním dj-
madle představena dne 20 ledna od
Wondynste společnosti Německých
bercu.



W Praze,
v Hofenmüllerských dědiců, za Jana Veráanta
Jaktova. 1785.

Titulní list dramatu Odběhlec z lásky synovské
pod G. Stephanieho, přeloženého Karlem Bullou;
Praha 1785

18



Druhého jednání.

Dmadlo představenge sňh, to nji neg-
většji chudoba panuce. Spatně-
gi se roztlučena jradla, potrhane
čalauny, a wšjedno nárady to ne-
pořádku; sštkine a dřeče wstlu-
čene. Wo straně lezeji winno sudp-
W prostředku seděgi sedlácy za sto-
lem, pigau, a sklencema hūgeji o
zem. Zprávce pokorně s aučta-
ma před nimi stoge, a čta, sje sř
zohj wstřá.

Prvního wensšup.

Wellinger, Tomeš, Mikeš, Zpráv-
ce, Sedlácy.

Well. Bratři, jdráca buh; swobo-
da!

Wššickni. Zdráca buh! jdráca buh!

Well.

Pokyny pro dekorování a režii druhého jednání
Weidmannovy činohry Štěpán Fedinger
v překladu Václava Tháma; Praha 1785

Prvým původním českým dramatem byla až Tháмова historická hra *Břetislav a Jitka*, uve-
dená na scénu Nosticova divadla začátkem roku 1786. Text hry se nedochoval, avšak z několika
časopiseckých recenzí můžeme soudit, že šlo o drama rytířského typu s výraznou národně histo-
rickou tendencí. V. Thám se tak stal prvním autorem důležité linie českého obrozenského i po-
brozenského divadla – položil základ k dosud živé tradici her z českých dějin. S určitostí může-
me předpokládat, že také první původní Tháмова hra byla silně ovlivněna osvícenstvím a že
v duchu dobových anachronismů měl staročeský kníže Břetislav asi leccos společného s progra-
mem a ideologií císaře Josefa II.

Pro cíle národního obrození byla od počátku velmi důležitá jazyková stránka české dramatiky.
Z překladů uvedených roku 1785 a naštěstí v témže roce vytištěných vidíme, že překlada-
telé, už s ohledem na složení obecnosti, dávali zaznívat prostému hovorovému jazyku a že vě-
domě opomíjeli pokusy o umělé jazykové poetismy, novotvary apod. Jevišťe bylo sice téměř jedi-
nou, ale zato přímo ideální tribunou pro jazykovou nacionální propagaci. Prostřednictvím
divadla pronikala dobrá čeština až k těm vrstvám, kam česká literatura proniknout nemohla –
i mezi pologramotné a negramotné.

Česká představení v letech 1785—86 hráli profesionální herci, členové německého ansámblu Nosticova divadla. Byli to buď herci českého původu nebo takoví, kteří češtinu ovládali. Pokud s nimi spolupůsobili čeští ochotníci, pak jen jako výpomocní hosté. Téměř po celé obrození měli v českém oficiálním divadle v Praze rozhodující slovo herci z povolání, ať již byli vedeni V. Thámem, J. N. Štěpánkem nebo J. K. Tylem. Z několika kritik, z oslavných letáků a příležitostných básní zjišťujeme, že mezi herci prvých obrozených představení byli profesionálové Antong, F. Bulla, Höpfler, Zappe, Bullová, Procká, Zappová aj. Je možné, že pod některým z hereckých pseudonymů se už tehdy před úřady ukrývalo jméno policejního úředníka V. Tháma.

HERCI PRVÝCH
ČESKÝCH
PŘEDSTAVENÍ

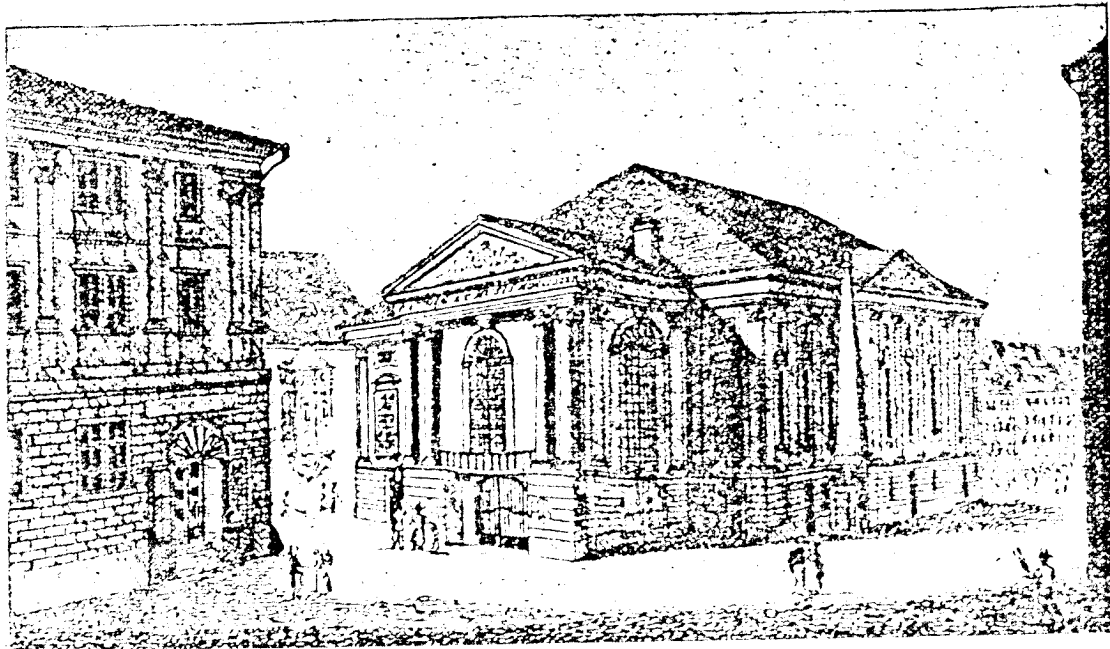
Prvá obrozená představení byla v Praze uskutečněna v Nosticově divadle. Osvícensky orientovaný, vzdělaný šlechtic hrabě Franz Anton Nostitz-Rieneck se podobně jako jiní aristokraté nepokládal ani za Němce ani za Čecha, nýbrž za obyvatele Čech německé národnosti (Böhme). V letech 1781—83 vystavěl v Praze na Ovocném trhu prvou kamennou budovu v Čechách určenou od počátku jen pro divadlo. Původní název této scény zněl v českém překladu *Hraběcí Nostické Národní divadlo* (od roku 1798 neslo jméno *Starovské divadlo*, roku 1948 bylo přejmenováno na *Tylovo divadlo*). Dodnes stojí na Starém Městě pražském tato klasicistická divadelní budova, jedna z nejkrásnějších v Evropě, a stále slouží svému původnímu poslání. Architektem a stavitelem Nosticova divadla byl pražský rodák A. Haffenecker.

NOSTICOVO
NÁRODNÍ DIVADLO

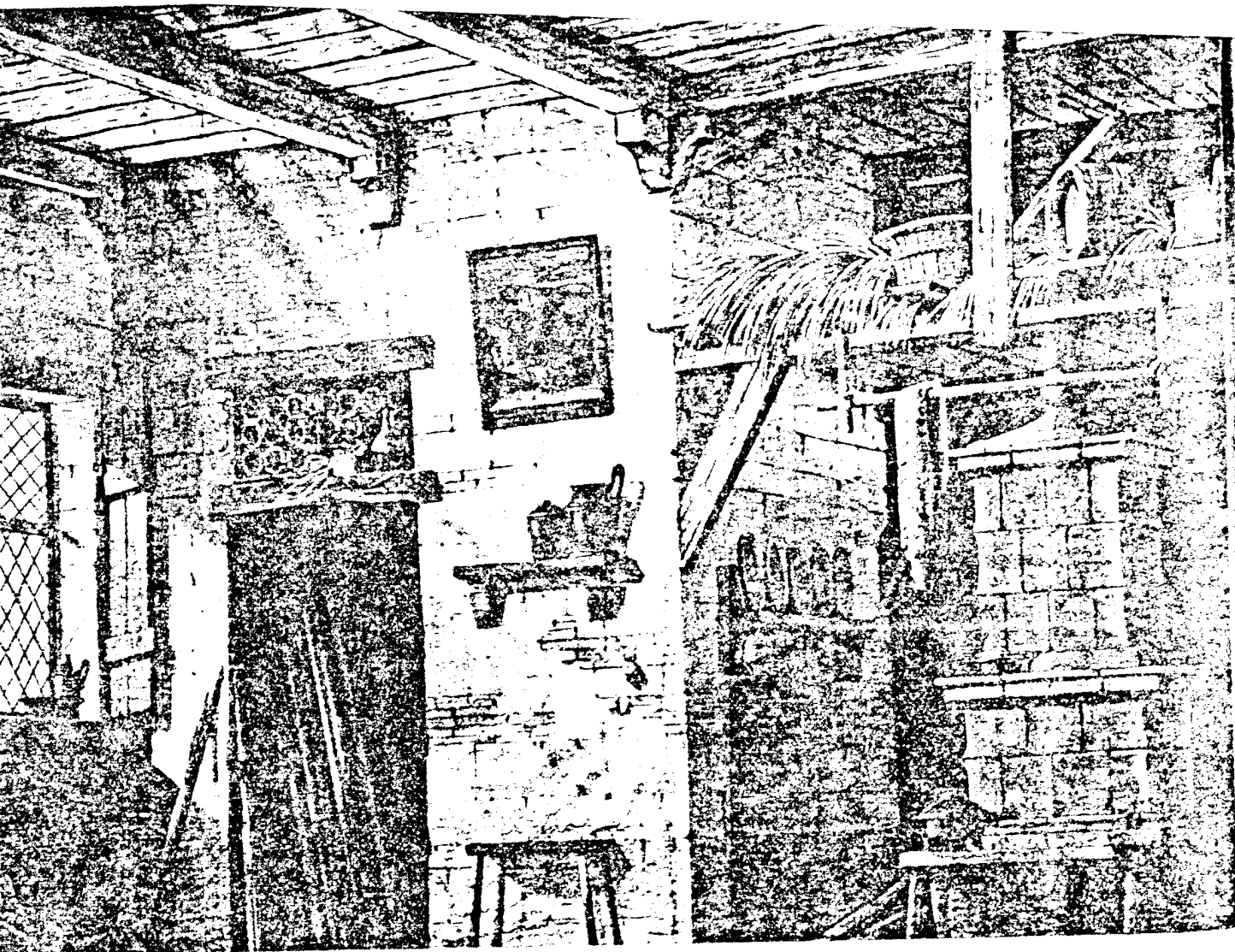
Již sám název „Národní divadlo“ (Nationaltheater) svědčí o tom, že nová pražská scéna se přirazovala k osvícenskému proudu německých „národních“ divadel, vznikajících v poslední třetině 18. století. U kolébky tohoto širokého politického a divadelního hnutí stála v Německu buržoazie, která se snažila vymanit německé umění z vlivu francouzské činohry a italské opery. Pro politicky nevyzrálé, kompromisní poměry v rakouské monarchii je příznačné, že v Praze postavil divadlo tohoto buržoazního typu vysoký feudál (president zemského gubernia) a že je určil jak pro německou činohru a zpěvohru, tak i pro italskou operu.

Původní dekorace pro Nosticovo divadlo navrhl a zhotovil v roce 1783 vídeňský divadelní malíř Josef Platzer. Platzer se narodil v Praze a zde také získal základy kreslířského a malířského umění. V jeho výtvarném projevu se snoubila stále živá tradice italských barokních dekoratérů s modernějším a střídmějším projevem klasicistickým, přecházejícím místy už v romantický styl.

DEKORACE
JOSEFA PLATZRA



Starovské divadlo v Praze
Rytina z počátku 19. století



Prospekt dekorace selské světnice od Josefa Platzra ze zámeckého divadla v Litomyšli z roku 1797

Perspektivní dekorace, jaké maloval samozřejmě i Platzer, byly neindividuální, typové, a většinou byly mechanicky přenášeny z jedné hry do druhé. Pro běžný repertoár každému divadlu postačilo, když mělo několik pompézních aristokratických sálů, skromnější měšťanský pokoj, žánrově realistickou vesnickou jizbu, romanticky klenuté vězení, temný les a pro potřebu některých tragédií a oper klasicizující scénérii antickou. V těchto kulisách, popřípadě v jejich kombinacích, bylo možno po celá léta hrát téměř vše. Výměna kulis se prováděla velmi rychle pomocí dřevěných hřídelových mechanismů, umístěných pod jevištěm i nad ním, takže k ní často docházelo na otevřené scéně (srov. např. se zachovanou mechanikou divadla v Českém Krumlově). V takovémto výtvarném a technickém rámci byla také uskutečněna v Nosticově divadle prvá česká obrozenecká představení. I když se původní Platzrový kulisy ani v Praze ani ve Vídni nedochovály, přesto jejich styl a způsob provedení dobře známe. V zámeckém divadle v Litomyšli je dodnes 16 Platzrových kompletních dekorací z roku 1797. Podle litomyšlských bočních kulis

a prospektů můžeme analogicky usuzovat na výtvarnou podobu pražského divadla z konce 18. i začátku 19. století, neboť víme, že Platzrových kulís se v Praze užívalo nejméně po tři až čtyři desetiletí. V roce 1804 namaloval Josef Platz pro Stavovské divadlo několik dekorací nových.

O konkrétním hereckém projevu jsme informováni v této počáteční etapě obrozeného divadla jen velice málo. Avšak i zde můžeme použít analogie s německým pražským herectvím, zvláště když je známo, že většina herců pro česká představení se rekrutovala z německého profesionálního souboru. Jistěže v době vrcholícího osvícenství byly také v Praze, stejně jako na ostatních evropských scénách, potlačeny postupy improvizovaného a burleskního barokního herectví a v činohře převládal střídmejší racionalistický tón. Ve hrách historických (např. v *Břetislavovi a Jitce*) byly role knížat a vojevůdců dozajista hrány pádným a v gestu i deklamací nabubřelým rytířským stylem a role milenecké byly zcela určité podrobeny pohybovému a deklamačnímu klasicistickému drilu, který, pokud jde o pohyb a mimiku, spočíval na aristokratické etiketě a klasicistickém baletu. Jen postavy nižšího původu, jako měšťané, vojáci, yenkované, sluhové apod., byly alespoň zčásti modelovány podle typů pohybujících se v běžném praktickém životě. Takováto stylová hierarchie postav byla v soulase se zásadami klasicistické estetiky, přísně odlišujícími žánry a postavy „vyšší“ a „nižší“.

Principy režijní práce v této době zatím přesně neznáme, avšak můžeme celkem bez rizika tvrdit, že ani divadelní režie nebyla chápána individuálně jako dílo neopakovatelné, ale naopak, že režisér pouze organizoval jevištní dění podle všeobecných a vžitých konvencí (hlavně masové a sborové scény, bitvy, průvody a závěrečné živé obrazy). Režisér byl v první řadě aranžérem tradičního jevištního obrazu. V podstatě je též možno říci, že velmi podobné principy herecké a režijní práce ovládaly jak činohru, tak i zpěvohru.

Předpokládáme, že bez vlivu na české divadlo a jeho inscenační styl nezůstala ani první pražská provedení oper W. A. Mozarta, z nichž některé geniální skladatel v Nosticově divadle sám řídil. A bylo to nejen hudební novátorství a psychologická hloubka hudebně dramatických postav, ale i Mozartovo úsilí o pravdivost a přirozenost jevištního projevu, co na pražské divadelníky i diváky tak silně zapůsobilo. Nejprve byl v Praze uveden Mozartův německý singšpíl *Die Entführung aus dem Serail* (Únos ze Serailu, 1783), dále Mozartovy opery na italské texty *La nozze di Figaro* (Figarova svatba, 1786) a *Don Giovanni* (Don Juan, 1787). Zvláště významná byla inscenace *Dona Giovanniho*, jehož pražská premiéra byla vůbec prvním provedením tohoto díla. *Don Giovanni* měl hned napoprvé u obecnostva velký úspěch a Pražané dokázali, že hudebně modrnímu a myšlenkově pokrokovému Mozartovi opravdu dobře rozumějí. V devadesátých letech 18. století byla v Praze uváděna další Mozartova díla, a to už i česky.

* * *

Česká představení v Nosticově divadle v letech 1785—86 byla jevem sporadickým a přechodným. Pravidelně se česky začalo hrát v Praze až v nové dřevěné budově, v tzv. *Boudě* na dnešním Václavském náměstí. Bouda postavená v roce 1786 nesla název *Vlastenské divadlo v Novém Městě na Koňském trhu* (Vaterländisches Theater). Povolení k tomuto divadelnímu podniku získali profesionální herci Höpfler, Antong, Sewe a Zappe, které předtím propustil ředitel a podnikatel Nosticova divadla Bondini. Koncese, kterou ti herci získali ve Vídni, zněla na česká a německá představení a nebyla omezena jen na Prahu. Průvoz Boudy ukázal, že v Praze bylo již v osmdesátých letech 18. století dost českého divadelního obecnostva, ale že rentabilitu každého pravidelného divadelního podnikání bylo nutno zajišťovat také německými představeními. Německy mluvící obyvatelé neměli v Praze nikdy početní převahu, ale pocházeli většinou ze zámožnějších a vyšších společenských vrstev, byli kulturně náročnější a častěji navštěvovali divadlo. Česká maloburžoazie se teprve utvářela, ale německá, ekonomicky silnější buržoazie zde již byla. Jejími nacionálními spojenci byli němečtí úředníci, důstojnictvo, část inteligence a nižší šlechta. Ti všichni tvořili základ obecnostva německých představení v Boudě. V Nosticově divadle k nim přistupovaly ještě německé aristokratické špičky, bohatí patriciové a vyšší inteligence. Přesto však ze všech dokumentů vyplývá, že zakladatelé Boudy měli v první řadě na mysli česká představení, a argumentovali proto nejen poukazem na osvětu lidu, ale i zájmem o rozvoj českého jazyka. Základním kádrem českého divadelního obecnostva byla v Praze po celé obrození řemeslnická a obchodnická maloburžoazie a pomalu, ale jistě silící vrstva nižší inteligence. Protože šlo větší-

HERECKÝ
PROJEV

REŽIE
A INSCENAČNÍ
STYL

ZALOŽENÍ BOUDY

PRAŽSKÉ
DIVADELNÍ
OBECENSTVO



Plakát pražské Boudy z roku 1788 k Baumgartenově Hařmátince

nou o představení odpolední, tvořila značnou část publiká i mladší generace a děti. Čeští vzdělanci, patriciové a poslední příslušníci české šlechty navštěvovali téměř výhradně německou činohru nebo italskou a německou operu v divadle Nosticově. V Boudě a později také U hybernů byla česká honorace na českých představeních jen výjimečným hostem.

ČINOHERNÍ
REPERTOÁR
BOUDY

Nacionální promiskuita a žánrová pestrost, rysy pro repertoár Boudy typické, byly plně obsaženy už v prvním představení, které se konalo 8. června 1786. Bouda byla tehdy otevřena českým překladem Ifflandovy hry *Vděčnost a láska k vlasti*, po ní následovala německá veselohra a na závěr byl proveden pantomimický balet *Pražské kuchyňky aneb Uhořelí sedláci*. Český se hrálo v Boudě třikrát až čtyřikrát týdně. Už prvá česká představení měla mezi početným obecnstvem značný ohlas a byla vítána oslavnými básněmi a příležitostnými letáky. V nich byl v prvé řadě zdůrazňován význam divadla pro rozvoj a rehabilitaci české řeči. Těžištěm vlasteneckého repertoáru Boudy byly hry z českých dějin, jako Steinsbergova *Libuše, první kněžna a rekyně v Čechách* (přel. J. Tandler), Tandlerova původní „vlastenecká smutnohra“ *Jan Žižka z Trocnova* a Štvánova smutnohra *Drahomíra, ovdovělá kněžna česká neb Krvavé boleslavské hody*. Tyto hry byly uvedeny v roce 1787. V prvním roce Boudy (1786) měla u publika značný ohlas Stunova hra se zpěvy *Sedlské buřičství v Čechách* s hudbou Jana Tučka. Přesnou charakteristiku oněch her podat nemůžeme, protože z této etapy obrozenského divadla se téměř žádné texty buď nedochovaly, nebo (snad alespoň některé) leží na dosud neznámém místě.

ZPĚVOHERNÍ
REPERTOÁR
BOUDY

Avšak ani historická dramata z českých dějin ani osvícenské hry s protifeudální tendencí netvořily v repertoáru Boudy většinu. Ideově byly jistě důležité, ale obecnstvo se chtělo už tehdy v divadle v prvé řadě dobře bavit, smát a poslouchat příjemné melodie. A tak žánrem pro tehdejší české divadlo nejnepřítější byla např. zpěvohra *Loutníci aneb Veselá bída*, kterou z německého originálu E. Schikanedra přeložil V. Thám. Loutníci si získali u obecnstva zcela mimo-

řádnou oblibu a do konce roku 1787 byli 45krát reprízováni (jejich pražskou premiéru navštívil 19. září 1786 císař Josef II.). Text Loutníků se naštěstí dochoval, a to dokonce ve třech opisech, z nichž jeden má ještě hudební partituru. Zápletka Loutníků je nesmírně jednoduchá. Mezi populárními muzikanty, kteří vyhrávají ve venkovské hospodě, pozná vrchnostenský správce svého zběhlého syna. Všechno nakonec dobře dopadne a hra se uzavře dvěma svatbami. Pro profil a styl českého divadla je charakteristické, že od počátku obrození měly převahu útvary veseloherní, většinou doprovázené hudbou, zpěvem a případně tancem. Prohlížíme-li staré repertoární soupisy a materiály, z nichž lze dramaturgii Boudy alespoň zčásti rekonstruovat, vidíme, že převaha veseloher, baletů a her se zpěvy je stále výraznější. Tak např. také hra V. Tháma *Vlasta a Šárka aneb Divčí boj u Prahy*, provedená v Boudě roku 1788, byla označena jako „vlastenecká hra o 5 j. se zpěvy a baletmi“, a Molièrova *Dona Juana*, který byl sehrán roku 1789 v pražském divadle v Růžodole, si upravil V. Thám na veselohru se zpěvy a tanci nazvanou *Don Juan neb Kamenná hostina*.

Vedle veseloher a her se zpěvy byla v Boudě provedena také řada zpěvoher (mezi nimi pravděpodobně i *Oldřich a Božena*, „vlastenecká zpěvohra v 3 jednáních, složená od M. Stuny“). Uváděny byly četné pantomimy a balety. Objevuje se již i hra s Kašpárkem, jmenovcem vídeňského Kasperla, nástupce Hanswurstova. Zcela zvláštní místo zaujímá v dramaturgii Boudy několik náročných klasických dramát. Jsou to Schillerovi *Loupežníci* v překladu K. I. Tháma, v Boudě uvedení nejpozději roku 1789, ale tiskem vydání již 1786; téhož roku vyšel také překlad Shakespearova *Macbetha*, který K. I. Thám pořídil z německé úpravy F. Fischera. Lessingovu *Emilii Galotti* přeložil F. Jířík a Kleistova *Seneku* V. Thám. Jak můžeme dedukovat z dopisu zasláního V. Thámem do Vídně profesoru J. V. Zlobickému, byly tyto klasické činohry provedeny v Boudě již před koncem roku 1787. Překládání a uvádění her tohoto typu nás upozorňuje, že již v samých počátcích českého obrození se objevují tendence, jimiž naše divadlo směřovalo také výše a připravovalo se tak na budoucí konkurenční střetnutí s dosud vyspělejší divadelní kulturou německou. Na klasickém repertoáru myšlenkově rostlo obecenstvo, při jeho překládání ostříli své jazykové a básnické zbraně čeští literáti.

Bouda na Koňském trhu nebyla v Praze jediným místem, kde se koncem osmdesátých let 18. století hrálo české divadlo. V roce 1788 se hráli za vedení měšťana Jiříka několik představení v tzv. *Růžodole* pravděpodobně ochotníci. Tam, za Poříčskou branou, v místech, kde je nyní v Karlíně Pobřežní ulice, stála zájezdní hospoda, přestavěná na výletní restauraci s divadelním sálem. V letní sezóně roku 1789 zde provedli řadu představení také profesionální herci a tanečníci z Boudy. Na vídeňské improvizované komedie navazoval v Růžodole *Všetečný Kašpárek nebo Žid byl bit* a odcházející slávu improvizované *commedie dell'arte* připomínaly pantomimy s Harlekýnem. Česká profesionální představení se konala v Růžodole až do podzimu roku 1789. Na Koňský trh se profesionální skupina již nevrátila, protože dřevěná Bouda byla „skrze větší prostrannost a okrášlení města“ 26. září 1789 stržena. Skutečnou příčinou zániku Boudy nebyla asi péče o krásu města, ale daleko spíše to byl finanční a umělecký úpadek Vlastenského divadla, který se ohlásil již začátkem roku 1788. Podnikatelé dlužili za pronájem místa, někdy se po řadu týdnů v Boudě vůbec nehrálo. Ale i tak bylo v Boudě sehráno v letech 1786—89 jistě více než 200 českých představení, přičemž stálou repertoární součástí byla samozřejmě také německá představení.

Dva z koncesionářů Vlastenského divadla v Boudě, Sewe a Zappe, si pronajali v bývalém hyberském klášteře, ležícím naproti Prašné bráně, velký sál po dřívější knihovně a zřídili v něm divadlo. Hlediště *Vlastenského divadla U hybernů* bylo asi velmi prostorné, protože krom parteru, rozděleného na tři části, mělo i 34 loží. Balkón ani galerie zde nebyly. (Upozorňujeme, že nešlo o bývalé chrámové prostory, kde jsou dnes pořádány výstavy.) Provoz byl zahájen večer 12. prosince 1789 slavnostní českou předehrou *Šťastný den*, složenou V. Thámem, v níž autor vystoupil v roli „strážného ducha Prahy“. Tímto představením na hyberské scéně započal bývalý policejní úředník a pozdější redaktor Václav Thám svou osudově složitou a tragickou dráhu profesionálního herce.

Rovněž divadlo U hybernů bylo divadlem česko-německým a brzy se ukázalo, že základem provozu budou představení německá. Několik českých představení týdně se pro upadající zájem publika nepodařilo udržet, přestože v prvních letech zůstaly i U hybernů zachovány progresivní vlastenecké a osvícenské tendence repertoáru Boudy. České divadlo U hybernů bylo postupně

KLASICKÉ DRAMA
V BOUDĚ

DIVADLO
V RŮŽODOLE

DIVADLO
U HYBERNŮ

zredukováno téměř jen na odpolední představení v neděli a ve svátek. S určitými výjimkami trval tento stav v pražských divadlech po celé obrození a vlastně až do postavení Prozatímního divadla roku 1862.

Na jaře roku 1790 si od Seweho a Zappeho pronajal hyberské divadlo zkušený divadelník Václav Mihule a krátkou dobu byl jeho spolupodnikatelem pražský učitel tance Jean Butteau. Před příchodem k Hybernům vedl Mihule od roku 1789 svůj vlastní německý divadelní podnik v *Thunovském divadle* na Malé Straně. Ředitelskou činnost U hybernů zahájil Mihule uvedením české zpěvohry *Kutnohorský horníci nebo Kdo se vynasnaží, netrpí nouzí*. Text této zpěvohry, či snad spíše hry se zpěvy, který napsal V. Thám, se také nedochoval a neznáme ani partituru ani jméno komponistovo.

Již předtím byla však U hybernů koncem roku 1789 uvedena „vlastenecká smutnohra o 5 jednáních“ *Oldřich a Božena* od A. J. Zímy. Byla vydána tiskem. Je to zatím jediná hra z českých dějin, kterou z té doby dnes máme k dispozici. Námět k Oldřichovi a Boženě převzal Zíma z Hájkovy kroniky a sám tento pramen také uvádí. Děj a zápletka hry jsou velmi jednoduché a jednají o tom, jak přes intriky některých šlechticů si přece jen vezme kníže Oldřich za ženu Boženu, dceru chudého sedláka. Hra z legendární české historie je prostoupena osvícenskými a patriotickými ideami a je tedy velmi anachronická (kníže Oldřich je osvíceným ochráncem sedláků, ve hře se mluví o „vlastenectví“, „vlastenkách“ apod.). Formálně je Zíma závislý na rytířské romantice; pravdivější než po rytířsku patetičtí šlechtici jsou postavy selského původu.

Začátkem devadesátých let 18. století byly U hybernů znovu reprizovány již dříve uvedené historické hry o Libuši, o Žižkovi, o Břetislavovi a Jitce, vznikaly nové hry z českých dějin, jako např. Štvánův *Jiří z Poděbrad*, a dokonce byl opakován i protifeudálně odbojný *Štěpán Fedinger*. Progresivních myšlenek však v divadle neustále ubývalo a tak, jak po francouzské revoluci sílila v celé Evropě aristokratická reakce, tak také usychala v hyberském repertoáru větev osvícenské a nacionální dramaturgie. Politicky příznačnějšími než hry o lidumilném císaři a obětavých vlastencích se staly monarchistické chvalozpěvy, jako např. Ifflandova „vlastenecká činohra“ *Fridrich Rakouský aneb Věrnost českého národu*, uvedená U hybernů roku 1792 v překladu V. Tháma.

Za této situace dominovaly na hyberském jevišti víceméně nezávadné veselohry převážně vídeňského typu a lehčí hry se zpěvy. Profil, který tomuto divadlu vtiskla především lehká komika, zpěv a balet, nemohl nijak podstatně změnit sporadicky uváděný Shakespeare (*Hamlet*, *Král Lear*, *Macbeth*) a Schiller (*Loupežníci*).

I když pojmenování pro útvar, který dnes nazýváme operou, ještě značně kolísalo (hra se zpěvy, zpěvohra, opereta, opera apod.), přesto můžeme označit některá díla provedená koncem 18. století na českém jevišti za skutečné opery i v dnešním slova smyslu. Byl to např. singšpíl *Zámečník* od českého komponisty Jana Mejdříckého, sehraný U hybernů v letech 1791—92. Také některé zpěvohry inscenované již v Boudě, např. *Mlikaška a oba myslivci*, *Zamyšlení mudrci*, *Čižba na dívky aneb Rybářské děvče*, mají téměř určitě svůj původ ve stejnojmenné francouzské opeře Duniho a v italských buffách Pasiella a Picciniho. Mezi zpěvohry hudebně náročné můžeme zařadit Dittersdorffův singšpíl *Jaromír Držgřešle* (přel. V. Thám). Pravděpodobně byla U hybernů česky nastudována také Umlaufova *Bludička*. To byla díla muzikálně hodnotná. Vyšší úroveň v oboru vídeňského singšpílu dosahoval pouze Mozart. Víme, že vznikalo a bylo provozováno hojně původních českých zpěvoher, ale jejich hodnotu nemůžeme bohužel posoudit, protože kromě názvu, popřípadě data představení o nich téměř nic nevíme. Výjimkou je pouze zpěvohra *Ostrov lidožroutů*, k níž máme alespoň Tandlerovo libreto, dochované v pozdějším ochotnickém přepisu z Vamberka.

Všechna představení, ať činoherní či zpěvoherní, o kterých jsme mluvili, byla provedena U hybernů, popřípadě ve Stavovském divadle přibližně do konce roku 1792. Později, po jakobínské diktatuře ve Francii, postrašení vladaři, aristokracie a církve každý sebemenší náznak demokratického myšlení z divadla na dlouhá léta vymýtli. Víme však, že přechod k látkám a žánrům konzervativním, rytířskoromantickým, pohádkovým apod. nastal na českém jevišti již před rokem 1793.

Při výčtu repertoáru jsme se nejčastěji setkávali se jménem Václava Tháma, autora původních her a velmi pilného překladatele. Thám byl skutečně hlavní osobou a nejvšestrannějším iniciátorem českého divadla koncem 18. století. Pro české divadlo U hybernů pracoval jako autor,



Dřevořez z titulního listu Zimovy vlastenecké hry Oldřich a Božena; Praha 1789

režisér a herec ještě po roce 1793, ale to už česká scéna v Praze a pravděpodobně i sám Thám překročili svůj tvůrčí zenit. Největší rozvoj uměleckých sil V. Tháma byl spjat s osvícenským obdobím.

Václav Thám (1765 – po roce 1816) vystudoval akademické gymnásium a filosofii v Praze a tam také nastoupil místo policejního komisaře. Pro bohémský způsob života byl Thám po několika letech z úřadu propuštěn. V sezóně 1789—90 se stal profesionálním divadelníkem a členem souboru Vlastenského divadla U hybernů a zůstal jím až do roku 1799. Potom odešel z Prahy s vlastní německou kočovnou společností, kterou řídil společně s hercem Václavem Svobodou; později bloudil po Čechách i v cizině s německými kočovnými trupy. Kde a kdy Thám zemřel, není dosud známo. Literární dráhu zahájil Thám nejprve jako básník, překladatel a adaptátor a brzy nato také jako autor původních her. Pro repertoár Vlastenského divadla z let 1786—99 přeložil, upravil a napsal téměř polovinu všech kusů, tj. určitě více než 150 her. I přes svůj osudný bohémský sklon byl Thám člověkem nesmírně talentovaným a výkonným. Z jeho rozsáhlého divadelního díla známe dnes jen několik překladů.

Vedle Václava Tháma pracovalo pro české divadlo ještě mnoho dalších autorů a překladatelů. Hned za V. Thámem bývá jmenován jeho bratr, lingvista K. I. Thám, významný pro nás překladem *Macbetha* a *Loupežníků*. Řadu původních kusů a překladů pořídil pro Vlastenské divadlo persekvovaný stoupenec francouzské revoluce herec Matěj Stuna, původní hry psal státní úředník a redaktor Pražských novin Josef Jakub Tandler, o dramaturgii Boudy se zasloužil

GENERACE
DIVADLA BOUDY

autorsky i překladatelsky také Maxmilián Štván. Autorem jediné původní historické hry, kterou z této doby máme po ruce, *Oldřicha a Boženy*, byl tiskař Antonín Josef Zíma. Velký počet her s romantickými a rytířskoloupežnickými názvy přeložil Filip Heimbacher. Bylo by možno uvést ještě jména další. Je příznačné, že většina jmenovaných spolupracovníků Boudy a divadla U hybernů tvořila jednu literárně divadelní generaci a že na gymnasiu a na filosofii to byli spolužáci bratří Thámů.

NEPŘÍZNIVÉ
HOSPODÁRSKÉ
PODMINKY

V následujících letech, v nichž nadále sílily reakční feudální tendence a kdy se rakouská monarchie zapletla do vleklých válek s Francouzi a s Napoleonem, byly neklidné a nepříznivé také osudy českého divadla v Praze. I přes přechodná období vzruchu a oživení je zřejmé, že české profesionální divadlo v Praze spělo v letech 1793—1811 ke své likvidaci. U hybernů zanikla veškerá divadelní činnost asi v roce 1802 a spolehlivé doklady o pravidelných nedělních a svátečních českých představeních máme ze Stavovského divadla jen pro léta 1804—06; víme též, že profesionální německá a česká představení se konala v letech 1804—11 na Malé Straně v Karmelitské ulici. Jsou roky, pro které existují hojně repertoární doklady, jsou však v té době i celé sezóny, kdy o českém divadle nevíme vůbec nic anebo známe nejvýše název dvou tří kusů. Josefínské vlastenecké privilegium z Boudy, právní podklad českého profesionálního divadla v Praze, prodal herecký veterán Zappe roku 1803 českým stavům a tím uvedl česká představení na desítky let do područí nájemců Stavovského divadla. České divadlo přinášelo však ještě začátkem 19. století poslednímu italskému impresáři ve Stavovském divadle, Domenico Guardasonimu, slušný příjem.

ČESKÁ OPERNÍ
PŘEDSTAVENÍ

Procházíme-li repertoár pražského českého divadla, vidíme, že v něm po roce 1793 posilují svou pozici zpěvohry. Vedle starších, již dříve provozovaných oper, operet a singšpílů byla nastudována další významná díla, jako Mozartova *Kouzelná flétna* pod názvem *Kouzelná píšťala*, která byla v překladu V. Tháma poprvé česky provedena U hybernů v roce 1794 a až do roku 1805 mnohokrát opakována. V roce 1806 byl ve Stavovském divadle inscenován Mozartův *Únos ze serailu* pod názvem *Bellmont a Konstace aneb Odvedení ze serailu* v překladu J. N. Štěpánka. Pokud máme zprávy o finančním výsledku z různých představení, pak je pro české publikum příznačné, že nejúspěšnější byla právě *Kouzelná flétna*, která návštěvnický předčila i nejlákavější rytířny. Mezi zpěvohrami vídeňského původu se ještě v prvních letech 19. století často objevovala díla W. Müllera, např. *Sestry z Prahy*, velmi populární byla „romantická, komická zpěvohra“ F. Kauera *Dunajská víla* apod. Zájem českého obecnstva o operu byl zřejmě tak velký, že ředitel Nosticova divadla Ital Guardasoni uspořádal již v roce 1795 a 1796 několik představení italských oper G. Paisiella v českém jazyce. Byly to buffy *La Serva padrona*, přeložená jako *Děvka paní*, a *Giacomo e Ninetta*, počestěná jako *Naninka a Kubíček*. Tyto opery zpívali česky italští pěvci, členové pražské italské opery. O jednom z těchto českoitalských představení podal zajímavé svědectví Josef Dobrovský, který si všiml souhlasu či nesouhlasu českého přízvuku s hudební deklamací a viděl v tom potvrzení pro svá prozodická pravidla.

ÚSTUP
OSVÍCENSKÝCH
MYSLENEK

Velké procento zaujímaly v českém repertoáru veselé burlesky, frašky, kouzelné pohádky a hry, v nichž byl hlavním hrdinou tradiční šprýmař Kašpárek. Stále výrazněji se uplatňovaly romantické rytířny a hry o loupežnících, které dokonale zastupoval Zschokkého „veliký zbojník“ *Abelino*. Ústup k těmto látkám nebyl jen důsledkem všeobecných reakčních poměrů vládnoucích v rakouské monarchii po Francouzské revoluci a zvláště po roce 1793. Cenzura zlikvidovala osvícenskou dramaturgii a zakázala i demokratické hry Lessingovy, Schillerovy aj. Z klasického činoherního repertoáru byl podle údajů, které máme k dispozici, česky uveden pouze *Macbeth* v Nosticově divadle roku 1793 a U hybernů *Hamlet* v roce 1795.

STEINBERGOVY
FRAŠKY

Na vývoj českého divadla a jeho specifický lokální a nacionální zabarvení měly příznivý vliv některé hry pražského německého divadelníka Karla Guolfingera Steinsberga. Především to byl singšpíl *Honza Kolohnát z Přelouče* s hudbou Vincence Tučka, poprvé česky inscenovaný U hybernů v roce 1796. Tato úspěšná hra měla dokonce dvě další pokračování. Druhý díl *Honzy Kolohnáta*, napsaný J. M. Czapkem s hudbou V. V. Maška, byl společně s prvním dílem mnohokrát v Praze opakován. Steinsbergovo libreto bylo dílko ve své době typicky pražské a zcela samozřejmě se v něm mísila čeština s němčinou. Byla to hra, která i bez Thámova překladu by byla bývala většinou českého publika srozumitelná, stejně jako její německo-český originál byl srozumitelný pražským Němcům. Honza Kolohnát, bohatý selský synek, který si na koni ověn-

čeném fáborny přijede do Prahy pro německou měšťanskou nevěstu, není posmíván proto, že je Čech, to by bývalý osvícenský agitátor rytíř Steinsberg nepřipustil, ale proto, že je to zazobaný natvrdlý chrapoun. (Zde zřejmě stojíme u zdroje podobných postav v díle Tylova i v Smetanově a Smetanově Prodané nevěště.) Také název další Steinsbergovy hry, *Strýček z Podskalí*, kterou též přeložil V. Thám, svědčí jistě o autorově náklonnosti k pražskému prostředí a jeho figurkám. Steinsbergův Honza došel ve skvělé interpretaci Thámovy drahá, kerce Václava Svobody, až na vídeňskou scénu v Leopoldstadtu.

Z českých dramatiků posunul specificky české a pražské rysy na ještě vyšší stupeň Prokop Šedivý (1764 – kolem roku 1810). Narodil se v Praze jako syn sládky. Filosofii nedokončil, ale snad majetkové postavení pivovarnické rodiny mu dovolilo, že se mohl věnovat profesionálně literatuře a divadlu. V roce 1792 byl i v hereckém ansámbli U hybernů a roku 1802 odešel z Prahy na venkov, kde se prý až do své smrti živil předváděním optických kukátkových obrázků. Jako dramatik, překladatel a upravovatel psal Šedivý pro pražské divadlo už před rokem 1793, ale nejpřirozeněji zapadlo jeho maloburžoazně poklidné dílo až do let následujících. V té době vytvořil Šedivý dvě první skutečně české lokální frašky. Jsou to *Pražští sládkři s hudbou* V. Tučka, označení při premiéře roku 1795 U hybernů jako opera, a *Masné krámy aneb Sázení do loterie*, uvedené U hybernů roku 1796 jako singšpil opět s hudbou téhož skladatele. Obě hry, které vyšly tiskem, jsou typickými obrázky z tehdejšího pražského maloměstáckého života. Šedivý se v nich snažil zachytit nejen charakter figurek, ale i jejich pražskou lidovou češtinu. I když se ani k jediné z těchto her nedochovala hudební partitura, přesto již z textu můžeme vyvozovat, že také v hudbě se alespoň zčásti uplatnily prvky městského folklóru (v Pražských sládkřích se např. zpívá píseň Kde jsi sládek, tam je mládek apod.). Šedivý jako reprezentant české dramaturgie z konce 18. století byl blízký pražskému publiku nejen tóny lokálního patriotizmu, ale pokoušel se rozněcovat jeho fantazii např. i v původní, velmi schematické rytířské hře *Rytíř Miloslav* nebo ve „vlastenecké hře“ *Kniže Brunclík*. Starou tradici improvizovaného divadla připomínal Šedivý českému obecnstvu v komediích a singšpilech jako *Kašpárek, krotitel zlých žen* apod. Z klasického repertoáru přeložil Šedivý *Krále Leara*, který byl U hybernů uveden již v sezóně 1791–92. Důležitým příspěvkem Šedivého při konstituování českého divadelního myšlení byla jeho brožura *Krátké pojednání o užitku, kterýž ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může* (1793). Nejde však o práci původní, ale převážně o překlad teoretické stati Friedricha Schüllera. Zde se čtenáři poprvé hlouběji seznámili s osvícenskou a demokratickou ideou národního divadla, kterou chtěl propagovat Šedivý v českých vlasteneckých kruzích.

Také na českém venkově se probudilo divadlo již v poslední třetině 18. století. Bylo to divadlo ochotnické. Zpočátku se modernější maloburžoazní repertoár, přebíraný z profesionálního divadla, ještě mísil s pozůstatky lidového náboženského divadla. Nejstarší údaj o divadle z tohoto období máme zatím z roku 1770 ze Skutče, kde však šlo pravděpodobně o přežívající lidové divadlo. S lidovými náboženskými a biblickými hrami se v těchto letech setkáváme v řadě dalších míst. Kolem roku 1785 byly opět ve Skutči provedeny zpěvohry *Opilec* a *Selské povstání* s hudbou Jana Tučka. Zpěvohra *Veselá bída* (jindy zvaná *Loutníci aneb Veselá bída*) byla uvedena v Hořicích v roce 1785, tj. o rok dříve než na profesionální scéně v Praze. Někde byly dosud provozovány tzv. kantorské zpěvohry, jinde zpěvohry profesionálního původu, jako *Ostrov lidožroutů*, *Arkádské zrcadlo* apod. V raném ochotnickém divadle mělo hudební divadlo velmi silné zastoupení a hry tohoto žánru byly často uváděny v lokální úpravě s novou hudbou místního původu. Pokud jde o činohru, máme zprávu, že ve Vysokém n. Jizerou byl před rokem 1793 inscenován ochotníky *Kniže Honzík*. Pražští studenti uvedli roku 1791 v Dlouhé třídě soukromé představení Schillerových *Loupežníků*.

Koncem 18. a na samém začátku 19. století se hrálo ochotnické divadlo v Hradci Králové, Jindřichově Hradci, Mšeně u Mělníka, Polné u Jihlavy, Radnicích, Turnově, Žamberku a jinde. Již v tomto počátečním ochotnickém stadiu se zdají převažovat místa ve východních a severovýchodních Čechách. Z původních českých her se na venkovských jevištích častěji objevovaly hry Prokopa Šedivého. Umělecká, hlavně herecká úroveň ochotnických představení byla jistě primitivní a vyšší kvality se objevovaly asi jen ve slozce hudební. První stálá ochotnická jeviště se budovala v soukromých domech, v hostincích, na radnicích apod. Jednou z prvních staveb určených přímo pro ochotnické divadlo byla budova zřízená roku 1802 v Ústí n. Orlicí.

FRÁSKY
P. ŠEDIVÝHO

OCHOTNÍCI
NA VENKOVĚ

ROZMACH DIVADLA PO NAPOLEONSKÝCH VÁLKÁCH (1812—1834)

TLAK
VÁLEČNÝCH
UDALOSTÍ

Neblahý vliv na slábnoucí činnost českého divadla v Praze měly na počátku 19. století sociální poměry za napoleonských válek. I když hlavní reprezentanti českého divadelního občanstva, drobní mlynáři, pekaři a řezníci za války nezchudli, přesto české profesionální divadlo v Praze ztrácelo publikum a upadalo. Oživení nastalo až na sklonku napoleonských válek, kdy za vedení profesionála J. N. Štěpánka obnovili českou divadelní činnost v Praze ochotníci.

Válečné události a politicky reakční poměry přinesly však zcela mimovolně několik impulsů, které národně obrozenecké hnutí zaktivizovaly. Rakouská vláda, vedená snahou získat do boje proti Napoleonovi český lid, se dovolávala slavné minulosti a statečnosti českého národa. Ruská vojska, která v těch dobách několikrát prošla naším územím, probudila v inteligenci i v širokých vrstvách již uhasínající slovanské vědomí. Za této situace zahájila roku 1812 Štěpánkova skupina ve Stavovském divadle občasná česká představení. Ochotnická divadelní činnost byla však tehdy zakazována a výjimečně byla povolována jen ta představení, jejichž výtěžek byl věnován dobročinným účelům. Proto také Štěpánkovi ochotníci hráli ve prospěch pohořelých, špitálů a chudobinců. Výtěžek z jejich představení byl značný a skutečně znamenal určitou sociální výpomoc, neboť jen v letech 1812—20 věnovala Štěpánkova družina více než 31 000 zlatých na charitativní účely.

ŠTĚPÁNKOVA
DRAMATURGIE

Je pochopitelné, že v repertoáru pražských ochotníků již nebylo místo pro progresivní drama osvícenská. Zmizely však i opery a singšpily a vytratily se také burlesky, frašky a pohádky, v nichž dožívala tradice barokního improvizovaného divadla. Odešel nejen Harlekýn a Kašpárek, ale i Honza Kolohnát, a na scénu se nevrátila ani patriarchální pohoda pražských zpěvoher Prokopa Šedivého. Loajální měšťan Štěpánek postavil své prvé sezóny převážně na rytířském kothurnu. Při zahájení 26. ledna 1812 byl ve Stavovském divadle uveden ve Štěpánkove překladu rytířsky dojímavý Holbeinův *Fridolin*. Pro tendence a směřování českého divadla byly však v té době příznačnější tři Štěpánkovy původní historické hry, označované jako „vlastenecké činohry“. Byl to *Bretislav I.*, český *Achilles*, *Obležení Prahy od Švejdů* a *Korytané v Čechách*. Historičnost těchto her je velmi volná a je zřejmé, že jimi Štěpánek probouzel nejen hrdost nad činy předků, ale současně také agitoval do boje proti Napoleonovi a vyzýval k věrnosti rakouské monarchii. Pokud jde o styl těchto her, je kombinací postupů dramatiky rytířské s činohrou z maloburžoazního prostředí. Přímo tomu odpovídá např. protiklad mezi uměle patetickou řečí rytířů a projevem postav měšťanských, tíhnoucích k přirozené hovorovosti. Současnou politickou hru napsal Štěpánek v činohře *Vlastenci aneb Zpráva o vítězství*. Je to monarchistický chvalozpěv, ale zároveň i hra s narážkami na bídu a utrpení, které působí válka. Scéna, v níž vystupují kozáci, vyvolala prý o premiéře roku 1813 nesmírné nadšení mezi publikem, v němž bylo i hojně ruských vojáků. Dramaturgie tohoto typu žila však na pražském ochotnickém jevišti jen tři roky a po skončení napoleonských válek, v době svatoalianské reakce, uváděl Štěpánek na scénu většinou jen rytířny, hry o loupežnících a krotké frašky. Mezi běžnými šosáckými veselohrami lehce a úsměvně upozorňovala na nacionální protiklady pouze Štěpánkova veselohra *Čech a Němec* a na lichvářskou problematiku *Berounské koláče*. Z rámce tohoto politicky tichého biedermeierovského repertoáru se vymykali jen Schillerovi *Loupežníci*. Ale také zde stojí před námi oprávněná otázka, zda v pojetí a interpretaci nepřevládla loupežnická romantika nad protifeudálním smyslem básníkovy díla.

K další zřetelné proměně ve skladbě Štěpánkova ochotnického repertoáru dochází v letech 1822—24. Na vyšší umělecký stupeň posunulo jeho divadelní program provedení Weiglovy opery *Rodina Švejcarská* (1823) a Cherubiniho *Vodaře* (1824) — obě v překladu S. K. Macháčka. Zvláště *Vodař* je dílo hudebně vyspělé a tematicky progresivní, neboť jeho hrdinou je prostý člověk a do konfliktu zasahují revoltující lidové masy. Z tohoto nesporně náročného repertoáru můžeme usuzovat, že v české společnosti došlo na počátku dvacátých let k určitým kvalitativním proměnám a že se také změnil názor na divadlo. Za léta 1812—24 bylo v Praze ve Stavovském divadle uvedeno asi 60 českých představení, z nichž se část konala večer.

TEISINGROVO
DIVADLO

Na počátku dvacátých let nebyla Štěpánkova amatérská scéna ve Stavovském divadle jedi-



Společná společnost a dobročinná představení Jana Nepomuka Štěpánka
 1816
 Dne 10. listopadu 1816
 v půl čtvrté hodiny odpoledne
 od slavné slavnosti divadla milosrdného
 a prospěchu nemocnice milosrdných bratří
 s pomocným pomocným divadlem
 v celém ústupu
Cech a Němec,
Mlýn na hranicích.
 Vzdělání a úcta
 D. 1816
 2297
 1816
 Jan Nepomuk Štěpánek, přední představení divadla
 Zadátelec ať v půl čtvrté hodiny
 Dieu soit le plaisir des amants et le succès de l'ouvrage de M. de la Harpe, qui sera joué par le théâtre
 de cette ville le dimanche 10. novembre 1816, à six heures du soir.
 Der Vorteil des Spitals der barmherzigen Brüder,
 in welchem Theater, in öffentlicher Sprache
Der Böhme und der Deutsche, oder Die Mühle an der Gränze.
 D. 1816
 Herr Nepomuk Štěpánek, Vorstand des barmherzigen Brüders, hat die Rolle des Jägers selbständig übernommen.

Jan Nepomuk Štěpánek
 Litografie F. Šira podle olejomalby Antonína Muchky

Plakát Stavovského divadla v Praze k premiéře
 veselohry J. N. Štěpánka Cech a Němec roku 1816

ným místem v Praze, kde se hrálo české divadlo. Mezi několika krátce existujícími scénkami stálo na prvním místě tzv. divadlo Teisingrovo. V roce 1821 proměnil měšťan Teisinger své původně jen domácí soukromé divadélko v podnik širšího významu a otevřel je veřejnosti. (Teisingrův dům byl v místě, kde dnes stojí nádraží Praha-střed.) Původní ochotnická základna byla u Teisingrů posílena z řad studentů, což se projevilo preferováním dramatiky Klicperovy před Štěpánkem a Kotzebuem. V letech 1821–24 zde byl nejčastěji reprizován Klicperův *Divotvorný klobouk*, byl uveden *Hadrián z Římsů* a další Klicperovy hry. Šedivého *Pražští sládci* byli inscenováni jako veselohra se zpěvy a vystoupil v ní např. F. Skroup. Podle pozdějšího svědectví divadelního kritika J. K. Chmelenského dosáhlo Teisingrovo divadlo svého myšlenkového a inscenačního vrcholu v Schillerových *Loupežnících*. Intrikána Franze Moora hrál v *Loupežnících* Klicpera, který také jindy při návštěvách Prahy u Teisingrů rád hostoval. Svým intelektuálně náročnějším programem bylo Teisingrovo divadlo předchůdcem pozdějšího podobně orientovaného divadla kajetánského. V roce 1824, v době, kdy J. N. Štěpánek zahájil ve Stavovském divadle pravidelná česká profesionální představení, Teisingrova ochotnická scéna zanikla.

Podle dosud dostupných, avšak ještě rozptýlených dat se dá soudit, že k intenzivnějšímu růstu divadla došlo koncem napoleonských válek také na venkově. V roce 1812 se připomíná ochotnické divadlo v Žebráku, Rakovníku, Ústí n. Orlicí a Vysokém n. Jizerou. Někde se stále ještě jednalo o symbiózu a svazky se starším lidovým divadlem. V letech 1813–20 údajů o ochotnickém divadle přibývá: Česká Skalice (1813), Jičín (1814), Sadská (1815), Nymburk (1816),

ROZVOJ
 OCHOTNICKÝCH
 PŘEDSTAVENÍ

Strakonice (1817), Plzeň (1818), Jaroměř a Lysá n. Labem (1819), Slaný a Písek (1820). Také ve dvacátých letech 19. století neustále rostl počet míst, která založila ochotnickou tradici.

Tuhý reakční režim z let napoleonských válek přežíval ještě ve dvacátých letech a stále zaháněl opatrného měšťana a maloměšťáka do domácího příbytku. Tehdy se všude rozšířila biedermeierovská móda dávat domácí soukromá představení. Domácí divadlo takovéhoho úzkého společenského dosahu snadno unikalo četným nařízením a zákazům vytrvale podvazujícím ochotnickou činnost. Kvantitativní růst malých privátních scének vytvořil příznivé předpoklady pro další rozvoj ochotnického obrozenského divadla. V ochotnických sdruženích, vedených především maloburžoazií a studenty, působili i někteří významní literáti, jako Čelakovský, Klicpera aj. V repertoáru přejímaném převážně z pražského divadla se výrazně uplatňovaly původní hry Štěpánkovy a Klicperovy a překlady z Kotzebua. Projevy samostatné ochotnické dramaturgie byly zatím velmi vzácné (např. Molièrův *Lakomec* v Žamberku 1812). Někdy, ne příliš často, hráli čeští ochotníci i v českých městech německá představení, jindy, opět jen výjimečně, se ochotníci spojili s kočovnými profesionály třeba k provedení opery (Weberův *Čarostřelec* v Hradci Králové 1825). K novému intenzivnímu rozvoji českého ochotnického divadla došlo za příznivějších politických a ekonomických poměrů ve třicátých letech.

ČESKÁ
PŘEDSTAVENÍ
V BRNĚ

Pomalejší tempo nacionálně uvědomovacího procesu na Moravě zřejmě způsobilo, že o tamějším ochotnickém divadle nemáme až do třicátých let dosud téměř žádné zprávy. V Brně zaznamenáváme v obrozenské době prvé české představení až koncem roku 1814, kdy členové německého profesionálního souboru sehráli zpěvohru *Strašidlo ve mlejně* (podle seznamu osob můžeme s určitostí soudit, že šlo o překlad Weidmannova *Žebravého studenta*). *Strašidlo ve mlejně* bylo pak ještě opakováno v roce 1815. V roce 1822 byla v Brně uvedena Michalesiho veselohra *Kuňže na honbě* a v témže roce byly jako zpěvohra inscenovány *Štěpánkovy Berounské koláče*, reprízované i v následujícím roce. Táž hra byla opakována opět v profesionálním obsazení v roce 1831 pod názvem *Komárovský koláče aneb Ošizený lichvář*. Autorem brněnské lokalizace byl místní herec Karel Ruber.

OBCENSTVO
ČESKÝCH
PŘEDSTAVENÍ

Obecenstvo, které v desátých a dvacátých letech 19. století navštěvovalo česká představení v Praze, se svým složením asi příliš nelišilo od publika z konce 18. století. Důraz, který byl nyní v repertoáru položen na rytířskou hru a na maloburžoazní frašku, dovoluje předpokládat, že základem publika zůstávalo nadále obecenstvo řemeslnické a živnostenské a že podíl inteligence se v hledišti zvětšoval jen zvolna. Máme také doklady, že vzdělanější vlastenci navštěvovali v Praze německá představení, jejichž repertoární a inscenační úroveň byla vyšší. Na německé scéně Stavovského divadla v Praze působili znamenití činoherci i pěvci a často sem také přicházeli hostovat vynikající umělci z celé Evropy. Za těchto podmínek nemohlo pochopitelně české ochotnické divadlo německému divadlu v Praze ještě konkurovat.

ČEŠTÍ HERCI

Mezi členy Štěpánkova amatérského souboru nalézáme řadu známých jmen, jako byl např. literát J. Hybl, organizátor českého divadla Haklík, student a dramatik V. K. Klicpera; předním hercem byl i sám Štěpánek. Hrál tu také Klicperův bratr medik František, velmi talentovanou herečkou byla A. Švambersková, pozdější žena V. K. Klicpery, vystoupil zde Antonín Švanda ze Semčic, otec známého divadelníka Pavla Švandy ze Semčic, atd. Jistě že na ochotnický soubor nebylo možno klást vysoká umělecká měřítká, ale přesto z nepočtených časopiseckých kritik vyplývá, že to byl soubor slušné úrovně, kde i jako herec hrál prim zkušený profesionál Štěpánek.

HERECKÝ STYL
A REŽIE

Herecký styl, jakým se na počátku 19. století na českém jevišti v Praze hrálo, se s určitostí velmi podobal běžnému německému herectví, jak je čeští ochotníci poznávali na německé scéně. Rytíři, loupežníci a zavilí intrikáni také při českých představeních mohutně hřímali, v afektu křičeli, dunivým pádným krokem křižovali jeviště, ve zlosti kouleli očima, skřípali zuby a dupali. Ctnostné dívky a ušlechtilí milenci se naopak stavěli do malebných póz odvozených z menuetu a klasického baletu a jejich hlasový projev byl spíše sladce zpěvný než přirozeně konverzační. Anachronismy a volná fantazie, které vládly v kostymování, stylovou směs v herectví jen podrhovaly. V historické a rytířské činohře, v tragédii a ve vážnější činohře se v hereckém projevu mísily postupy a konvence rytířského romantismu a klasicismu. Skutečnosti a životní realitě se přibližovalo nejvíce herectví ve veselohře a frašce z maloměstského nebo vesnického života. Zde také předpokládáme některé specificky české herecké postupy. Ať se však herec od skutečnosti sebevíce vzdaloval či se jí co nejtěsněji přibližoval, byla herecká práce ve svém

principu stále podrobena normativnímu systému tzv. oborů, které značně omezovaly individuální tvorbu.

Herecké obory, které ovládaly evropské divadlo již v 17. a 18. století a které zcela nezmizely ani dnes, hercům závazně radily, ba přímo předpisovaly, jak má ta či ona postava na scéně vyhlížet, jak se má pohybovat, a dokonce jak má deklamovat. Existovaly obory hrdinů, milovníků, intrikánů, subret, otců, matek, venkovských chasníků, židů, komických starých atd. Např. hrdina měl mít vyšší postavu, vítány byly tmavší vlasy a sytější barytonový hlas. Na milovníkovi se požadovala pružná postava, blond vlasy a jemný tenor, intrikán mohl být dokonce zrzavý, pobledlý apod. A existovala řada dalších, ještě detailnějších pokynů. Hojně dokladů o tom podávají německé herecké brožury, které na počátku 19. století často vycházely. Starý oborový systém byl kodifikován nejen v hereckých příručkách, ale při pozornějším čtení a srovnávání dramatických textů zjistíme, že je již přímo vtělen do dramatikova díla. Obory existovaly a autoři textů s nimi zcela samozřejmě při volbě postavy a její charakteristice počítali. Bylo by však nesprávné, kdybychom se domnívali, že systém oborů hereckou individualitu zcela potlačil a absolutně znemožnil psychologicky niternou hru. Avšak předpoklady pro ni poskytovala jen nejlepší díla některých dramatiků a také jen velmi talentovaní a citliví herci byli schopni a ochotni odpoutat se od vžitě tradice vnějšího hereckého napodobování. Tím naprosto nechceme říci, že systém oborů a přístup k postavě zvenjška by sám o sobě už vyloučil dobrou, a třeba i virtuózní hereckou práci. Naopak, artistní a technická stránka herecké profese byla na vysoké úrovni.

Postupoval-li herec podle tradičních zásad a předpisů, jednal stejně i divadelní režisér. Ani režijní práce nebyla tvorbou individuální, ale spíše šlo pouze o běžné aranžování příchodů a odchodů ze scény. Větší nároky kladlo na režiséra jen sestavování ansámblových scén. Vše muselo být nazkoušeno velmi rychle a podle osvědčených a zaběhnutých praktik, neboť i na nové nastudování a zrežirování opery měl např. Carl Maria Weber, působící v Praze v letech 1813—16, přibližně osm dní. Činohra pak mohla být připravena za dobu ještě kratší. Předpokládáme, že režisérem většiny českých ochotnických představení v Praze byl v té době J. N. Štěpánek. Režisérovo jméno totiž tehdejší divadelní návštěví neuváděla.

SCÉNICKÁ
VÝPRAVA

Stejně neindividuální a tradiční bylo na počátku 19. století také dekorování jeviště. Ve dvacátých letech 19. století bylo jeviště stále ještě vybaveno starým systémem perspektivních kulis. Žádné dekorace ani jejich zbytky se sice ze Stavovského divadla nedochovaly, ale víme, že v té době se zde ještě používalo některých původních dekorací Platzrových. Předními dekorátory pražské scény byli ve dvacátých letech dva Italové, otec a syn Lorenzo a Antonio Sacchetti. Víme, že Sacchettiové byli odchovanci a zastánci italské barokní školy, ale i u nich, hlavně u syna Antonia, se stále více prosazoval romantický styl. Vynucovaly si jej nejen rytířské činohry, ale v první řadě romantické opery, které byly inscenovány s velikou pompou a s využitím všech kouzel jevištní mašinérie. V permanenci byla pekelná propadla, nebeská vznášedla a scéna se rychle změnila z hradní síně třeba ve zvlněnou mořskou hladinu. To vše bylo vytvořeno z prken, z pomalovaného plátna a latí. O způsobu dekorování si můžeme učinit představu také z dramatických textů. Např. scénické poznámky Štěpánkovy a Klicperovy jen dotvrzují, že dramatikové počítali se standardními typovými kulisami, a proto při volbě prostředí většinou předpisovali jen hradní síň, sál, vězení, les, pokoj, vesnickou jizbu apod. Nové individuální dekorace pro určitou hru byly pořizovány jen zřídka a později se jich zcela běžně užívalo ve hrách ostatních. Nebylo zvykem, a ani to nebylo technicky a finančně možné, dávat premiérám nové dekorace. Každá nová kulisa byla pracným a nákladným malířským dílem a premiér bylo tehdy v divadle obvykle 40—50 ročně. Také z velkého počtu premiér pochopíme, proč divadlo hereckých oborů a stálých dekoračních typů se tak vytrvale drželo. Na individuální jevištní tvorbu nezbyval ani čas.

PRODUKCE
KOMEDIANTŮ

V blízkosti divadelního umění stály v prvních desetiletích 19. století mnohé produkce potulných komediantů a akrobatů. Na stovkách poutí, posvícení a trhů, které se tenkrát v našich zemích všude konaly, se producovali kouzelníci, žongléři, krasojedci, artisté a provazolezci, zájžděli sem majitelé strnulých panoptik i exotických zvířinců. Mnozí komedianti ovládali ještě staré pantomimické produkce a nejohravnější z nich sehráli krátkou mimickou scénku třeba na laně. V těsném sousedství scénického umění se pohybovali také principálové loutkových stínohér a demonstrátoři kukátkových optických obrázků. Některými z nejznámějších reprezentantů tohoto staletého potulného rodu přicházeli také do Prahy, kde předváděli své umění v městských sálech (v Platýzu



Foutkové divadelko s plošnými loutkami, ovládanými zespoda
Obrázek z dětské hry z roku 1841



Plakát iluzionisty Weisse, vystupujícího
v pražském Konviktě roku 1831

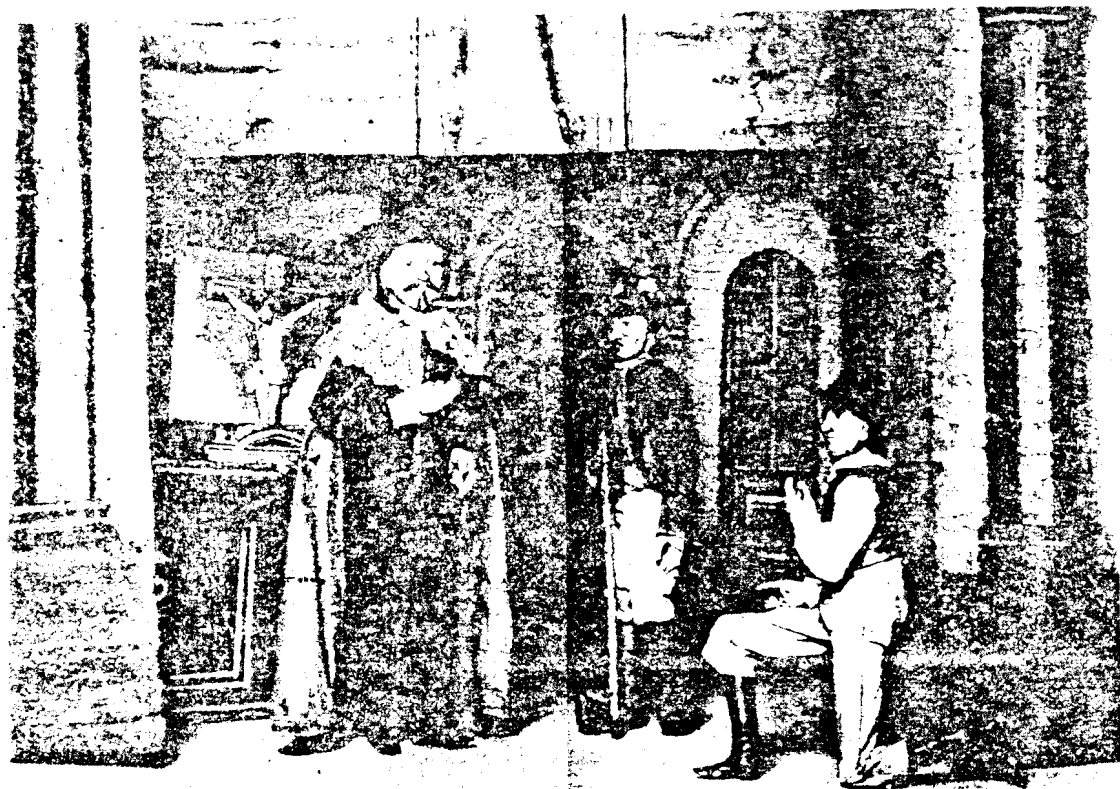
nebo v Konviktě), ve stálých dřevěných boudách postavených např. na Kapucínském plácku (nyní náměstí Republiky), občas i ve volné přírodě na pražských vltavských ostrovech. Nejprédnějším a nejznámějším komediantům a artistům bývalo někdy pronajímáno i Stavovské divadlo. A z divadelních budov zase vycházeli jevištní malíři a v kruhových nebo polokruhových boudách představovali váženému publiku za mírné vstupné oblíbené panoramatické obrazy měst.

Velmi starou tradiční formou divadla bylo loutkové divadlo. I když můžeme předpokládat, že soukromě i profesionálně se loutkové divadlo v českém jazyce hrálo již velmi dávno, prvé doložené informace o českých kočovných loutkářích máme až z osmdesátých let 18. století. Mezi nejstaršími majiteli loutkářských koncesí se již v té době objevila některá i později známá jména loutkářských a komediantských rodů. K takovým zakladatelům patřil Jan Kočka, Jan Maizner, Jan Kopecký, Josef Kludský, Josef Dubský aj. Někdy bývaly loutkářské koncese spojovány s povolením akrobacie, provazolezectví apod. Rozšířeným druhem loutkového divadla bylo také divadlo stúnové. Hlavní teritoriální doménou kočujících loutkářů byla městečka a vesnice. Loutkové divadlo bylo určeno především dospělým divákům, ale počet dětí při představeních neustále vzrůstal. Přes četná úřední omezení a zákazy počet kočovných loutkářů na počátku 19. století velmi stoupl, neboť k potulnému loutkářskému cechu se připojovali někteří jedinci zruinovaní v době napoleonských válek. Jejich skromná truhla s dřevěnými panáčky byla občas jen zastřešeným druhem žebroty.

LOUTKOVÉ
DIVADLO

Téměř legendární typ loutkáře buditele vytvořily pozdější generace z Matěje Kopeckého (1775–1847). Matěj Kopecký začal svou loutkářskou dráhu roku 1797, ale spolehlivá data o jeho další činnosti jsou sporadická. S jistotou víme, že znovu získal povolení na „mechanická“ představení (tak bylo někdy loutkové divadlo označováno) v roce 1819, 1820 a 1826.

Ještě za obrození se v repertoáru loutkářů často objevovaly hry převzaté z velkého hereckého jeviště 18. i 17. století (*Doktor Faust*, *Don Juan*, *Jenofefa* aj.). Od dvacátých let 19. století přišly na



Scéna z Doktora Fausta v úpravě Matěje Kopeckého, zvaná vartovačka, na jevišti loutkového divadla A. Krügerové-Kopecké

loutkové scény hry psané přímo pro české loutkáře. Jejich jediným známým autorem je Prokop Konopásek (1785—1828), kantor z Olešné. Jemu jsou připisovány známé a populární hry jako *Pan Franc ze zámku*, *Posvícení v Hudlicích* a některé jiné. Děj a stavba těchto her jsou velmi jednoduché, průhledné, jejich černobílé postavy schematické a naprosto nepsychologické. Vedle původních loutkových her se dostávaly na obrozenecké loutkové jeviště úpravy kusů Klicperových (např. *Blaník*, *Jan za chřta dán*) a Štěpánkových (např. *Jaroslav a Blažena*). Rukopisy starých loutkářských textů se zachovaly pouze výjimečně. Jistě i proto, že často negramotný komediant je nemohl ani potřebovat.

Z galerie tradičních loutkových rytířů, loupežníků, princezen, králů, sedláků a sluhů vystupují na českém jevišti výrazně dva typy: těžkopádný bohatý sedlák Škrhola a mazaný potomek improvizujících Hauswurstů, Kasparů a Kasperlů, český Kašpárek. Lidový komediant mluvil své postavy nadneseným falešným patosem v naivně poutovém provedení a záměrně deformoval slovní přízvuk a délku některých hlásek. Loutkářova snaha po vytváření poetizované češtiny a vznešené deklamace se mimovolně měnila ve svůj protiklad. Vcelku lze říci, že deklamace potulných loutkářů představuje pokleslou formu přednesu přejatou z komedií a rytíren velkého jeviště.

Marionety, tj. loutky zavěšené na drátě, které jsou pro české země zvláště typické, byly dřevěné a mezi jejich tvůrci byli výteční řezbáři z Nové Paky a Mírotic. Na trzích a poutích pod širým nebem hrály své stereotypní kousky i loutky navlečené na prstech — maňáskové. Na počátku 19. století vznikla v českých městech vysloveně lidová amatérská forma loutkového divadla, tzv. divadlo v jeslích. Jesle se hrály na podzim a v zimě v bytech, krámcích a hospůdkách a provozovali je většinou sezónní dělníci, např. zedníci, malíři pokojů, voráci aj. Divadlo v jeslích spojovalo tradiční jesličky a loutkové divadlo. Na počátku každého představení byla uvedena vánoční biblická hra a na závěr byla sehrána rytířna.

I když umělecký a společenský význam obrozenského loutkového divadla nelze přeceňovat, přesto je třeba zdůraznit, že určitý podíl na kulturním obrození venkovských míst čeští loutkáři měli. Lidoví kočovní loutkáři působili u nás téměř až do našich dnů, ale jejich rozhodující účast na probuzení zájmu o české divadlo končí v polovině 19. století.

* * *

V původní domácí dramaturgii, uváděné ve Stavovském divadle; měly hlavní slovo hry Štěpánkovy a Klicperovy. Co do počtu převládala dramatika Štěpánkova. Ne snad pouze proto, že Štěpánek jako vedoucí českých představení svá díla preferoval, ale i z toho důvodu, že tematika, styl i jazyk Štěpánkových her byly českému maloburžoaznímu publiku bližší než pozděkud náročnější a spíše ke vzdělanému divákovi zaměřený Klicpera.

Na Jana Nepomuka Štěpánka (1783—1844) již jako na studenta filosofie a teologie silně působila rakouská protinapoleonská propaganda, která od mládí formovala jeho loajální profil. V rámci monarchistické ideologie a patriarchálního vlastenectví Štěpánek rozvíjel také později svou divadelní činnost. Na samém počátku 19. století začal Štěpánek pro pražské divadlo překládat a již tehdy zájezdem společně s pražskými německými herci na letní sezóny do severočeských lázní Teplíc. Od roku 1807 byl profesionálním divadelníkem zcela určitě, neboť od tohoto data byl angažován jako nápověda v německém souboru na Malé Straně. Později přešel do Stavovského divadla, kde se stal divadelním pokladníkem a tajemníkem divadla. Bylo-li třeba, působil také jako herec. Již víme, že vedle činnosti profesionální řídil Štěpánek od roku 1812 český ochotnický soubor. V letech 1824—34 byl spolufeditelem Stavovského divadla a potom ještě deset let — až do své smrti — zůstal divadelním sekretářem.

JAN NEPOMUK
ŠTĚPÁNEK

Tri historické činohry, které napsal Štěpánek v letech 1812—14, jistě kladně zapůsobily na rozvoj nacionálního hnutí na konci napoleonských válek. *Obležení Prahy od Švejdů* (1812) se odehrává v polovině 17. století, ale myšlenkově bylo autorem přeneseno do počátku 19. století. Český měšťan a student byl vlastně vyzván ke statečnému boji za vlast a trůn proti francouzským vojskům. Na půdorysu schematické rytířské hry je postavena další Štěpánkova vlastenecká činohra *Břetislav I., český Achilles* (1813). Rytířským rámcem zde prosakují myšlenky českoněmeckého nacionálního antagonismu a anachronicky působí i zbytky osvícenských idejí. Také ve hře *Korýtané v Čechách* (1814), která se odehrává ve 14. století, se Štěpánek snažil zformulovat názory a morálku současných českých měšťanů a řemeslníků. Vysloveně aktuální politickou agitkou byla také již dříve vzpomenuť hra *Vlastenci aneb Zpráva o vítězství* (1813). Prototyp konvenční rytířny, v níž nacionální tendence ustoupila zcela do pozadí, napsal Štěpánek v *Jaroslavi a Blaženě*. Hlavní zápletkou je obvyklá cesta rytíře do Svaté země a nástrahy, kterým musí čelit věrná dívka, čekající na jeho návrat. Jednání i řeč rytířů jsou vždy plny bombastického siláctví, zatímco ctnostné panny se chovají nesmírně vybraně a rozprávějí a jednají velmi poeticky. Zvláštní místo zaujímá ve Štěpánkově tvorbě jednoaktové náboženské drama *Bratrovrah* (1821), které je realizováno jako dialog mezi Kainem a Abelem. V tomto melodramatu, k němuž komponoval hudbu F. Škroup, Štěpánek prokázal, že ovládá i náročný básnický jazyk. Na scénu Stavovského divadla se *Bratrovrah* dostal až v roce 1831. Nejblíže českému prostředí a jeho problematice jsou Štěpánkovy veselohry *Čech a Němec*, *Berounské koláče* a *Pivovár v Sojkově*. Velkou popularitu si právem získala veselohra *Čech a Němec* (1816). Českému živnostenskému publiku byla sympatická jak mlynářská tematika, tak mu připadaly důvěrně známé i komické zápletky a žerty, které ve hře vznikají mísením češtiny a němčiny. Narůstajícímu českému sebevědomí a majetku hovělo jistě i to, že pánem je v Čechu a Němci Čech a čeledínem Němec. V jednoaktových Berounských koláčích (1818) stála sympatie obecnstva opět zcela jasně na straně kováře Pečlíka, kolem něhož spřádá osídla lichvář, a v *Pivováru v Sojkově* (1823) při sládkovi Chmelovi, který vítězí nad vrchnostenským správcem. V *Pivováru v Sojkově* zaznívají již stále sebevědomější tóny českého nacionalismu. Štěpánek napsal ještě několik dalších her menšího významu. Z velikého počtu překladů a adaptací, které pro české jeviště připravil, měla pro budoucí vývoj českého divadla význam např. Bäuereleho kouzelná *fraška Alina*, kterou roku 1825 Štěpánek přeložil, upravil a lokalizoval pod názvem *Alina aneb Praha v jiném dílu světa*. Z celé Štěpánkovy dramatické tvorby je zřejmé, že vyšla z ruky zkušeného divadelníka s praktickým citem pro hereckou a režijní práci. O úloze Štěpánka jako překladatele operních libret se ještě zmíníme.



Václav Kliment Klicpera
Litografie F. Šíra



V. K. Klicpera: I dobré jitro!
Rytina J. Döblera z vydání roku 1820

VÁCLAV KLIMENT
KLICPERA

Situace a postavení V. K. Klicpery bylo v českém obrozenském divadle od postavení Štěpánkova značně odlišné. Václav Kliment Klicpera (1792—1859) se nejprve učil krejčovně, potom řeznictví, ale nakonec se přece jen dostal na studia do Prahy. Pod Štěpánkovým vedením začal Klicpera roku 1813 ve Stavovském divadle svou ochotnickou hereckou dráhu. Klicpera studoval filosofii, zkoušel to i s medicínou, ale roku 1819 ukončil studia humanitní a stal se gymnasiálním profesorem. V témže roce odešel do Hradce Králové a tam působil jako učitel více než čtvrt století. Dramata začal psát již jako student.

Klicperův *Blaník* (1813), „dramatická bajka v pěti jednáních“, vychází z populární pověsti o blanických rytířích. Je to romantická rytířna plná ruchu a řinčících mečů, tvrdě trestajících loupeživé rytíře. Jsou zde však i místa nacionálně katolického zabarvení. Některé motivy *Blaníka* přejal Tyl do *Jiříkova* vidění. Velmi oblíbenou byla za obrození Klicperova veselohra *Žižka a meč* (1815), ve které autor řeší nejen obvyklou mileneckou zápletku, ale současně proklamuje své literární a politické názory. Nejplodnějším a nejúspěšnějším rokem Klicperova spisovatelského života byl rok 1817, kdy ještě jako student napsal asi 11 her. Většinou to byly truchlohry, které se nedařily Klicperovi ani později, a proto se zastavíme jen u čtyř veseloher z této doby, které se staly klasickými. Je to *Divotvorný klobouk*, *Rohoňák Čtverrohý*, *Hadrián z Římsů* a *Lhář a jeho rod*. Jsou to veselohry dodnes natolik známé, že není třeba tematické motivy naznačovat. *Divotvorný*

klobouk a Rohovín Čtverrohý jsou studentské satiry napadající maloměšťáckou tupost z pozic mladého inteligentního rozumu, zatímco Hadrián z Římsů a Lhář a jeho rod jsou parodie inspirované rytířskou literaturou a tradicí divadelních lhářů.

V Hradci Králové působil Klicpera nejen jako pedagog, ale souborně zde také vydával svá dramata, organizoval ochotnickou činnost a napsal řadu dalších dramatických prací. Opět převládají rytířské hry a tragédie poplatné dobovým literárním konvencím. Sílu nejlepších děl z roku 1817 si však zachovaly jen veselohry. Jsou to dodnes hrané aktovky *Veselohra na mostě* (1826) *Každý něco pro vlast!* (1829) a veselohra *Jelen* (1835), přepracovaná Klicperou v roce 1849 pod názvem *Žlý jelen*. Satiru *Každý něco pro vlast!* pokládáme za nejostřejší a nejúspěšnější útok proti české maloměšťácké omezenosti, jaká kdy byla v naší dramatické literatuře napsána. I když Klicpera ve svých veselohrách usiluje o zobrazení skutečnosti, přesto je v tomto ohledu požitatný rozdíl mezi jeho komediemi a komediemi J. N. Štěpánka. Štěpánek skutečnost spíše obkresluje a rutinovane po divadelnicku zpracovává, zatímco Klicpera ji satiricky zvětšuje. Náročnějším jazykem a rozvláčnější stavbou se Klicpera někdy bezděky přiklání spíše k literatuře než k divadlu. Přesto měla Klicperova divadelní tvorba mezi obrozenskou inteligencí vždy dost ctitelů, zatímco pro velkou část řemeslnického a obchodnického publika byla jeho dramatika poněkud intelektuální.

Nejvážnější pokus o vstup do oblasti vysoké básnické tragédie učinil Klicpera v *tru-hlohře Soběslav, selský kníže* (1824). Hra z počátku přemyslovských dějin prozrazuje sice silné vlivy rytířského dramatu, nalézáme tu však i místa inspirovaná Shakespearem a poznáváme prvky a obrazy moderního romantismu. Sama postava nešťastného knížete Soběslava nese v sobě stopy rodícího se tehdy romantického rozervanectví.

V roce 1846 odešel Klicpera z Hradce Králové do Prahy a nastoupil místo profesora na akademickém gymnasiu, kde se stal učitelem a inspirátorem budoucích básníků z kruhu májovců. V umírněném křídle českých liberálů se účastnil revolučního roku 1848, byl politicky podezírán a za bachovské reakce v roce 1853 předčasně penzionován. Také ve čtyřicátých a padesátých letech napsal Klicpera řadu nových her a starší práce upravoval, ale inspirační zdroje básníkovy mládí se ztratily a významnější díla již nevznikla. Počítáme-li také dramata ztracená, napsal Klicpera za svůj život více než 50 původních českých her a tři hry německé; řada dramatických záměrů zůstala jen v nárysu nebo v podobě fragmentu. Několik Klicperových jevištních prací bylo také přeloženo do němčiny a jiných jazyků.

Štěpánek a Klicpera nebyli sice jedinými českými dramatiky ve dvacátých letech 19. století, ale s výjimkou zdařilé Macháčkovy rytířské parodie *Ženichové*, uvedené roku 1824 ve Stavovském divadle, se nedostaly pokusy ostatních spisovatelů na scénu. Inspirováni teoretickými požadavky Jungmannovy *Slovesnosti* snažili se i další literáti napsat reprezentativní básnickou tragédii. Mnoho obdivu si u obrozenské inteligence získala např. Turinského truchlohra *Angelína* (1821). Brzy se však ukázalo, a všiml si toho už Čelakovský a Palacký, že kvality Angeliny spočívají pouze v úrovni básnického vidění a v jazyce. Naprostý nedostatek jevištní akce, dlouhé monologické a lyrické partie uzavřely scénu také pro Lindova *Jaroslava Šternberga v boji proti Tatarům* (1823). Kombinací rytířny a osudové tragédie je opět zcela nedramatická Vocelova *Harfa* (1825), která se však na obrozenskou scénu dostala v ojedinělém představení ve Stavovském divadle v roce 1837.

Po skutečně vysokých plodech dramatického umění sahalo obrození při překládání divadelní literatury. Tak např. před rokem 1820 přeložil Pavel Josef Šafařík Schillerovu *Marii Stuartku*, Macháček Goethovu *Ifigenii v Taurii* (1822), Linda Schillerova *Fiesku a Úklady a lásku*, Marek Shakespearovy *Omyly* (1823) apod. Pro dramaturgické tendence Štěpánkovy i pro složení pražského publika je příznačné, že ani tyto hry se na české scéně neuplatnily. Upozorníme však, že i při německých představeních Stavovského divadla přicházeli klasikové na repertoár jen velmi zřídka.

Nová a výhodnější situace nastala pro české divadlo v Praze v letech 1824—34. J. N. Štěpánek, který byl v té době spoluředitelem Stavovského divadla, zavedl pravidelná česká nedělní představení. Zpočátku se hrálo několikrát česky i večer, avšak později již jen v neděli a ve svátek odpoledne. Za deset let Štěpánkova ředitelství bylo sehráno asi 320 českých činoherních a operních představení. Pro další vývoj českého divadla bylo velmi významné, že Štěpánek mu v Praze opět zajistil převážně profesionální ansámbl.

KNIŽNÍ DRAMATA
A PŘEKLADY

ŠTĚPÁNKOVA
DRAMATURGIE

Pokud jde o domácí činoherní repertoár, nevidíme v něm při srovnání s předchozí etapou žádné zvláštní změny. Nejoblíbenějšími žánry zůstávají nadále rytířská činohra a maloburžoazní veselohra. Oba tyto typy reprezentuje opět V. K. Klicpera a J. N. Štěpánek. Z ostatních českých dramatiků se na pražskou scénu dostali pouze již vzpomenutí Macháčekovi *Ženichové* a jako první hra Tylova byl v roce 1832 proveden *Výhoň Dub*. Z cizí dramatiky měli ve Štěpánkově repertoáru naprostou většinu překlady her německých. Na prvním místě stál v celé Evropě oblíbený dramatik Kotzebue, ale svou popularitu si nadále udržovaly také loupežnické a rytířské činohry, jako Zschokkeho *Abelino*, Holbeinův *Fridolin* a především Čunovi *Loupežníci na Chlumu*. Teprve po nich následují vídeňské frašky, mezi nimiž byla nejhodnotnější díla Raimundova. Jediným klasickým dramatem, které Štěpánek za deset let uvedl, byli Schillerovi *Loupežníci*, seřazení roku 1831. Pokud šlo o činohru, setrval Štěpánek v podstatě na biederniecerovské maloměstské frašce a rytířské romantické činohře.

K daleko vyšším uměleckým a ideovým cílům se dopracoval ředitel Štěpánek při řízení operní dramaturgie. V letech 1824—34 bylo na českém jevišti v Praze sehráno asi 100 operních představení, což společně s hudebně dramatickými quodlibety (představení složená z menších čísel operních, činoherních, příp. tanečních) činilo více než třetinu celého repertoáru. A byly sezóny, např. v roce 1827, kdy opera obsadila téměř polovinu všech hracích termínů. Uvádění oper na české obrozenské scéně nelze chápat pouze jako běžnou repertoární záležitost, kterou si vyložíme poukazem na proslulou hudebnost českého publika. V prvé řadě musíme vidět, že opera na českém jevišti byla projevem národní reprezentace a silicím národního sebevědomí. Výhodou bylo i to, že zde mohli talentovaní čeští muzikanti a pěvci směle soutěžit s pražským německým divadlem. A připravenost širokého publika pro vnímání operní hudby byla v 19. století opravdu značná, vyšší než např. dnes. Je třeba vidět, že zrychlený rozvoj celého českého národního hnutí nenastává, jak se většinou tvrdívalo, až začátkem třicátých let, ale že se intenzivně připravoval nejpozději od poloviny let dvacátých. České maloburžoazní hnutí v té době ekonomicky stále sílilo a objevily se prvé symptomy příštího buržoazního vývoje.

Jistě v tom byl kus pražské tradice z konce 18. století, že také v operním repertoáru z let 1824—34 stál na prvním místě na českém jevišti Mozart. Jeho *Don Juan* byl uveden desetkrát, byla inscenována *Kouzelná flétna*, *Figarova svatba*, *Únos ze serailu* a *Così fan tutte* (Jedna jako druhá). Z díla Rossiniho byl na repertoáru *Lazebník sevillský*, *Othello* a *Tankred*. Pro romantické citění českého publika bylo příznačné, že nejčastěji hranou operou byl Weberův *Čarostelec*, hraný pod názvem *Střelec kouzelník*. Dále byla inscenována díla Auberova, Cherubiniho, Weiglůva a několika dalších komponistů. Tyto opery představovaly nejen soudobé umělecké hudební vrcholy; prostřednictvím jejich libret poznávalo české publikum nové myšlenky humanistické, demokratické a protifeudální, jaké v činohře téměř neexistovaly.

Z nové české operní literatury mohly být uvedeny jen Škroupovy opery *Dráteník*, poprvé provedené roku 1826, a *Božena* (1828). *Dráteník* je komická opera a komponista i libretista se v ní snažili věrně zachytit české maloměstské kupcecké prostředí. Ve Škroupově hudebním pojetí je titulní postava slovenského dráteníka vážně chápanou lyrickou rolí. Jiná česká operní díla v našem období nevznikla. Libretistou obou Škroupových oper byl český divadelní kritik a literát J. K. Chmelenský. Mezi překladateli operních libret stáli na čelných místech Macháček, Štěpánek a Chmelenský. Rozdíl mezi nimi spočíval v tom, že Macháček a Chmelenský překládali v soulase s klasicistickou estetikou operní libreta časoměrně, zatímco Štěpánek překládal přízvukně. Kolem těchto překladů se rozvíjely vleklé spory o prozodii českého básnictví. V posledních letech Štěpánkova ředitelování bohužel českých operních představení stále ubývalo, až zmizela úplně. Finanční důvody přinutily pravděpodobně Štěpánka nákladnější operu začátkem třicátých let omezovat a nakonec zastavit. Přesto však bychom asi v celé Evropě nenalezli jedinou lidovou scénu, která by na rozhraní dvacátých a třicátých let 19. století uváděla tolik významných operních děl jako česká scéna v Praze.

K hudebním žánrům můžeme přiřadit také baletní pantomimy a ostatní taneční produkce, které se v této době hrály ve Stavovském divadle. Stálý baletní soubor tehdy v Praze ještě angažován nebyl. Bylo zde jen několik tanečniců, kteří vystupovali buď v různých tanečních vložkách (mezi činoherními aktovkami tančili třeba „kozácké pas de deux“, „uherský tanec“ apod.), nebo za pomoci činohrečů vytvářeli rozsáhlejší pantomimy. V baletních pantomimách žila dosud

ROZMACH
ČESKÝCH
OPERNÍCH
PŘEDSTAVENÍ

PANTOMIMY
A JEVIŠTNÍ TANEC

stará tradice improvizované commedie dell'arte a většina scénárií se stále točila kolem Harlekýna Kolombína, Pantalona a Pierota. Svědčí o tom již témata a názvy těchto produkcí, např. *Harlekýn jako krejčovský tovaryš* (1825), *Harlekýn v ochraně kouzel* (1829) apod. Hudbu k pantomimám skládal také F. Škroup, ale žádná z těchto partitur se nedochovala. Choreografy bývali Pasquale Brunetti, Bedřich Feigert, z Vídně načas angažovaný Occioni aj. Výhodou baletního pantomimického divadla byla jeho naprostá srozumitelnost pro české i německé obecenstvo. Z činoherců, kteří se později výrazněji uplatnili na českém jevišti, vystupoval v pantomimách Václav Hametner jako klasicky přihlouplý bílý Pierot.

K hlubšímu sepětí tance a divadla došlo na pražském jevišti až v „romantických bajkách ze zpěvy a tanců“ a v romantických operách. Původně malé vložky se změnily v rozsáhlejší tance sólové, duetové a ansámblové, které se stávaly nedílnou součástí hudebně divadelního představení. Ukazovala se potřeba angažovat stálý baletní soubor, který však byl v Praze ustaven až za ředitele Stögra po roce 1834.

PROFESIONÁLNÍ
ANSÁMBL

Tím, že se v desetiletí 1824–34 nijak zásadně nezměnil činoherní repertoár, nedošlo k podstatné proměně ani v hereckém stylu. Rytířské činohry a maloburžovazní frašky konzervovaly starší tradiční herecké praktiky, které jsme poznali již v předchozím období. K velké změně však došlo v herectví v tom smyslu, že v letech 1812–24 byla česká představení ve Stavovském divadle provozována ochotníky, zatímco v desetiletí následujícím byl Štěpánkem řízený soubor tělesem profesionálním, v němž ochotníci jen vypomáhali. Vznikl tak, že několik nejlepších ochotníků přešlo do tábora profesionálů a k nim bylo angažováno ještě několik nových herců. Český profesionální ansámbl však nebylo možno využívat jen pro jedno představení týdně, a proto čeští herci vystupovali také v německých představeních, kde hráli většinou jen menší role. Byly však i případy, kdy přední německý herec vystoupil v českém představení (Feistmantel, Herbstová aj.). Tyto skutečnosti způsobily, že herecký projev na české i německé scéně vycházel v podstatě ze stejných stylových principů. Specifické znaky českého herectví bychom opět mohli hledat jen v lidových figurkách původních českých veseloher a v takových úpravách a lokalizacích, jako byla např. Bauerleho německá fraška *Alina*. Zde Štěpánkova adaptace přivedla na scénu např. celý sbor českých sedláků a selek v národních krojích, kteří zpívali národní písně.

PŘEDNÍ ČESTI
HERCI

Mezi přední české činoherce patřil od poloviny dvacátých let komik Svoboda, vystupující v činohře i operě. Po jeho odchodu k Dvornímu divadlu do Vídně stavěl kritik Chmelenský na prvé místo všestranného herce Josefa V. Grabingera, u něhož zvláště vyzdvihoval čistou deklamaci. V oboru intrikánů „a v divokých a komických charakterech“ se dobře uplatňoval herec Václav Šmiller. Za nadějnějšího herce byl pokládán také Vilém Grau, později v českém divadle proslulý jako typický představitel drasticky pojatých zloduchů a hlučných hrdinů. Jako ochotník vypomáhal také J. K. Tyl. Tyla hodnotil Chmelenský spíše jako literáta než herce (měl prý sklon k nařikavé deklamaci a kazatelskému tónu). Mezi herečkami byla na prvé místo zařazována „panna Kochová“, představitelka hrdinek a milovnic, v komických ženských rolích a v oboru naivek se dobře uplatňovala „panna Allrámová“. V německých představeních se z českých herců nejlépe osvědčovali Svoboda, Chauer, Grabinger a Krov, kteří podle názoru Chmelenského deklamovali německy lépe než mnohý německý herec. Činoherci, kteří k tomu měli schopnost, vystupovali pochopitelně také v operách (Svoboda, Šimek aj.), stejně jako pěvci (Illner, Strakatý aj.) hráli podle potřeby v činohrách. V některých případech vůbec nebylo možno pokládat určitého herce za činoherce nebo pěvce, protože byl angažován pro oba divadelní druhy. Úzké spojení s operou znamenalo pro činohru přezívání zpěvné melodické deklamace a pompézních gest. Pro operu však mohl úzký vztah k činohře přinést herecké oživení.

VYNIKAJÍCÍ
ČESTÍ PĚVCI

Pro další vývoj české divadelní kultury bylo významné, že za Štěpánkova ředitelství se utvořil také profesionální pěvecký ansámbl pro českou operu. Vynikající čeští pěvci, jako Kateřina Kometová-Podhorská, Jan Drška, Matyáš Podhorský, Václav Michalesi a Karel Strakatý, byli doplňováni ochotnickými silami, mezi nimiž obzvláště vynikal tenorista Alois Jelen a František Škroup. Přední členové české opery byli současně členy německého operního souboru, kde jim bývaly svěřovány hlavní a velké role. Přímo idolem pražského, zvláště českého obecenstva byla sopranistka Kometová-Podhorská, uchvacující brilantní koloraturou, něžným dívčím zjevem i klasicistickým souladem pěveckého a hereckého výkonu. Určitá sošnost a staticnost hereckého projevu, která byla příznačná také pro český operní soubor, byla dána hereckými tradicemi kla-

sické opery a závislosti na italské pěvecké škole bel canto, tj. tvoření krásného tónu za všech okolností. Je však třeba vidět, že v romantických operách bránil italský pěvecký systém rozvoji dramatictějších a pravdivějších charakterů. Partnerem Kometové-Podhorské býval v lyrických tenorových rolích talentovaný Jan Drska, barytonistou s velkými hereckými schopnostmi a s možností zpívat také tenor byl manžel Kometové Matyáš Podhorský, v úlechách basových byl pro obor otců k dispozici Václav Michalesi. Nejen pro umělecký, ale zvláště pro politický dosah českých operních představení bylo důležité, že pěvci české opery, např. Kometová-Podhorská, byli uvědomělými zastánci českého obrozeneckého hnutí.

ROMANTICKÉ DIVADLO (1834 – 1848)

Roku 1834 se uzavřela významná perioda českého divadelnictví spjatá se jménem J. N. Štěpánka. Do nového období, v němž národně obrozenecký vývoj vrcholil, vstoupilo však české divadlo v podstatě již ve významném roce 1830, kdy i u nás vznikala nová společenská situace. Vlivem pařížské červencové revoluce a národních hnutí, která z ní vyprýštila, zvedla se tehdy u nás mohutná vlna nacionalismu, která si postupně podrobila veškerý český veřejný život a zasáhla rovněž do oblasti umění. Také české divadlo, které vždy citlivě reagovalo na všechny společenské podněty, stálo nyní před novými úkoly, které vyžadovaly generální proměnu jeho tvůrčích postupů. Revoluční rok 1830, od něhož se začala nová doba českého veřejného života a kulturního ruchu, je proto důležitým mezníkem i ve vývoji českého divadelního umění.

Nová společenská situace charakterizovaná úsilím o sjednocení všech demokratických, jazykové českých vrstev kolem romantického kultu národa stala se východiskem i k formulování nového divadelního programu, k formulování programu „divadla jakožto instituce národní“. V aktuálním dobovém pojetí mělo české divadlo plnit poslání „školy národa“, která měla osvětlovat příslušníky české národní pospolitosti v duchu všeobecně mravním, ale i národním a sociálním. Zvláště záleželo na tom, aby divadlo přímo obráželo český národní život v jeho neirozmani-
tějších podobách.

Požadavek široké přístupnosti a všeobecné srozumitelnosti národního umění sám o sobě přiváděl umělce k takovým vyjadřovacím prostředkům, které mohly vyjádřit skutečnost přímo. Avšak zájem propagovat hodnoty nového, teprve se utvářejícího národního společenství se projevoval na druhé straně snahou zobrazovat v uměleckých dílech nejen to, co v českém životě v dané chvíli existovalo, nýbrž i to, co v něm existovat mělo. Tendence směřující k bezprostřednímu zrcadlení některých stránek životní pravdy se uplatňovala v symbióze s postupy idealizačními, a to zejména tehdy, když umělec narazil v životě na problém, jehož připomenutím – jak se zdálo – by byla mohla být národní věc poškozena. Prolínání obou těchto tendencí svědčí o tom, že dobové postuláty na umění vycházely ze smýšlení a citění bytostně romantického, jemuž právě rok 1830 uvolnil plně průchod.

Nové programové požadavky se vztahovaly zejména k dramaturgii a herectví, složkám, které již dříve poutaly pozornost českých vlastenců jelikož se obě opíraly především o jazyk, znak nejvýrazněji vydělující český národ v mnohonárodnostním společenství habsburské říše a germanizací také nejvíce ohrožený. V těchto letech však jejich význam zvyšovalo i to, že na rozdíl od jiných složek, např. hudby a scénografie, měly obě schopnost velmi bezprostředně obrážet život, vyjadřovat nové obsahy a přinášet sdělení rázu ideologického. Proto byla také v centru pozornosti nového programu českého divadla především činohra, kdežto např. balet a zejména opera, hudební útvary, které ještě v předchozím období stály v popředí českých divadelních snah, ustoupily v této chvíli poněkud do pozadí.

Vrcholným cílem českého divadelního úsilí v tomto období bylo však vytvoření reprezentativní divadelní instituce, která by se stala celonárodním centrem českého divadelního vývoje, samostatného českého *Národního divadla*. Nové hnutí nespouštělo však ze zřetele ani celkovou organizaci českého divadelního života: zřízením kvalitní cestující divadelní společnosti a dotvořením a zkvalitněním sítě ochotnických divadel chtělo uspokojivě rozřešit i otázku divadla pro český

NOVÁ
SPOLČENSKÁ
SITUACE

ÚKOLY
ČESKÉHO DIVADLA

PRONIKÁNÍ
ROMANTICKÉHO
CITĚNÍ

DRAMATURGIE
V POPŘEDÍ
ZÁJMU

NOVÝ
DIVADELNÍ
PROGRAM

venkov. Zásadou tohoto pojetí se český divadelní život ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století nejen proměňoval ve směru nových programových tendencí, nýbrž současně i rozvinul do nebývalé šíře.

Ukutečnění nového divadelního programu, který je obvykle nazýván programem „národního divadla“, se ujala mladá činnorodá generace české inteligence, která vstupovala do veřejného života ve znamení evropských revolučních a národních hnutí.

MLADÁ
DIVADELNÍ
GENERACE

V českém divadelnictví se více nebo méně projeví téměř všichni její významnější představitelé. Připomeňme tu alespoň K. H. Máchu, K. Sabinu, K. S. Amerlinga, J. S. Tomička, J. Malého, V. Filipka, F. J. Rubeše, K. Havlíčka, B. Jablonského, J. J. Kolára, F. L. Riegra, F. B. Mikovce a B. Smetanu. Pro české divadlo pracovaly v těchto letech i stovky méně známých příslušníků mladá české inteligence, jež existenční zájem časem rozptýlil po všech koutech české země. Také díky jejich většinou anonymnímu úsilí nabylo české divadlo charakteru jednoho z nejdůležitějších pojitků mezi centrem národního hnutí a českým venkovem.

JOSEF KAJETÁN
TYL

Tato generace také vydala divadelní osobnost vůdčího typu. Byl jí Josef Kajetán Tyl (1808 až 1856), žák Jungmannův a Klicperův, který se uplatňoval od začátku třicátých až do konce čtyřicátých let v čele českého divadelního hnutí. Tyl, ačkoliv se prosadil též jako spisovatel, redaktor a organizátor národního společenského života a nakonec též jako politik, si zvolil divadlo za hlavní obor své působnosti. Protože se nejvíce zasloužil o realizaci nové programové koncepce „národního divadla“, bývá tato koncepce právem spojována s jeho jménem.

STAVOVSKÉ
DIVADLO

Centrem českých divadelních snah zůstalo i v tomto období Stavovské divadlo v Praze, jediné pravidelně česky hrající profesionální divadlo, hrající v neděli a ve svátek odpoledne ve zkrácené sezóně od svátku svatováclavského (28. září) do svátku svatojánského (16. května). Ale právě v tomto divadle bylo prosazení nové programové koncepce velmi obtížné, neboť pozice jejich zastánců v souboru byla ve srovnání s pozicí členů, kteří byli konzervativního smýšlení, velmi slabá, na rozdíl od různých ochotnických podniků, při nichž měli většinou rozhodující slovo studenti.

Již před rokem 1834 se pokoušeli někteří příslušníci mladá generace propíchnout na tuto scénu jako herci z ochoty, aby posílili skupinku přívrženců nového programu, která se vytvářela kolem Tyla, jenž zde tehdy působil jako externí spolupracovník. Dělo se to za podpory kritiky; generační časopisy *Jindy a nyní* a *Květy*, jež redigoval Tyl, braly si na mušku některé z méně schopných Štěpánkových stálých hereckých spolupracovníků a snažily se právě na jejich místa protlačit nové lidi. Ale ani tento kombinovaný tlak zvnějšku i zvnitřku nebyl s to docílit v tomto směru zásadní změny.

Podmínky pro tuto změnu vytvořil teprve rok 1834. Toho roku totiž odvolaly tzv. zemské stavy z ředitelské funkce ve Stavovském divadle dosavadní triumvirát Polavský – Kainz – Štěpánek a jmenovaly do této funkce J. A. Stögera. Tento zásah, který považovala česká veřejnost za projev národního útisku, neboť spolu se zavržením Štěpánka byla uvedena v pochybnost i další existence českých her, se však v dalším divadelním vývoji projevil jako katalyzátor. Obava, že ředitel Stöger, o němž se česká veřejnost domnívala, že je kovaný Němec, česká představení ve Stavovském divadle zruší, se však



Josef Kajetán Tyl
Kresba Josefa Beckla



Refektář bývalého kláštera kajetánů na Malé Straně v Praze, kde hrávala Týlova skupina v letech 1834—37

Ceské divadlo na Malé straně w Kajetánském domě.

25 neděle dne 28. Říje 1837.

We prospěch ústavu pro hude
Faust druhý,
Tak se třetíjí zle ženštké.

Rohovjn Čtverrohý.

Cedule Kajetánského divadla k představení veselohry Rohovjn Čtverrohý V. K. Klicpery a Faust druhý od J. F. Schinka z roku 1837

ukázala lichou. Stöger brzy prokázal, že rozumí potřebám národnostně rozeklaného města a české hry nejen nezrušil, nýbrž i ponechal v jejich čele velkomyslně Štěpánka. Ale nejistota, jak se budou tato představení dále vyvíjet, se ani potom docela nerozptýlila. A právě tato nejistota vyburcovala skupinu mladých českých umělců z okruhu Týlových Květů k ostrému nástupu do boje za ovládnutí rozhodujících pozic v českém divadelnictví. Z odhodlání čelit hrozící divadelní krizi zrodil se na jaře 1834 i pokus mladé generace o vytvoření nezávislé české scény, která měla převzít iniciativu v pražském divadelním životě a současně představit veřejnosti nový divadelní program.

Divadélko mladé generace, naleznuvší nepříliš příhodné útočiště v tzv. Kajetánském domě v Praze na Malé Straně, podle něhož bylo také nejčastěji nazýváno *Kajetánským divadlem*, bylo sice scénou na hrách Stavovského divadla programově nezávislou, nicméně Tyl se jako umělecký šéf všemožně snažil přizpůsobit jeho provoz k českému provozu Stavovského divadla. Tak se stalo, že vůči českým hrám na Ovocném trhu zaujímal toto experimentální „studio“ postavení takřka filiální. Přestože udržení tohoto divadélka odkázaného pouze na ochotu svých členů a přízeň a podporu nepočetné návštěvnické obce vyžadovalo velmi mnoho péle a houževnatosti, nepolevovali mladí divadelníci v úsilí prosadit se se svým programem především na „velkém“ Stavovském divadle. Této reprezentativní české scéně, a nikoliv malému Kajetánskému divadlu, které působilo v sálku asi pro 180 lidí v podmínkách nevyhovujících provozně ani technicky a bylo podrobeno jako ochotnické divadlo přísné policejní dohlídce, určovali mladí umělci své nejzávažnější původní dramatické práce i nejdůležitější překlady. K ní směřovaly také jejich ambice herecké a v některých případech i režisérské a šéfovské. Proto jakmile se členům skupiny kajetánských divadelníků podařilo proniknout do souboru Stavovského divadla a upevnit tam své pozice, nechali nepravdělné hry u Kajetánů v létě 1837 upadnout, když se provoz této scény stal i pro řadu vnějších a vnitřních překážek nadmíru obtížný a nerentabilní.

Ačkoliv se Kajetánskému divadlu za čtyři léta jeho existence (1834—37) podařilo uskutečnit pouze asi pětadvacet představení rázu víceméně soukromého, ovlivnilo hluboce celé tehdejší české divadelnictví. Rozhodující roli sehrálo toto divadlo zejména v procesu proměny českého repertoáru v duchu nového divadelního programu. Tyl totiž určil tomuto nepatrnému ochotnic-

KAJETÁNSKÉ
DIVADLO

DRAMATURGIE
KAJETÁNSKÉHO
DIVADLA

kému podniku posláni opozičního protištěpánkovského dramaturgického centra, které mělo prakticky prokázat, že i při nepatrné zásobě českého repertoáru jsou jeho dramaturgické postulaty proveditelné, a otevřít tak hlavně české dramatické tvorbě nové existenční možnosti.

Repertoár Kajetánského divadla budoval Tyl zpočátku převážně z původních her, a to zejména z her Klicperových, v jehož jménu se sjednocovala protištěpánkovská opozice, tvrdící ne zcela oprávněně, že Štěpánek z osobní sočivosti hry svého soupeře nespravedlivě potlačuje. Byla to zejména ta díla, která se vázala k maloměstskému prostředí, např. vlastenecky tendenční veselohry *Žižkův meč* a *Každý něco pro vlast!* a řada dalších dodnes populárních Klicperových her, z nichž některé, např. *Hadrjána z Římsů* Praha do té doby vůbec na jevišti nepoznala.

Nicméně i k Štěpánkově tvorbě byl Tyl spravedlivý a věleňoval jí do svého vzorového repertoáru; i v tomto případě dával ovšem přednost veselohrám z prostředí venkovské i městské maloburžoazie. A přestože záměrně převracel Štěpánkovu repertoárové schéma – podle něhož ve Stavovském divadle měly nad původní tvorbou výraznou převahu překlady (v prvním období uváděl Tyl pětkrát více děl původních než překladů) – poskytl dostatečné místo i tvorbě zahraniční. Dokazoval tím, že vůbec není jednostranně zaujat jen pro původní tvorbu, nýbrž že jeho program je otevřen všemu, co vhodně zapadalo do emancipačního procesu, který vynášel českou buržoazii do centra společenského dění v naší zemi. Významné postavení v Tylově repertoáru zaujímaly proto např. veselohry a frašky A. Kotzebua nesené tímto duchem a také nová tvorba německá, např. práce E. Raupacha (*Pašerové*) a K. Töpfera (*Věvodův rozkaz*), jimiž se ohlašoval budoucí výrazný odklon repertoárové orientace českého divadla od dramaturgické oblasti rakouské. V této souvislosti je hodno zdůraznění, že v Kajetánském divadle byla zastoupena též dramatika anglického původu (Shakespeare: scény z *Jindřicha IV.* a Schinkova adaptace *Žkročení zlé ženy*) a rovněž moderní drama francouzské. Tím vším nabývalo experimentální divadélko v Kajetánském domě velmi aktuálního a přitažlivého rázu.

PROMĚNY
ŠTĚPÁNKOVY
DRAMATURGIE

Tylovo dramaturgické úsilí v Kajetánském domě přineslo v krátké době tak přesvědčivé výsledky, že k nim byl nucen při koncipování repertoáru přihlídnout i Štěpánek. Třebaže reakce obecenstva Kajetánského domu na Tylovu repertoár nemohly být zcela směrodatné pro lidové hry Stavovského divadla, neboť obecenstvo malostranského divadélka se skládalo téměř výhradně z české inteligence a měšťanské honorace, vyhradil Štěpánek po roce 1834 ve svém repertoáru pro díla nového programu jistý prostor, ba převzal dokonce několik titulů objevených iniciativní dramaturgií Kajetánského divadla.

OHLAS NOVÉHO
REPERTOÁRU
U DIVÁKŮ

Proměna Štěpánkova repertoáru se ovšem uskutečňovala postupně a neobešla se bez překvapivých peripetií. Využívajíc Štěpánkova oslabení po jeho odchodu z ředitelského místa, pokusila se skupina mladých divadelníků v průběhu sezóny 1834–35 radikálně přeorientovat repertoár ve smyslu svých představ, zejména k dramaturgii Klicperově. Avšak již na samém počátku příští sezóny, na podzim 1835, se ukázalo, že českému lidovému publiku Stavovského divadla jsou např. Klicperovy hry cizí a že bude třeba ještě určitého času, než jeho vkus vyspěje do toho kulturního stupně, aby je přijímalo. S Klicperovou tvorbou Tylova skupina ve Stavovském divadle tedy neprorazila. Naproti tomu se jí podařilo uchytit se v repertoáru několika původními pracemi i překlady, v nichž sílil zájem dramatiků o současný život maloburžoazního živlu a problémy národního boje. Nejúspěšnější z těchto prací byla Tylova národní fraška *Fidlovačka* (premiéra 1834), v níž zazněla poprvé vlastenecká píseň *Kde domov můj?*, která se stala v budoucnu součástí naší státní hymny. Menšího úspěchu dosahovaly u diváků dramatické práce umělecky nejambicióznější. Ani Tylova původní básnická dramata *Čestmír a Slepý mládenec*, v nichž se mladý autor pokusil na pozadí romantických bájí vyjádřit nejzávažnější ideové a mravní problémy své generace, ani nové překlady ze Shakespeara a podobně i jiné klasické hry, jež prosazovali do repertoáru, se nesetkaly (s výjimkou *Krále Leara* v překladu a úpravě Tylově) s takovým přijetím publika, aby nebylo nutno každý další pokus v tomto směru vždy znovu probojovávat.

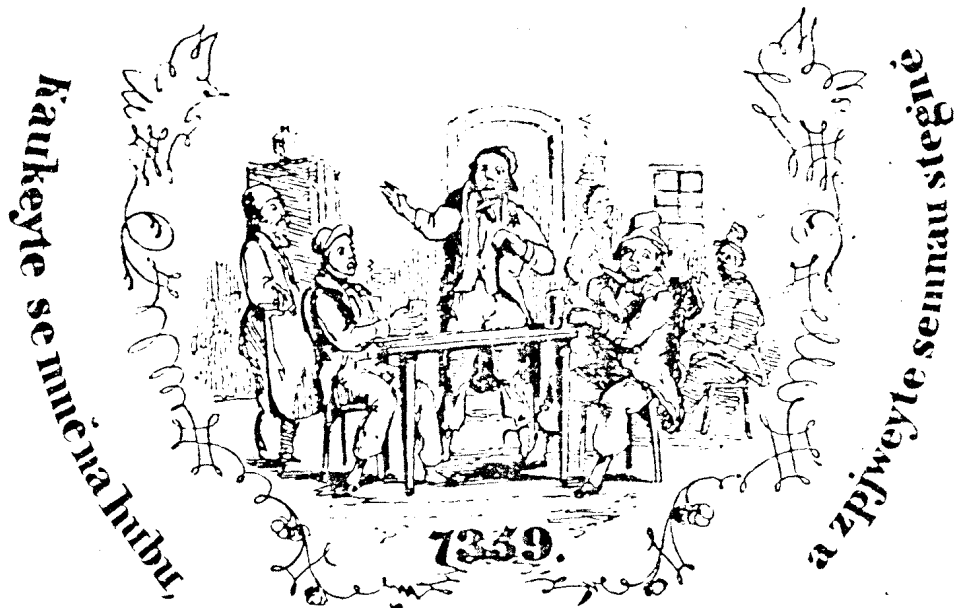
SNABHY
O PROSÁZENÍ
DIVADELNÍ
KLASIKY

To seznal ještě na konci třicátých let, ačkoliv tehdy se již Štěpánkův program jevil jako značně rozkolísaný, jeden ze strůjců tohoto nového repertoáru, bojovný propagátor a překladatel tvorby Shakespearovy a dalších klasických děl světové literatury J. J. Kolár, když se prostřednictvím svých beneficí a též beneficí A. Manetinské pokusil prosadit na jevišti *Macbetha*, *Kupce benátského*, *Othella*, *Loupežníky* a další díla. Některé připravené překlady, např. J. Malého

povinnostmi. Kromě toho tehdejší systém studia českých her ve Stavovském divadle znemožňoval jakýkoliv odklon od zaběhnutého způsobu výstavby inscenace. Herecký soubor, generačně a typově velmi rozrůzněný, se přizpůsoboval novým požadavkům velmi neochotně. Příslušníci mladého hnutí tvořili v tomto souboru menšinu. Kromě M. Forchheimové, A. Manetinské a několika jiných méně významných hereček pronikli představitelé mládeže, např. Tyl, Biel, Prokop aj., do Stavovského divadla jen jako výpomocní herci z ochoty. Tito mladí herci měli také příliš malou divadelní a živelní zkušenost a nemohli dost dobře konkurovat profesionálním umělcům, o něž Štěpánek opíral své inscenace, J. F. Feistmantelovi, J. V. Grabingerovi, V. Grauovi, V. Hametnerovi aj., a čelit starým konvencím a postupům, které se houževnatě udržovaly při životě spolu se starým repertoárem.

HERCI
KAJETÁNSKÉHO
DIVADLA

Tyl proto od počátku budoval Kajetánské divadlo také jako „školu ochotníků“. V laboratorních podmínkách tohoto divadélka, kde nebyl čas ke studiu nijak omezen a kde nebylo také do té míry třeba ustupovat tlaku mimouměleckých zřetelů jako ve Stavovském divadle, se Tyl snažil na přiměřeném repertoáru vyškolit nové herecké síly a také veřejně poukázat na jejich schopnosti, aby byl Štěpánek nucen si jich povšimnout. Tato snaha se setkala s úspěchem: v družném, generačně vyrovnaném kolektivu si i úplní začátečníci brzy osvojovali techniku herecké práce a rychle vyspívali v mladé sebevědomé herecké osobnosti. Lze říci, že právě v Kajetánském divadle položil Tyl základy k svému vlastnímu budoucímu hereckému souboru. Avšak třebaže většinu úspěšných ochotníků z kajetánské scény, např. V. Filípka, K. H. Máchu, J. J. Kolára, G. Stříbrného-Silbrnáglu, A. Forchheimovou-Rajskou a M. Nikolaiovou, Štěpánek skutečně přizval k účinkování v lidových představeních Stavovského divadla a také postavení těch,



NÁVĚSTJ O ČESKEM DIWADLE.

W Neděli dne 1. Unora 1835

w 1. hodinu odpolednj,

Scéna z frašky J. N. Nestroye Zlý duch Lumpacivagabundus, uvedené roku 1835 ve Stavovském divadle
Detail benejční pozvánky herce H. Brínkeho

kteří zde již dříve působili, Tyla, J. Kašky a M. Forchheimové se časem zlepšilo, ke generální proměně inscenačního stylu těchto představení nedošlo.

Přes všechnu usilovnou snahu se podařilo pouze dále rozrušit pokleslý klasicistický styl inscenací, který již v minulosti narušilo romantické herectví německých rytíren. Prameny příznačně uvádějí mezi zdařilými hereckými kreacemi zejména žánrové romantické figurky, plně lokálního koloritu, které v porovnání s běžným způsobem příliš zobecňujícího zpodobování postav působily jako „originály“, připomínající charakteristické lidské typy ze skutečného života. V tomto směru zaujaly diváky nejvíce komické postavy M. Forchheimové a J. Kašky. Jiní příslušníci mladé generace, např. Máchá, Kolár a částečně i Tyl, se však v postavách ze života pohybovali někdy nepřirozeně, a vyhledávali si proto postavy, které souzněly především s jejich vnitřním životem. Nicméně třebaže tyto postupy, navozující v obou případech silný subjektivní vztah herce k postavě a přibližující ji hercovu vnitřnímu založení, docházely poměrně příznivého přijetí, jako určující způsob interpretace dramatických postav se tehdy ještě neprosadily.

Ač nedokonale, přece jen se mladé generaci podařilo hereckými výkony naznačit, kudy půjde další vývoj činoherního herectví; naproti tomu operní tvorba zůstala plně v rukou příslušníků starší generace, které shromáždil Štěpánek již v předchozím období, M. Podhorského, K. Podhorské, K. Strakatého aj., a setrvala při klasicistických konvencích. Až na několik nepřilís významných sopranistek (F. Rošrová, J. Rettigová) uplatnil se výrazněji z řad mládeže v letech třicátých pouze jediný český operní herec – barytonista J. A. Prokop, který však od druhé poloviny let třicátých působil u německých společností na venkově. Mezi touto generací se kupodivu nenašel ani jediný talentovaný tenorista, který by se po odchodu J. Drsky ujal tenorových rolí.

Po zániku Kajetánského divadla roku 1837 se postup nových programových tendencí poněkud zpomalil. Po upevnění reakčního metternichovského režimu uprostřed třicátých let vznikly v hnutí mladé inteligence vážné rozpory v otázkách pojetí národní kulturní práce. Jablkem sváru se stal mimo jiné Máchův *Máj* (1836), jehož romantický individualismus a skepse se jevily přívržencům pozitivně budovatelského pojetí národní kulturní práce jako neslučitelné s národními zájmy. Avšak již rok před vydáním *Máje* ohlašovalo vznik těchto rozporů Tylovo drama *Čestmír*. Tyto rozpory se ostře promítaly také do divadelních poměrů: způsobily diferenciaci mladé generace, a tak mimo jiné do značné míry přispěly i k zániku generačního Kajetánského divadla.

Ideové proměny zasáhly velmi silně i Tyla, který se ve snaze čelit prohlubujícím se depresivním náladám mezi svými vrstevníky postavil celkem jednoznačně za pozitivně budovatelský směr národního hnutí. V jeho divadelním úsilí se tento jeho postoj projevil zejména tím, že nyní určoval svá díla převážně maloburžoaznímu a lidovému publiku a přestal soustředěně sledovat vzdělaneckou linii, do níž se dotud zapojovaly všechny jeho nejvýznamnější dramaturgické počiny. Na čas umdlela dokonce i jeho autorská potence, takže se až do poloviny let čtyřicátých, kdy se jeho tvůrčí síly plně obnovily, věnoval hlavně překladům a úpravám děl cizích. Tyto překlady a úpravy nasvědčovaly, že jeho tvůrčí zájem nebude po nějaký čas poutat básnické drama mířící k vrcholům dramatické poezie, nýbrž žánr obrazů ze života, jehož obliba u prosaického obecnictva stále vzrůstala. V této linii, Tylem probojovávané od počátku třicátých let, pracovali spolu s ním i někteří jeho blízcí přátelé, např. V. Filípek, J. Kaška, A. V. Řírenšaft a další.

Za této situace se objevil v řadách mladé generace divadelník, který se hned od počátku svého veřejného působení počal projevovat jako osobnost v mnohém směrodatná. Byl to Josef Jirí Kolár (1812—96), který sehrál hlavně po roce 1848 v českém divadelnictví vynikající roli. Tehdy na sklonku třicátých let vystihl Kolár svou velkou životní příležitost a vstoupil na pole Tylem vyklizené. Protože tihl i jako herec k velkým postavám světového repertoáru, neboť v nich nalézal jeho talent příležitost k vhodnému uplatnění, počal prosazovat program divadla národního diváka, opírající se o klasičtější světovou tvorbu, zejména o Shakespeara. Třebaže jeho dramaturgické počiny nevyvolaly změnu celkové orientace Štěpánkových představení, prodloužil jimi Kolár průkopnický linii půlstoletého úsilí českých vzdělanců rozvinout v českém repertoáru hodnoty odpovídající nejvyšší úrovni světové kultury a rázem si vydobyl u náročnějšího publika pověst umělce velkých perspektiv a vážného konkurenta Tylova.

Tato programová diferenciaci mladého českého divadelního hnutí v závěru rušných let třicátých svědčila o komplikovanosti uměleckých zájmů české společnosti, která – ač navenek byla

ÚSTUP
KLASICISTINHO
HERECTVI

ZMĚNA
TYLOVA KURZU

JOSEF JIRÍ KOLÁR



Josef Jiří Kolár s dcerou



Anna Kolárová-Manetinská

NOVÉ DIVADLO
V RŮŽOVÉ ULICI

výrazněji než dříve stmelována jednotnou národní ideologií – rozrůžňovala se vnitřně, po stránce hospodářské a sociální tím více, čím více v našich zemích postupoval kapitalistický vývoj.

Na počátku čtyřicátých let 19. století, charakterizovaných všestranným upevněním české národní společnosti v rozkládající se feudální soustavě habsburské monarchie, upjali představitelé různých divadelních programů a koncepcí společně pozornost k úmyslu podnikatele J. A. Stögera vybudovat samostatnou pobočnou scénu Stavovského divadla pro česká představení. Zkušený a obchodně zdatný divadelní podnikatel sloučil v projektu *Nového divadla*, jak podnik nazval, řadu zřetelů: jednak chtěl provozně odlehčit budově na Ovocném trhu, jednak vhodně investovat kapitál. Zdálo se, že dobré návštěvy českých představení vytvářejí předpoklad pro rychlý návrat vynaložených prostředků. Nadto si Stöger uvědomoval, že i společenský význam tohoto podniku bude značný. Proto nešetřil penězi a v letech 1839–42 vybudoval v Zadní Růžové ulici na Novém Městě v Praze (dnes U půjčovny) reprezentativní divadelní budovu, kterou slavnostním představením veselohry V. A. Svobody-Navarovského *Škreta, český malíř* 28. září 1842 otevřel českým hrám.

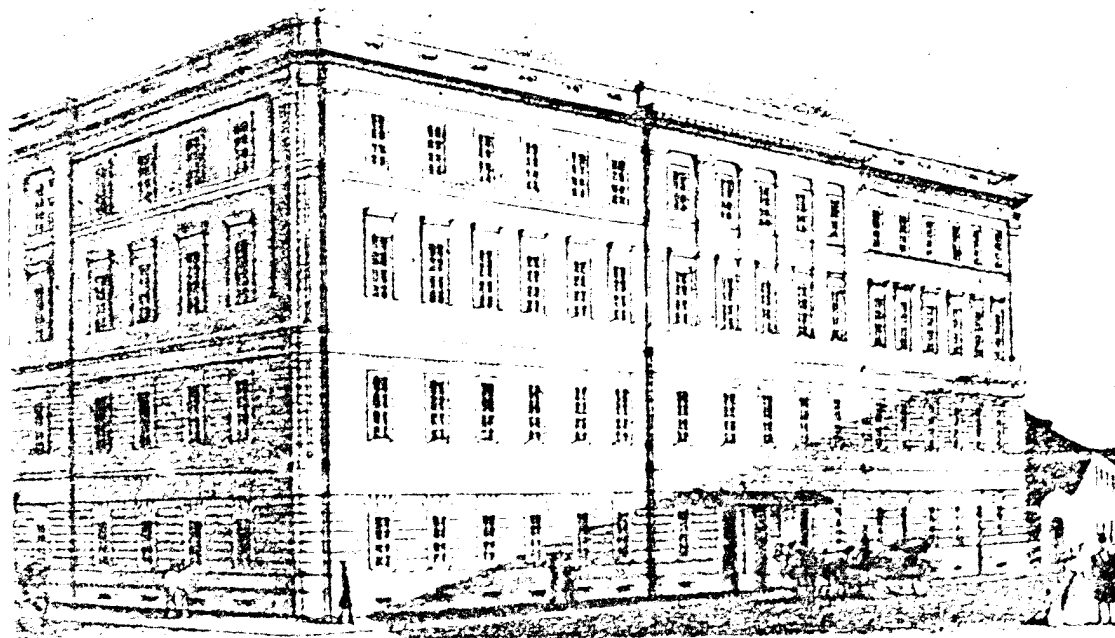
Zpočátku osvědčoval Stöger skutečně nemálo dobrých úmyslů: budova Nového divadla patřila díky modernímu scénickému i celkovému vybavení k nejdokonaleji zařízeným divadelním domům tehdejší Evropy; český provoz již neměl být nadále omezen jen na nedělní a sváteční odpoledne ve zkrácené sezóně, nýbrž měl mít k dispozici kromě těchto termínů i tři večerní termíny v týdnu (úterý, čtvrtek, sobota), a to v sezóně trvající nepřerušeně po celý rok. Mimoto pak Stöger angažoval pro české hry samostatný herecký soubor, s nímž měli i nadále spolupracovat někteří členové souboru německého. Pro české hry byly také poprvé za celou dobu jejich spolužití s pražským německým divadlem pořízeny speciální dekorace. Jejich tvůrci byli vedle domácího malíře Stavovského divadla Tobiasa Mössnera, který se staral o dekorační vybavení Nového divadla (mj. byl také autorem malované opony, na níž byl uplatněn pohled na pražský královský hrad, symbol české národní suverenity), tehdejší přední evropské divadelní

výtvarníci; budínský Hermann Neffe, vídeňský Anton de Pian a drážďanský Wilhelm Beck, zvaný Deny. Spolu s vyčleněním českých her z provozu Stavovského divadla a vytvořením samostatného českého souboru byl také vznik těchto dekorací důležitým vývojovým předpokladem k úplnému osamostatnění českého divadla. Připočteme-li k tomu, že při této příležitosti vyšel Stöger vstřícně volání, aby byl z vedení českého divadla odvolán Štěpánek, a rozhodl se svěřit Štěpánkovi funkci Tylovi, byla to řada kladných počínů, slibujících umělecké povznesení české divadelní tvorby.

Avšak vybudování samostatného českého divadla aspirujícího na význam divadla „národního“ bylo úspěchem pouze přechodným. Záhy se totiž ukázalo, že česká Praha tehdy ještě nedokáže udržet podnik takového rozměru (hlediště mělo na 2500 míst). Většina českého publika – prostí řemeslníci a živnostníci, kteří pracovali ve všední den většinou až do večera – chodila dál do divadla pouze o nedělích a svátcích, takže představení ve všední dny zela prázdnotou. Vzdělanecká elita, která spatřovala právě ve večerních představeních platformu pro formování vyspělé české divadelní kultury, se snažila čelit této situaci organizovaným náborem do abonmá, ale sama nebyla s to večerní představení obsadit.

Samostatnost českého divadla v Růžové ulici vzala tudíž brzy za své. Již krátce po zahájení se objevila mezi českým programem i představení německá a brzy se zde zabydlila, neboť byla finančně efektivní. Zatímco např. německé výpravné frašky, pro něž dal Stöger vytvořit nákladné dekorace, dokonce i pohyblivou tzv. „Wandeldekoration“, zobrazující v romantickém duchu rozmanité krajiny Porýnska a později i Polabí, se dosahovaly několika desítek repríz, české inscenace musely být po jedné až dvou reprízách stahovány z repertoáru. To vedlo k mimořádně velkému vystupňování produkce, avšak při velkém provozu se dosavadní malá repertoárová zásoba záhy vyčerpala. Rovněž soubor, i když měl nyní lepší podmínky pro přípravu inscenací, nestačil zvýšenému tempu. Úroveň českých představení rapidně klesala. Toho využily síly českému živlu nepřátelské a rozpoutaly proti samostatnému českému divadlu publicistickou kampaň.

POHLED
NOVÉHO DIVADLA



Budova Stögerova Nového divadla v Růžové ulici na Novém Městě v Praze
Litografie V. Kühnela

Vývoj poměrů v Novém divadle v Růžové ulici nepříznivě ovlivňovaly také problémy zákulisní. Snad v důsledku Tylova osobního sporu s J. J. Kolárem, který sám aspiroval na šéfovské místo, ale také z důvodů politických, Stöger nakonec řízení svého podniku Tylovi nesvěřil. Režisérem s pravomocí šéfovskou se stal zprvu Kolár, a později, na počátku roku 1843, když se ukázalo, že nezkušený Kolár na tuto funkci nestačí, německý režisér W. Just, který však neuněhl vůbec česky. Tyl ovlivňoval toto divadlo jen z pozadí, po stránce dramaturgické. Přesto si v nové sezóně vybudoval jistou hegemonii, hlavně prostřednictvím svých přívrženců v souboru. Zákulisní napětí vyvolávala zčásti i skupina, soustředěná kdysi kolem J. N. Štěpánka, i Štěpánek sám, jemuž ředitel občas popřával sluchu.

LIKVIDACE
NOVÉHO DIVADLA

Již za rok po otevření, na podzim 1843, zabředlo Nové divadlo v Růžové ulici do hluboké umělecké i finanční krize, z níž se nebylo schopno vyprostit. Pod tlakem situace, hlavně z důvodů ekonomických, musel Stöger omezit počet večerních představení, rozpustit samostatný český soubor a proměnit divadlo opět na podnik jazykové utrakvistický. Koncem toho roku chtěl divadlo vůbec uzavřít, ale na naléhání veřejnosti a po protestu zbylého ansámblu od svého úmyslu ustoupil a udržoval zde slabý provoz. Od počátku roku 1844 obnovil české hry v tradiční podobě znovu na scéně Stavovského divadla, takže od této chvíle se česky hrávalo střídavě na obou scénách. S odstraněním finančně vyčerpaného Stögera z místa ředitele Stavovského divadla roku 1846 vzalo i Nové divadlo v Růžové ulici definitivně za své a budova byla adaptována pro jiné účely.

TYLOVA
DRAMATURGIE
V NOVÉM DIVADLE

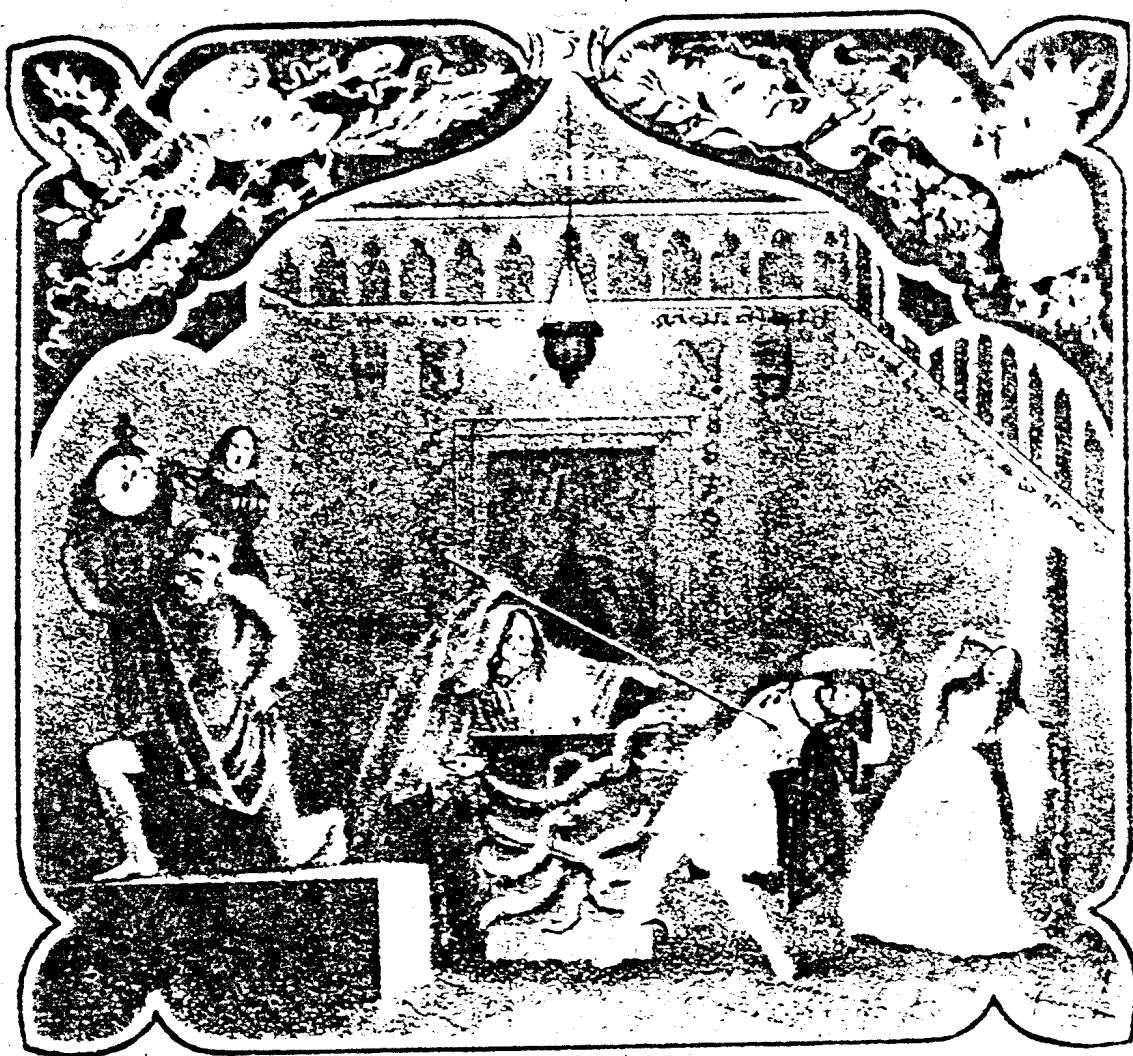
Hned na počátku existence Nového divadla, v úvodní sezóně 1842—43, se divadlo pokusila programově strhnout na svou stranu skupina Tylova. Ve svém repertoáru úvodní sezóny se Tyl pokusil na vyšší úrovni uplatnit zásady, na nichž budoval již před lety repertoár Kajetánského divadla. Od podzimu 1842 do podzimu 1843 mělo obecnstvo možnost spatřit v Růžové ulici takřka kompletní klicperovský repertoár Kajetánského divadla a nadto řadu dalších Klicperových her z repertoáru Stavovského divadla; prakticky vše, co bylo možno z díla tohoto autora v této době uvést na scénu. Z českých autorů vstoupili dále do úvodní sezóny Nového divadla vedle oblíbeného Štěpánka ještě S. K. Macháček, V. Švoboda-Navarovský a J. K. Tyl. Mladší generaci českých dramatiků, kterou vznik samostatného českého divadla zastihl nepřipravenou, reprezentoval jediný Tyl, který přispěl mimo jiné též novinkou *Brunvik*. Přestože okruh domácích autorů v tomto repertoáru zastoupených byl poměrně úzký, přece jen ve srovnání s dřívější praxí českého divadla došlo k výraznému zlepšení pozice původní tvorby v české dramaturgii.

Reprezentativní byl i výběr zahraničního repertoáru. Hlavním autorem tohoto repertoáru byl podobně jako v Kajetánském divadle A. Kotzebue, z jehož tvorby uvedl Tyl během této jediné sezóny hned pět her. Ještě příznačnější je však Tylova volba ze soudobé zahraniční produkce. Programový význam měl např. Tylův překlad Gutzkowova *Wernera*, v němž Tyl akcentoval romantický rozpor srdce a světa, jak to vyjadřoval také nový název hry *Srdce a svět*, ale také hry Raupachovy, Körnerovy, Töpferovy a Nestroyovy; zatímco dříve převažoval obvykle výběr z rakouské dramaturgie, stouplu nyní výrazně zastoupení her vzniklých mimo hranice monarchie, která byla v očích českých lidí zdrojem národnostního útisku. I v této snaze o změnu dosavadní orientace směrem k dramaturgii německé a také francouzské projevuje se vypjatý nacionalistický duch, který je charakteristický pro Tylův původní repertoár.

NAVŠTĚVNICKÁ
KRIZE

V předpokladu, že v Novém divadle v Růžové ulici uspěje s tímto programem lépe než kdysi v Kajetánském domě, se však Tyl mýlil. I tentokrát se negativně projevil rozpor mezi novými tendencemi a požadavky valné většiny obecnstva, i když počet vzdělanějších diváků od třicátých let nepochybně vzrostl. Nebledě ani k tomu, že v průběhu první sezóny Stögerova divadla bylo prakticky exploatováno všechno, z čeho bylo možno novou programovou koncepci realizovat, aniž byly připraveny rozsáhlejší repertoárové rezervy, byly výnosy tak špatné, že ke konci této sezóny bylo zřejmé, že pro příští sezónu bude nutno zvolit jinou repertoárovou politiku. I večerní představení bylo nutno otevřít širšímu okruhu divadelních návštěvníků.

Krach Tylovy dramaturgie vyvolal v repertoárové politice Nového divadla chaos, v němž se prolínaly nejrůznější, vzájemně si odporující tendence. Za návštěvnické krize vystoupil dočasně znovu do popředí štěpánkovský repertoár, čas od času, hlavně prostřednictvím beneficí, se uplatňovala i Tylova koncepce, ostře pronikal do repertoáru také Kolár. Nejživěji se však v reper-



Ukázka kasovního repertoáru Nového divadla v Růžové ulici.
 Výjev ze hry W. Vogela *Hodina z půlnoci aneb Pomsta lesního ducha*, uvedené roku 1843
Detail benefiční pozvánky herce Viléma Graua

toáru projevovali Tylovi přátelé a odchovanci K. Püner, V. Filípek, J. Kaška aj., kteří po rozpadu centrální dramaturgie využili příležitosti a dali naplno zaznít svým dramaturgickým představám. Nadto zasahoval do repertoáru Stöger, který hodlal čelit krizi atraktivním repertoárem výpravných frašek, určeným v podstatě již tím, co z oblasti tohoto žánru hrálo německé divadlo, neboť měl zájem na tom, aby nově pořízené nákladné dekorace byly co nejvíce využity.

Dramaturgické těžiště tehdy spočívalo především v zahraniční tvorbě, která vytvořila téměř devět desetin všeho repertoáru. Charakter této tvorby určovaly dva žánrové typy, jednak tzv. „čarodějné dramatické báchorky“ se „zpěvy, tanci, obrazy a skupeními“, jednak tzv. „obrazy ze života“, které poutaly zájem diváků svými pokusy o věrné zachycení života drobných vrstev. I když většina těchto her byla poměrně nízké umělecké úrovně, přece jen nebyly bez vývojového významu: v oblibě obou těchto žánrů se projevoval silící zájem publika o přítomnost, který vytvářel předpoklady pro vznik nové původní české dramatiky s aktuálními náměty ze současného života. Např. Tyl využil ještě v tomto období zobrazovacích schopností „obrazů ze života“ ve své jediné původní hře z těchto let *Paní Marjánce, matce pluku*.

NASAZENÍ
 ZÁBAVNĚHO
 REPERTOÁRU

V tomto krizovém období české činohry vystoupila opět do popředí operní tvorba. Dostalo-li se opeře v repertoárech Nového divadla v Růžové ulici mnohem závažnějšího postavení, než jaké měla v českých představeních Stavovského divadla, bylo to nepochybně též proto, že si skrze ni chtěl Stöger prorazit cestu k finančnímu úspěchu. Většinou byl ovšem v Novém divadle obnovován repertoár již dříve nastudovaný, který v dobách úpadku české opery zmizel ze scény, ale ke slovu se dostaly i novinky, vesměs ovšem zahraničního původu (např. Auberův *Fra Diavolo*, Flotowův *Alessandro Stradella* aj.). Ani tyto lepší podmínky nevedly však ke vzniku nového původního operního díla. Čeští hudební skladatelé, pokud v této době pro divadlo vůbec tvořili, komponovali hudbu na německá libreta: A, tak i tehdy byl jedinou domácí operou českého repertoáru úspěšný Škroupův *Dráteník*.

Pro další rozvoj českého inscenačního slohu mělo zvláštní význam to, že Stöger poslechl dobrých rádců a zřídil pro Nové divadlo samostatný český soubor. Tento Stögerův počín, umožňující shromáždit v pravidelném pracovním poměru schopné profesionální umělce, jež mělo české divadlo k dispozici (např. i Ruberovu skupinu z Brna), i angažovat osvědčené ochotníky, pro něž se dotud místo v ansámblu Stavovského divadla nenašlo, měl blahodárný vliv na další vývoj českého divadla k profesionalismu. Třebaže již za rok dostali nově angažovaní členové výpověď a vrátili se – pokud nevstoupili do angažmá jinde – k svým původním povoláním, zůstala většina z nich divadlu nablízku, stojíc v záloze pro chvíli, až se poměry zase zlepší a vzniknou podmínky pro to, aby se k divadelní profesi znovu mohli vrátit.

Ustavení samostatného českého souboru umožnilo, aby úsilí o konzolidaci hereckých sil na bázi nového divadelního programu postoupilo o značný kus kupředu. Kromě několika osvědčených herců ze Štěpánkovy éry – především J. V. Grabingera, V. Graua, V. J. Hametnera – tvořili jádro tohoto souboru talentovaní herci střední nebo mladé generace, většinou přívrženci Tylovi, z nichž někteří prošli „školou ochotníků“ v Kajetánském domě: E. Biel, A. Hynek, J. Kaška, F. Krumlovský, J. Lapil, J. A. Prokop, K. Ruber, A. Forchheimová, M. Forchheimová, M. Nikolaiová-Hynková, Špechtmayerová aj. Poněkud stranou tohoto programu stáli další dva vynikající představitelé mladé herecké generace J. J. Kolár a A. Kolárová-Manetinská. Složení souboru, v němž bylo několik umělců špičkových kvalit, bylo nejlepší, jakého bylo v dané chvíli možno u nás vůbec docílit.

Na rozdíl od činohry se česká operní tvorba musela i v Novém divadle spokojit s využíváním zpěváků ze souboru Stavovského divadla, v němž nedošlo k nijakým podstatným změnám. I nadále si podržovali své čelné postavení Podhorský, Podhorská a Strakatý, proti dřívějšímu se však příchodem J. N. Maýra zlepšilo obsazení souboru v oboru tenorovém. K dispozici byl také navrativší se Prokop a další činoherci schopní pěveckého projevu. Výrazného zlepšení nabyla však česká opera díky tomu, že podnikatel vytvořil pro Nové divadlo samostatný sbor a orchestr. Stöger opeře vskutku přál, a proto také po celou dobu existence Nového divadla – i v dobách úpadku činohry – si opera dokázala podržet svou standardní uměleckou úroveň.

Stögerovo Nové divadlo v Růžové ulici skončilo sice neslavně, ale myšlenka na zřízení samostatného profesionálního divadla celonárodního významu již z českého života nezmizela. Neúspěch Stögerova divadla podněcoval českou ctižádost. Zejména někdejší „mládež let třicátých“, stojící nyní v centru národního dění, považovala vybudování Národního divadla za věc své společenské prestiže. Proto také podnikla uprostřed čtyřicátých let závažné kroky ke zřízení takového divadla.

Na sklonku Stögerovy éry bylo již zřejmo, že zemský sněm finančně vyčerpanému podnikateli na příští období divadlo již nepronajme. Aristokraté, zainteresovaní na divadelním podnikání, chtěli svěřit divadlo napříště člověku, který by plně respektoval jejich zájmy. Aby to pak měli skutečně zaručeno, radikálně pozměnili systém řízení divadla. Namísto mnohohlavé stavovské dohlédací divadelní komise, která se ukázala orgánem naprosto neschopným, učinili za divadlo odpovědným jediného člověka ze svých řad, intendanta. Dále se rozhodli, že divadlo napříště nebudou pronajímat, nýbrž že budou zadávat pouze jeho řízení, a to na slovo vzatým odborníkům, které finančně zajistí pravidelnou roční dotací.

Nový způsob řízení divadla byl oproti dřívějšímu nesporně pokrokem. Českému divadlu však hrozilo nebezpečí, že za nového systému budou německé aristokratické kruhy zasahovat do jeho záležitostí v mnohem větší míře než dříve, za ředitelování samostatných nájemců. Osobnost

nového ředitele J. Hoffmanna, který nebyl s pražskými poměry vůbec obeznámen, nijak nezaručovala, že by tomu snad mohlo být jinak.

Nová divadelní situace, která se pro české divadlo neutvářela příznivě, vyburcovala představitele českého světa k rozhodné akci. Roku 1845, ještě před nastolením nového divadelního režimu, vyvolal F. L. Rieger podporovaný skoro stopadesátčlennou skupinou prominentních českých osobností jednání, směřující k získání jednoho z pražských divadelních privilegií a současně i vhodného pozemku pro vybudování nového divadla v Praze. Stavové, kteří ještě před nedávnem odpírali ve svém divadle pohostinství některým českým hrám, uznali nyní vzhledem k společenskému vzestupu Čechů za nezbytné vyjít vstříc českým kulturním potřebám a postavili se k těmto požadavkům pozitivně. Proto čeští vlastenci neprodleně zahájili přípravy k ustavení „akcionářského spolku“, který měl toto samostatné české Národní divadlo zřídit a provozovat. Metternichův kabinet nebyl však ochoten nic slevit ze své potlačovací národnostní politiky: žádost o povolení spolku a stavby divadla sice přímo nezamítl, ale také nevyřídil, a tak se celá akce posléze rozplynula do ztracena.

Po ztroskotání tohoto – do té doby nejvýznamnějšího pokusu o osamostatnění českého divadla v Praze – nabyly znovu na významu české hry ve Stavovském divadle. Ředitel Hoffmann, který se ujal své funkce v době, kdy jednání F. L. Riegra a jeho stoupenců vrcholilo, získal rychle přehled v pražských poměrech a sám počal o česká představení projevovat zvýšenou péči. To nyní s povděkem přijímali i odpůrci českého divadla z úředních kruhů. Zlepšením úrovně českých představení bral totiž Hoffmann české opozici vítr z plachet a budil iluzi, že Češi mají přece jen v českých hrách Stavovského divadla přiměřenou kulturní atrakci. Aby tuto iluzi ještě více posílil, postavil do čela českých her populárního Tyla ve funkci dramaturga a šéfa a umožnil mu vytvořit samostatný český herecký soubor.

Za dané situace Hoffmannovo gesto znamenalo nejen uznání Tylových zásluh, nýbrž podvazovalo poněkud i Tylovu iniciativu v prosazování samostatného českého divadla. Do čela českého divadelnictví se však tímto rozhodnutím v květnu 1846 dostal umělec, který byl schopen divadlo umělecky pozvednout a současně i zaměřit k aktuálním problémům soudobé české společnosti, zejména k problémům těch vrstev, které tvořily jádro českého publika – maloburžoazie a drobného městského lidu. To, že se tak stalo ve chvíli, kdy se naše společnost silně radikalizovala, tuto skutečnost významně zhodnocovalo.

Ideu „národního divadla“, do níž se jako do centra sbíhalo veškeré dosavadní české divadelní úsilí, realizoval nový šéf opět především v oblasti dramaturgické. Tylova vyzářující koncepce repertoáru z let 1846–48 se vyznačuje v podstatě týmiž rysy, jakými se vyznačovaly jeho koncepní pokusy již v minulosti. Avšak na rozdíl od dřívějška nyní Tyl rázně vymýtil ideově a umělecky zastaralý repertoár a podstatně omezil i reprízy všech dříve nastudovaných kusů. Poučiv se na zkušenostech první sezóny Stögerova Nového divadla, vybudoval repertoár jak v oblasti tvorby původní, tak i zahraniční, převážně z novinek. Rozvinutím zbrusu nového repertoáru vtiskl Tyl svému podniku ráz nezávislosti jak vůči tomu, co se v českém divadelnictví dosud dělo, tak zejména vůči divadlu německému.

Jako vždy, když se mu podařilo získat postavení, z něhož mohl ovlivňovat repertoár, pokusil se Tyl i tentokrát zvrátit poměr mezi původní a přeloženou tvorbou ve prospěch tvorby původní, v níž především viděl cestu k národnímu charakteru českého divadla. Avšak na rozdíl od dřívějška již nestavěl v tu chvíli do popředí tvorbu svého učitele Klicpery, tím méně pak dramaturga Štěpánkovu a díla jiných starších autorů. Po zklamání, jež mu přinesly jeho pokusy s klicperovskou dramaturgií, si Tyl uvědomil, že otázku angažované účasti českého divadla v národně osvobodeneckém zápase může v druhé polovině čtyřicátých let rozhodnout pouze nová tvorba, rozvíjející ve své významové složce aktuální ideové problémy a umělecky navažující na pokrok, který učinila dramatická literatura ve světě.

O takovou tvorbu se pokusil především sám. Ve většině her tohoto svého tvůrčího období, v *Pražském flamendrovi*, *Paličově dceři*, *Bankrotáři* a *Chudém kejklíři*, obrací Tyl svou pozornost k životu nižších vrstev a vybírá odtud příběhy jedinců, kteří se pro svůj porušený charakter vzdálili společenství drobných lidí, tvořících demokratický základ české národní pospolitosti. A protože se opírá o důvěrnou znalost lidí a prostředí, o nichž píše, i o bohaté zkušenosti z překladů a úprav zahraničních her podobného druhu, zdařilo se mu v těchto „dramatických obrazech

SNÁHY
O NÁRODNÍ
DIVADLO

TYL
DRAMA FURGEM
STAVOVSKÉHO
DIVADLA

ČESKA PŮVODNÍ
DRAMATA

Theater in Prag.

W auterý dne 26. Prosince 1848.

We prospěch
pana režiséra Chaura

p o n e j p r w :

Jan Hus,

kazatel Betlemský.

Obraz z vlastenských dějů w 5 odděleních, půwodně sestawen od Jos. Kaj. Tyla.

Začátek w půl čtvrté.

Dienstag den 26. Dezember 1848

Nachmittags um halb 4 Uhr in böhmischer Sprache:

Zum Vortheile des Regisseurs
Herrn Chaurer,

zum Erstenmale:

Johannes Hus.

Vaterländisches Originalgemälde in 5 Abtheilungen von Jos.
Kaj. Tyl.

Avšak těm, kdo hlouběji nahlédli do divadelních poměrů, bylo jasné, že uspokojivé řešení této otázky mohlo přinést pouze úplné osamostatnění českého divadla.

K myšlence samostatného českého Národního divadla se tehdy znovu přihlásil také Tyl. ^{SNATKY} ^{O NÁRODNÍ} ^{DIVADLO} Po zkušenostech z předchozích pokusů o vybudování takového divadla si v nové situaci plně uvědomoval, že existenci Národního divadla nelze spojovat s libovůli schopného podnikatele, ale ani ne se zájmy podnikatelského sdružení. V duchu doby vytyčil požadavek, aby se na zřízení Národního divadla podílel celý národ: „Naše divadlo,“ napsal tehdy, „musí být dáno v srdce a ruce obecnstva, v interese celého národu...“ Zdůrazněním celonárodního významu české divadelní otázky vtiskl Tyl snahám o vybudování Národního divadla hluboce demokratický charakter a ideově zakotvil později se utvořivší ústav toho jména v českém lidu.

Ve chvíli, kdy Tyl takto formuloval základní požadavek českého divadelního hnutí, bylo ovšem k jeho realizaci ještě daleko: vzrušená revoluční doba, přinášející den co den nové vážné politické problémy, zprvu nedovolovala, aby se česká veřejnost na divadelní záležitosti soustředila. Teprve po porážce revoluce roku 1848, v kritické chvíli české buržoazní politiky, kdy bylo národní hnutí zbaveno možnosti projevovat se politicky a znovu se muselo uchýlit na pole činnosti kulturní, dostala se otázka Národního divadla opět do centra veřejného zájmu.

Zvláštní zásluhu o další pokrok v této věci si získal zástupce českého měšťanstva v zemském stavovském výboru A. P. Trojan. Z iniciativy tohoto politika byla zřízena komise, jež měla projekt Národního divadla všestranně připravit, a kromě toho byly i zajištěny ve stavovské pokladně finanční prostředky na postavení prozatímní budovy pro provozování českých her. V souvislosti s tím byl Trojan jmenován divadelním intendantem, jehož úkolem bylo koordinovat všechny akce. Roku 1850 se za prudce zhoršující politické situace ještě podařilo vytvořit za předsednictví F. Palackého *Sbor pro zřízení Národního divadla v Praze* a zahájit veřejnou sbírku peněz na stavbu divadelní budovy, ale již roku příštího, po nástupu Bachova režimu, musely být tyto slibně se rozbíhající akce přerušeny. Nicméně celý projekt získal tehdy pevnou půdu pod nohama.

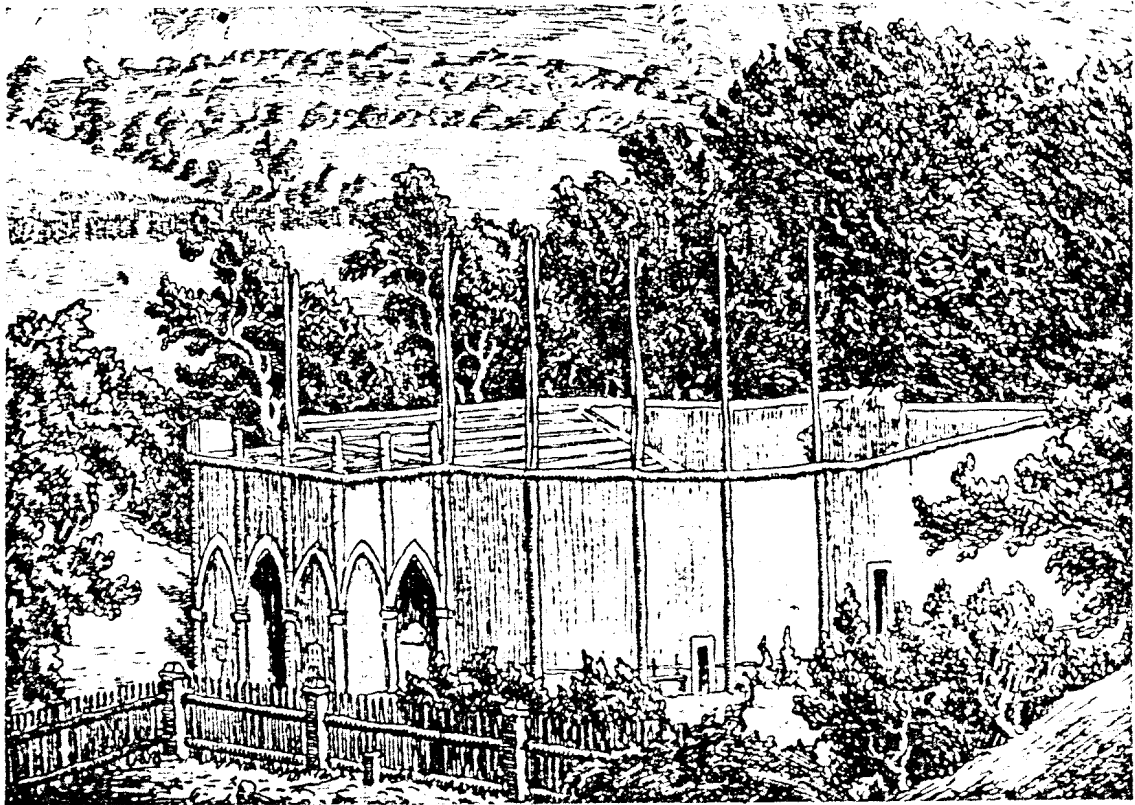
Krystalizačním ohniskem českého divadelního vývoje zůstaly však i za revoluční situace lidové hry Stavovského divadla, které se za Tylova vedení v předvečer revoluce všestranně zkonsolidovaly. V jejich osudech se odrážejí všechna vítězství i krize českého hnutí.

První období revoluce, naplněné vzrušujícími událostmi, jako bylo vyhlášení konstituce, Slovanský sjezd, svatodušní bouře atd., přivodilo ovšem organizátorům českého divadla nemalé starosti. Celá Praha se na jaře 1848 stala jediným velikým veřejným divadlem, a ačkoli Tyl po zrušení cenzury nasadil obzvláště atraktivní repertoár, většinou dříve zapovězené a šikované kusy, nejevili čeští lidé o divadlo valný zájem.

Teprve na podzim 1848, až se poměry poněkud uklidnily, mimo jiné i v souvislosti se svoláním říšského sněmu, se vztah mezi divadlem a diváky opět upravil do normálního stavu. Tylovi, který pochopil, že tento vztah může obnovit a utužit jen nové zaktualizování repertoáru, se tehdy podařilo nejen znovu získat diváky, ale vyvolat o divadlo takový zájem, že se při některých představeních, např. při premiéře *Jana Husa*, všichni návštěvníci pro nával do hlediště ani nedostali. Tento zájem trval i v roce 1849 a vytvářel předpoklady pro další rozvoj českého divadelního života v Praze.

Po vydání oktrojované protidemokratické ústavy v březnu 1849 byla revoluce na ústupu. Politické poměry se opět počaly vracet do stavu, v jakém je o rok dříve zastihl revoluční výbuch. V divadelních poměrech nebyla však změna k horšímu zpočátku patrna. Naopak některé úkazy nasvědčovaly tomu, že jsou podmínky pro rozvoj českého divadla nyní příznivější než dříve. Roku 1849 se totiž v souvislosti s úsilím o zřízení Národního divadla podařilo intendantu Trojanovi prosadit, aby bylo řediteli Stavovského divadla dovoleno rozšířit počet českých představení.

Veliký význam mělo zejména postavení tzv. *Arény ve Pštrosce* za Prahou na Vinohradech. Tato dřevěná aréna s nezastřešeným hledištěm byla určena pro velké výpravné lidové hry, jakou byla např. Tylova báchorka *Jiříkovo vidění*, provedená při zahajovacím představení 11. srpna 1849. V danou chvíli pomohla rozmnožit stále nedostatečný počet odpoledních svátečních představení a udržet zájem diváků o divadlo i v letní sezóně, kdy se ve Stavovském divadle česky nehrávalo. Na podzim toho roku došlo pak k dalšímu zlepšení: k zahájení pravidelných českých představení



Letní Aréna ve Pstrosce na Královských Vinohradech
Rytina podle kresby J. Honsy

ve Stavovském divadle ve čtvrteční večery. Jako vždy, když šlo o večerní termíny, byla i tato čtvrteční představení, obsazovaná hlavně operou a náročnějšími dramaty, určena převážně vyšším vrstvám české společnosti.

TLAK
POREVOLUČNÍ
REAKCE

Avšak již roku 1850 se české divadlo znovu ocitlo v krizi. Toho roku byl vydán neblaze proslulý Bachův divadelní zákon, který podvazoval rozvoj demokratického divadelnictví. Současně se zesílením politického tlaku zesílil i tlak ekonomický. Obojí tento tlak se projevil prudkým poklesem ideové i umělecké úrovně divadla a jeho částečným zkomercionalizováním. Třebaže na tomto stavu nenesl Tyl vinu, stal se terčem polemických útoků. Když roku 1851 byla českému divadlu odňata subvence, využil ředitel Hoffmann chvíle tísně k odstranění Tyla z vedoucího místa. Na podzim toho roku vypověděl smlouvu s Tylem a většinou členů jeho souboru. Tím se uzavřela Tylova celoživotní práce pro pražské české divadlo a současně v Praze skončila éra Tylova programu „národního divadla“.

TYLOVA
DRAMATIKA

Pro ideový vývoj českých představení pod Tylovým vedením, který sám v revolučním období působil i jako politický publicista a poslanec, je příznačné, že demokratická tendence, která tvořila od třicátých let osu Tylova divadelního úsilí, se nyní prohlubovala tím více, čím se přirostřovaly politické poměry. Hned po vyhlášení konstituce včlenil J. K. Tyl své divadlo do rušného veřejného dění jako přímý politický prostředek české buržoazní politiky, především jejího liberálního křídla. Časem se však česká představení zčásti odklonila od stanovisek liberálů a tlumočila i některé radikálně demokratické názory. Po porážce revoluce roku 1849, ač se jejich vývoj značně zkomplikoval, zůstala česká představení vedle Havlíčkových novin jedinou politickou tribunou, z níž bylo možno šířit pokrokové myšlenky mezi široké vrstvy českých lidí. Proto také proti nim reakce za bezděčného přispění protitylovské opozice posléze tvrdě zasáhla.

Tento ideový vývoj českého revolučního divadla je zachycen především v repertoáru, jehož

základem byly, jak bylo Tylovým pravidlem, původní hry. Politickou páteř tohoto repertoáru tvořily pak zejména původní hry Tylovy, které se staly vůbec tím nejvýznamnějším, čím české divadlo revolučnímu hnutí přispělo. Ve svých hrách nalezl totiž Tyl účinný způsob, jak v průhledných scénických metaforách předvést na jevišti nejzávažnější ideové zápasy, jimiž česká společnost tehdy žila.

Pro zobrazení těchto zápasů využil dvou dramatických žánrů: historické hry a báchorky. Na počátku Tylova seriálu historických dramát, z nichž mnohé slouží českým divadlům do dneška, stálí *Kutrohorští havíři* z roku 1847, jež tehdy pro kritiku sociálních rozporů rodícího se kapitalismu cenzura zakázala a kteří se na scénu dostali teprve roku 1848. Další historické drama *Jan Hus* (premiéra 1848) se však již rodilo přímo za revolučního dění a Tyl do něho promítl především svůj vlastní ideový postoj bojovníka za práva národní a svobodu pro všechny bez rozdílu stavu. Ještě užšího sepětí s dobovými politickými proudy dosáhl v dramatu z počátku roku 1849 *Krvavé křtiny*, v němž projevil i jisté sympatie k postupu radikálních demokratů. Řadu dramatických báchorek zahájila roku 1849 hra *Tordohlavá žena a zamilovaný školní mládenec*, v níž Tyl ukázal, že revoluce vytvořila podmínky pro vznik nových, svobodnějších vztahů mezi lidmi. V této hře již prudce reagoval na nástup reakce a snažil se prostým lidem napovědět, jak by mu měli čelit. V letech 1849—51 napsal i řadu dalších děl: historická dramata *Žižka z Trocnova*, *Měšťané a studenti* a *Staré Město a Malá Strana* a báchorky *Jiríkovo vidění*, *Čert na zemi* a *Lesní panna*. Ve většině těchto her vystupuje Tyl proti malomyslnosti a vyslovuje víru ve vítězství demokratických sil.

Tendence, charakteristické pro Tylovu vlastní dramatickou tvorbu, tvořily osu celého repertoáru českého divadla v Praze v letech 1848—51. Třebaže k jejich prosazení velmi přispěla též starší díla domácího i zahraničního původu, jež v dobovém kontextu nabývala nové aktuality, jako např. Tylův *Strakonický dudák*, Štěpánkův *Čech a Němec*, Varryho *Císař Josef* aj., přece jen největší význam měla původní tvorba vznikající přímo za revoluční situace. Vedle zmíněných prací Tylových, z nichž hru *Staré Město a Malá Strana* cenzura již na scénu nepřipustila, nejaktuálněji zapůsobily zejména hry protitylovské opozice: Kolárova satira na úlohu reakce za revoluce *Číslo 76 aneb Praha před sto lety* (premiéra 1848), ostře tendenční historické drama téhož autora *Žižkova smrt* (premiéra 1850) a Fričův pokus o politickou hru *Václav IV.* Autoři těchto her otevřeně vystupovali proti liberální politice české buržoazie a nezakrytě hlásali revoluční radikalismus.

Podobně jako v oblasti činoherního repertoáru i z operní dramaturgie dostává se na pořad především ta díla, která silně souzněla se vzrušenou dobou revoluce. Na scéně se objevila kromě repríz starších kusů, z nichž do revoluční atmosféry nejhodněji zapadla Auberova *Němá z Portici*, celá řada novinek, např. Macourkova zpěvohra *Žižkův dub*, Donizettiho *Lukrecia Borgia*, Lortzingův *Car a tesař*, ukázky ze Škroupovy zpěvohry *Oldřich a Božena*, z Rossiniho *Viléma Tella* aj. V předvečer revoluce a za revoluční situace komponovali pražští skladatelé dokonce i opery s revolučními náměty — např. J. F. Kittl složil operu *Bianca a Giuseppe*, z níž Tyl uvedl alespoň zlomek. Protože však byly tyto opery s revolučními náměty vesměs komponovány na německá libreta, na českém divadle se neprosadily. Ačkoliv operní tvorba nemůže do té míry bezprostředně reagovat na události dne jako činohra, podařilo se Tylovi vhodným repertoárovým výběrem vnutit i české opeře výraznou časovou funkci.

V průběhu revoluční situace nedoznal český herecký soubor Stavovského divadla podstatných personálních změn. Avšak vnitřní proměny pokračovaly intenzivně dál. Dále slábla pozice starších herců: např. Grau byl nyní veřejností zcela jednoznačně odmítán. Naproti tomu se dále upevnilo postavení Tylovy skupiny, z níž se díky repertoáru velkých historických dramát dostal do popředí zvláště J. Chauer a navrátilivši se F. Krumlovský. V klasických hrách a salonní dramatece zejména francouzského původu však tato skupina podávala slabé výkony; tyto hry byly i nadále doménou manželů Kolárových. Proto se po nástupu protitylovské opozice do boje za ovládnutí českého divadelnictví herci Tylova programu náhle ocitají pod prudkou palbou nepřátelské kritiky.

Rovněž proměny operního ansámblu se děly hlavně přeskupováním sil uvnitř souboru, který po léta zůstával uzavřeným celkem. Proměna vkusu obecnstva zničila postavení někdejších protagonistů, zejména kolorатурní sopranistky K. Kometové-Podhorské, a vynášela do popředí

OPERNÍ
REPERTOÁR

PROMĚNY
HERECKÉHO
PROJEVU

mladé síly často jen průměrných hlasů, avšak schopně procítit osudy romantických hrdinů. V jednom z nich, J. N. Maýrovi, který si dobyt mezi romantickými pěvci postavení nejvýznamnějšího, získala česká opera v budoucnu i schopného šéfa.

Tylův výrazně aktuální repertoár původních her umožnil, aby nové zobrazovací postupy, jejichž vývojovou cestu jsme sledovali, nabyly nyní v českém herectví nad postupy staršími postavení hegemonního. Třebaže se až do antagonistických poloh nyní prohloubil starý rozpor mezi tendencí zaplnit jeviště originálními typy prostých českých lidí přenesenými sem jakoby přímo ze skutečnosti a tendencí předvést romantického hrdinu, ukázat v podobenství jeho myšlenky, city a neuskutečněné touhy, v obou těchto tendencích, vycházejících v podstatě z téhož uměleckého názoru, z romantismu, rozeznáváme veliký smysl tehdejších českých divadelních umělců pro skutečnost a opravdovost, který vytvářel předpoklady pro vznik herectví realistického.

OPOZICE PROTI TYLOVI

Léta 1848—51 byla ovšem nejen léty konečného vyzrání Tylova programu „národního divadla“, nýbrž i léty krystalizace programu opozičního, který se bezprostředně poté stal platformou nového vývoje českého divadla.

Proces formování tohoto programu, který podle třídy, jejíž kulturní zájem vyjadřoval, bývá obvykle nazýván „buržoazním“, započal a rozvíjel se v letech třicátých uvnitř hlavního proudu reprezentovaného především úsilím Tylovým. Ale již na konci těchto let v průběhu názorové diferenciace mladé generace se osamostatnil do té míry, že se v tehdejší divadelní dění vyděloval jako samostatná tendence, která pak po celá léta čtyřicátá den ze dne žrála do podoby uceleného divadelního názoru. Ačkoliv již v předvečer revoluce nabyt tento nový program neobyčejně na síle, teprve nová společenská situace po březnu 1848 vytvořila předpoklady, aby se uplatnil jako rovnocenný partner programu Tylova, který tehdy vývojově vrcholil.

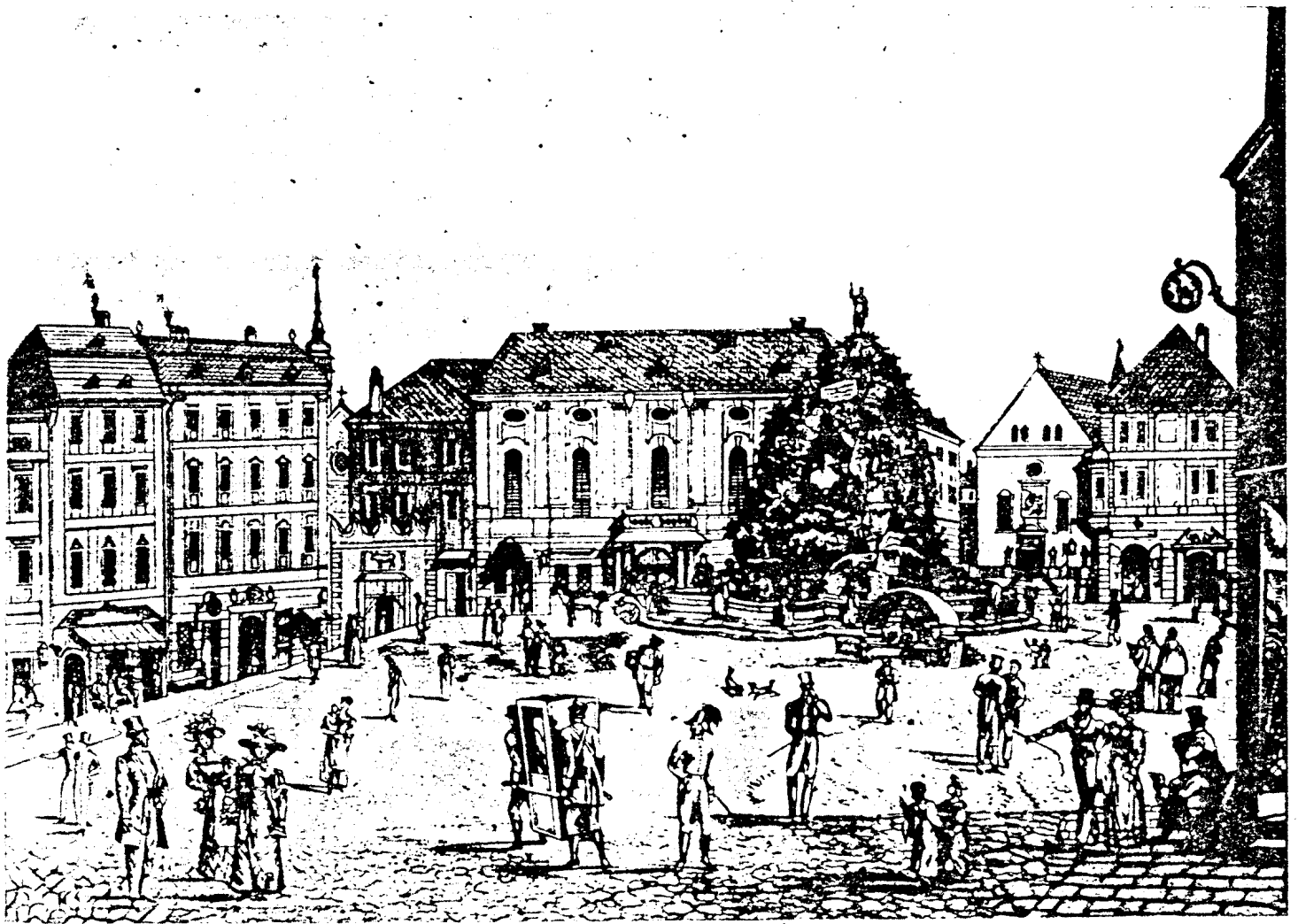
I když protitylovská opozice byla nejednotná a rozpadala se na řadu vzájemně soupeřících skupin a skupinek, prosazovala svou koncepci podobně jako kdysi Tylovo hnutí proti Štěpánkovi soustředěným tlakem uvnitř i vně divadla. Uvědomujíc si, že divadlo prakticky ovládá zpravidla ten, kdo určuje jeho obsahovou náplň, snažili se odpůrci Tylova program strhnout na sebe iniciativu především v záležitostech dramaturgických. Z tohoto hlediska mělo zvláště velký význam to, že se předními představiteli opozice J. J. Kolárovi, F. B. Mikovcovi a J. V. Fričovi podařilo prosadit se původními díly. Rovněž Shakespearova dramata a jiná klasická díla, zejména však současná produkce francouzské provenience, těžící své příběhy ze salónů vyšší společnosti, napomáhaly upevnit nový divadelní názor. V souboru měl pak nový program poměrně silnou pozici v umění J. J. Kolára a A. Kolárové-Manetinské. Jejich vynikající výkony – zejména v rolích klasické dramatiky – dodávaly váhu i uměleckým zásadám, k nimž se tito protagonisté českého souboru veřejně hlásili. Vznikem čtvrtedních večerních her získal tento program konečně potřebný prostor k plnému uplatnění a vydatně ho využíval, i když byl správcem těchto her stále ještě Tyl.

Opoziční hnutí proti Tylovi a jeho skupině se projevovalo silně i vně divadla, zejména na stránkách německých a českých kulturních časopisů. Vedle Kolára, jehož polemické výpady proti Tylovi měly někdy velmi osobní ráz, vyslovili své výhrady k Tylově koncepci postupně i K. Šabina a zejména K. Havlíček. Největší protivník vyrostl však Tylovi v žurnalistovi F. B. Mikovcovi, který se zcela nepokrytě dožadoval Tylova odstoupení z vedoucí funkce v českém divadelnictví. Mikovcovou kritickou kampaní proti Tylovi v nově založeném časopise *Lumír* (1851) boj za prosazení nových programových principů vyvrcholil.

NÁZORY
PROTITYLOVSKÉ
OPOZICE

Podle názoru Tylových odpůrců potřebovala česká národní společnost v dané chvíli zcela jiný typ divadla, než jaké mu dával a byl schopen dávat právě Tyl. Protitylovská opozice oceňovala divadlo sice také z aspektu jeho ideologického působení, ale žádala si jeho jiné ideové zaměření. Divadlo pojímala především jako ústav umělecký, jehož posláním měla být – jak zdůrazňoval např. Kolár – osvěta „ne více národní, ale člověčenská“.

Za hlavní překážku dalšího rozvoje českého divadla považovali někteří Tylovi kritici především to, že Tyl určoval česká představení drobnému pražskému městkému lidu, jehož vzdělanostní úroveň byla poměrně nízká a neumožňovala tudíž vytvořit divadlo vyššího duchovního stylu. Havlíček např. žádal, aby se divadlo zaměřovalo na českou společenskou špičku, neboť byl přesvědčen, že vývoj umění závisí na vyšších, vzdělanějších třídách. I když s tímto názorem radikální demokraté nesouhlasili, přece i oni viděli nutnost skoncovat se stavem, kdy se české divadlo



Královské měšťské divadlo v Brně (budova uprostřed v pozadí, dnešní divadlo Reduta),
kde se za národního obrození hrávalo česky
Treslerova litografie podle kresby F. Richtera

snazilo přiblížit lidovým vrstvám tím, že se podvolovalo více či méně jejich vkusu. Až do těchto poloh vyústil tedy dlouhotrvající rozpor mezi dvojím typem českého publika, který se marně pokoušeli překlenout všichni správcové českých her Stavovského divadla.

Ve stísněných podmínkách pražského českého divadla se musela nutně protichůdná divadelní hnutí střetnout v zničujícím konfliktu, z něhož jen jedna strana mohla vyjít jako vítěz. Tím se stala posléze strana zastánců nového programu, ježto tento program byl vývojově mladší než program Tylův a odpovídal novým společenským podmínkám po roce 1848. Pro Tylův program nebylo již v Praze místo; proto se jeho tvůrce odebral na podzim 1851 se skupinou svých nejvěrnějších přívrženců k cestujícím společnostem na venkov, kde chtěl nalézt pro svou divadelní koncepci nové existenční možnosti.

Všestranný rozmach české národní společnosti v třicátých a čtyřicátých letech 19. století vytvořil příhodné podmínky i pro rozmach českého divadelního hnutí mimo Prahu. Hry v domácím jazyce se tehdy objevily nejen tam, kde měl český živel výraznou převahu nad německým, nýbrž i v místech, kde nebyly podmínky pro české národní podnikání nijak příhodné a kde je

často jako jediný, o to však významnější doklad existence českých lidí v určitém místě vyvolala v život houževnatost osamocených buditelů. Vlastenecké uvědomění českých obyvatel venkovských měst se tehdy nezdálo posuzovalo právě podle toho, zda se jim podařilo vybudovat a udržet pokud možno pravidelná česká divadelní představení.

Také v českém kulturním životě znmčilého Brna došlo v druhé polovině třicátých let k výraznému oživení. V Brně se ovšem už v dřívějších letech v ojedinelých nedělních a svátečních odpoledních představeních na scéně německého *Městského divadla* hrávalo česky. Avšak teprve po roce 1835 se počala česká představení objevovat na této scéně častěji. Jistá pravidelnost byla do nich však vnesena až ředitelem Thielem roku 1838. Ježto v moravské metropoli existovala jen úzká vrstva českého měšťanstva a malá, i když čilá skupinka inteligence, zaměřovalo se zdejší české divadlo takřka beze zbytku na lidové publikum. Proto se zprvu brněnské české hry připodobňovaly repertoárem Štěpánkovým představením ve Stavovském divadle před rokem 1834.

Po roce 1838 se však i zde, hlavně zásluhou herce K. Rubera a skupiny mladých vlastenců v čele s M. Klácelem, A. V. Šemberou a M. Mikšíčkem, dostala do repertoáru díla, jež byla oporou nového programu, např. hry Nestroyovy, Bäuerlový, Klicperovy aj. Brněnská dramaturgie se však může pochlubit i původními lokalizacemi i překlady německých her, těžících látkově z brněnského nebo moravského prostředí, dokonce i původní zpěvohrou F. B. Kotta *Žižkův dub*. Předností zdejšího českého divadla byla jeho značná repertoárová nezávislost na souběžném německém repertoáru, ačkoliv i zde – podobně jako v Praze – hráli v obou repertoárech stejní herci. Na rozdíl od pražských představení vystupovali v českých představeních brněnského *Městského divadla*, o jejichž inscenační podobě se zachovalo jen velmi málo zpráv, téměř výhradně profesionálové. Profesionalita zaručovala sice uměleckou úroveň, ztěžovala však pronikání nových myšlenek do uzavřeného organismu německého divadla, podléhajícího příliš vlivu divadelní Vídně.

Přestože české obecnost v brněnská představení v českém jazyce poměrně vytrvale podporovalo, jejich existence nebyla přece jen zajištěna natolik, aby odolala politickému tlaku německé aristokracie a buržoazie, který se na přelomu třicátých a čtyřicátých let prudce vystupňoval. Po roce 1839 se v pravidelném českém provozu, který se zde na rozdíl od Prahy neomezoval na zkrácenou zimní sezónu, nýbrž pokračoval i přes léto, počaly množit přestávky a existence českých her v Brně byla znovu ohrožena. Organizátor českého divadla K. Ruber tušil, kam vývoj spěje, a proto odešel na počátku sezóny 1842—43 – po pětadvaceti letech obětavé práce – z Brna do Prahy. Spolu s ním odešli i další herci – Sinetti, Špechtmayerová-Martincová, Špechtmayerová ml. aj. Tím ovšem utrpěly brněnské české hry ztrátu, z níž se již nevzpamatovaly. Nový ředitel *Městského divadla* Glöggel, přicházející na rozhraní let 1842—43, zaujal ke všemu českému negativní postoj; za daných okolností mu nedalo velkou práci česká představení na brněnském divadle zrušit. Až teprve v padesátých letech se podařilo česká představení v Brně znovu obnovit.

Jisté podmínky pro vznik profesionálního českého divadla měla zčásti i Plzeň, Olomouc a další česká města, kde existovala německá divadla a kde tedy bylo možno zavést české hry podobným způsobem, jak se to stalo na německých scénách v Praze a Brně. Ale snad pro silnější odpor tamních úřadů a německé veřejnosti, snad pro početní slabost tamějšího českého živlu se v tomto období kromě Prahy a Brna nikde nepodařilo zřídit pravidelné české divadlo. Jen ojedinelá profesionální představení – v Plzni např. v letech 1830, 1835, 1840 a v Olomouci v letech 1837 a 1843 a zejména v letech 1848 a 1849, kdy se Olomouc stala městem sněmovním a hostila ve svých zdech i skupinu českých poslanců – pomáhala vedle představení ochotnických v těchto tvrzích německví vytvářet podmínky pro budoucí existenci profesionálního českého divadla.

Ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století se množily v našich zemích také pokusy německých kočujících divadelních společností zařazovat do pravidelného pořadu občas též představení česká, neboť se stále více ukazovalo, že tato představení přinášejí dobré příjmy.

K vybudování umělecky hodnotného pořadu českých her neměly tyto společnosti, mezi nimiž se v této souvislosti připomínají obvykle společnosti J. Suvara, J. Kulase, V. Schmidta a zejména J. Stránského-Šemerera, bývalého člena pražského *Kajetánského divadla*, téměř žádné předpoklady. Pouze zcela mimořádně se mezi jejich personálem objevili zkušení herci českého původu, ovládající dobře oba jazyky, jako byl např. F. Krumalovský, působící po jistý čas u společnosti

Stránského-Šemerera. Tím méně se pak mezi těmito herci vyskytovali schopní organizátoři českého divadla mající alespoň základní přehled o české dramatické literatuře. Proto bylo nezdárným zjevem, že tyto společnosti udržovaly český provoz výhradně za pomoci ochotníků, které v místech svého hostování zvaly k spoluúčinkování. Čeští vlastenci vybavovali kromě toho kočovníky texty, půjčovali jim kostýmy, rekvizity i dekorace a samozřejmě pomáhali zajišťovat návštěvu. Přesto však česká představení cestujících společností měla většinou nízkou úroveň a často nedosahovala ani úrovně místních ochotnických představení. Jejich význam spočívá hlavně v tom, že připravovala půdu pro budoucí kočovné divadelní podniky ryze české, jejichž organizátoři neviděli v českých představeních jenom cestu k výdělku, nýbrž současně i kus odpovědné osvětové a národně uvědomovací práce.

Kulturní klima třicátých a čtyřicátých let bylo příznivé také pro činnost českých divadelních ochotníků. V těchto letech takřka už v našich zemích neexistovalo větší město, aby se v něm nehrálo české ochotnické divadlo. Přes tuhou odpor úřadů ochotnické hnutí rok od roku mohutnělo a stávalo se jedním z nejdůležitějších činitelů kulturního vývoje na českém venkově.

Zatímco se ještě na počátku tohoto století neprofesionální české divadlo udržovalo na venkově hlavně v podobě náboženských her a her selského lidu, uprostřed století mělo již vyhraněný charakter městské kultury. Jeho společenskou oporou byla především česká buržoazie a inteli-

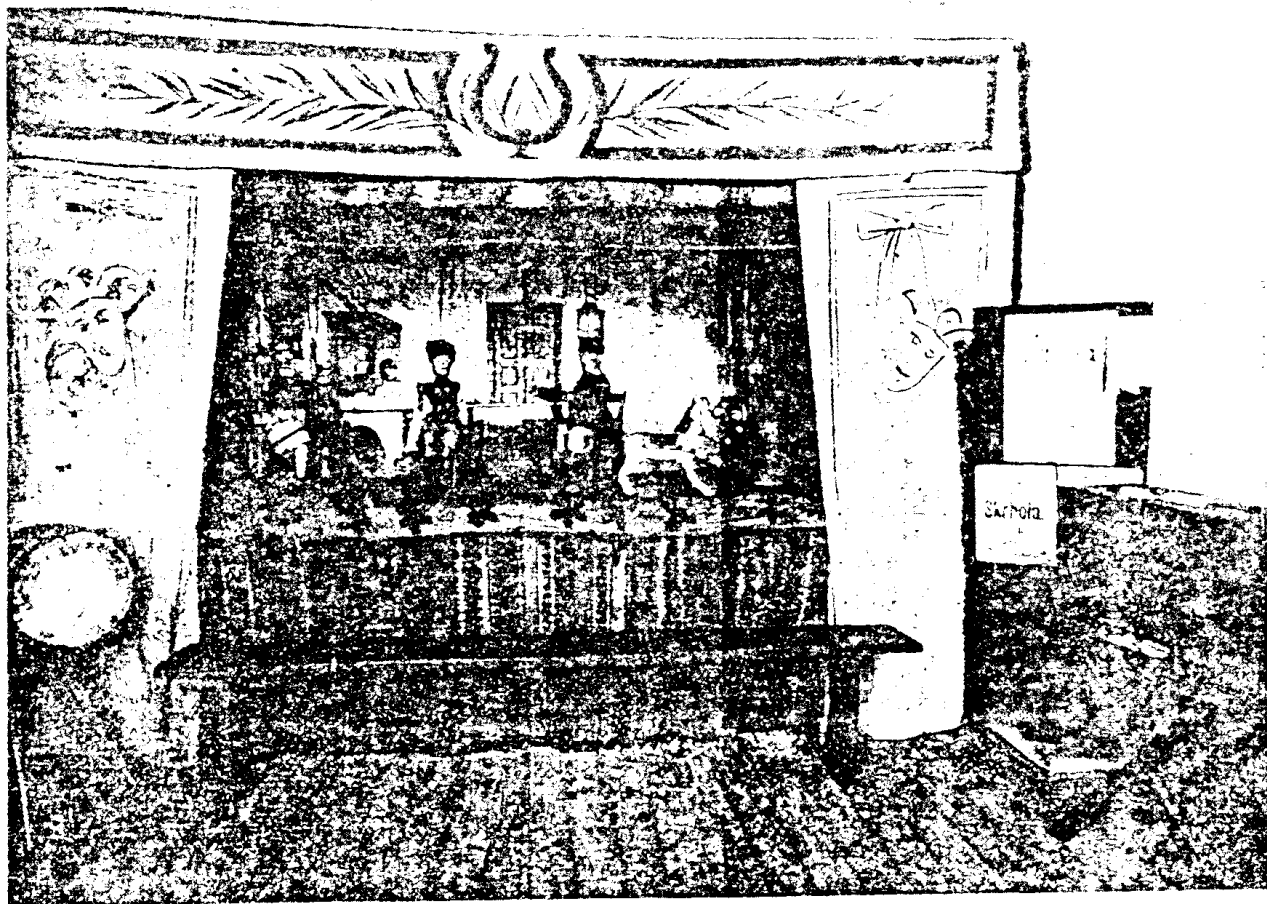
OCHOTNÍCI
NA ČESKÉM
VENKOVĚ



Jan Kaška v roli Honzy v Jiříkově vidění od J. K. Tyla
Fotografie z poloviny let tředesátých

Divadlo w k. městě Sušici.
S vysokým presidiačním powolením
kuda se
dne 7. září 1845 /
we prospěch zdejších chudých
od P. T. ochotníků
promouževati
Paní Marjánká, matka pluku,
Ženské srdce.
Původní činohra we 3. jednáních od J. K. Tyla.
O s o b y :
Jan Honza, majitel pánství.
Kučka, sluzba, matka pluku.
Bartoš, profesor, matka pluku.
Pán Marjánka, markytánka.
Hájek, p. p. syn, desátník.
Hrabě, bývalý náčelník.
Kovářka, hospodský.
Ladníka, jeho dcera.
Kobza, synek ze statku.
Sopka, sluzba.
Hlavat, pacholek ze statku.
Wojáci, lidé z městečka a pacholeci.
Děj se koná w malém městečku a na panském zámečku w Čechách, počíná od půlnoci a končí se druhý den ráno.
Začátek w půl sedmé hodiny.

Plakát k ochotnickému představení Tylovy
Paní Marjánky, matky pluku, v Sušici roku 1845,
v němž vystoupil v roli Honzy pohostinsky Jan Kaška



Divadlo kočovného loutkáře Celestýna z Freienfelsu.
Zleva loutky: Dorka, Vašek, Škrhola, Koník a Kašpárek

gence. Ve většině případů šlo o produkce poměrně stabilizovaných ochotnických družin; jen v menších místech zůstávalo české divadlo ještě závislé na iniciativě studentů, přicházejících sem z kulturních center domů na prázdniny. Většinou bylo toto divadlo plně v rukou místní honorace, která využívala ochotnických her k tomu, aby reprezentovala svou kulturní vyspělost a národní uvědomění.

REPERTOÁR
ČESKÝCH
OCHOTNÍKŮ

Repertoár českých ochotnických představení byl z největší části určován tím, co se hrálo na pražské české profesionální scéně. Nové hry uváděné v Praze se však dostávaly k ochotníkům se značným zpožděním. Výběr byl ovšem omezen inscenačními možnostmi ochotnických družin: ochotníci dávali většinou přednost hrám s malým počtem rolí a se skromnými nároky na vybavení jeviště. To samo o sobě vedlo k tomu, že ochotnický repertoár tvořily ve zdrcující většině jednoduché činohry, veselohry a frašky a často jen nenáročné aktovky, scénky a sólové výstupy. Vyskytovaly se ovšem i pokusy o uvedení dramát náročnějších, vyspělejší ochotníci se dokonce odvažovali vystoupit i s představeními zpěvoherními, ale to byly případy výjimečné. Pokud jde o periodní tvorbu, ovládal ochotnická jeviště ve třicátých letech zejména Štěpánkův *Čech a Němec* a *Berounské koláče* a veselohry Klicperovy. V závěru třicátých let si dobyla hegemonního postavení v původním ochotnickém repertoáru Erbenova veselohra *Sládko*. Ve čtyřicátých letech ustoupily Štěpánkovy hry výrazně do pozadí a obliba tvorby Klicperovy stoupla. V druhé polovině těchto let byla však i ona zatlačována do pozadí novými pracemi Tylovými; nejoblíbenější hrou ochotnických scén se tehdy stala *Paní Marjánka, mlka pluku*. Za revoluční situace pronikla na venkov i historická dramata *Kutnohorští haviři*, *Jan Hus* a *Jan Žižka z Trocnova*, a spolu s nimi dokonce i *Žižkova smrt* od J. J. Kolára. V zahraničním repertoáru se uplatňoval v třicátých letech na ochotnických scénách nejvýrazněji A. Kotzebue s bohatou paletou svých her, později, ve čtyřicátých

letech, tehdy módní němečtí autoři Raupach, Töpfer a Birch-Pfeifferová, kteří přinášeli na jeviště aktuální problémy života právě těch vrstev, které ochotnické divadlo pro sebe vytvářely. Jestliže se ochotníci odvážili na zpěvohru, pak se obvykle jejich volba soustředila na Škroupova *Drátenka* a Weberova *Čarostřelec*; v quodlibetech skládaných z drobných dramatických a hudebních čísel zaznívala však i hudba celé řady dalších děl soudobého světového operního repertoáru. Rovněž ochotnická dramaturgie je svědectvím, že nové programové tendence nezůstaly omezeny pouze na Prahu, ale že se postupně rozšířily i na venkov, i když se jejich myšlenkové ostří opožděným uvedením poněkud otupilo.

Třebaže v těchto letech došlo k jistému povznesení umělecké úrovně ochotnických představení, pro umělecký rozvoj českého divadla nepřineslo ochotnické hnutí ani v tomto období žádné závažné podněty. Nicméně jeho společenský význam byl nesporně značný. Především jeho zásluhou pronikaly v této době myšlenky novodobého českého nacionalismu poměrně velmi rychle na český venkov, kam by se v jiné umělecké formě nebyly dostaly ani za celá desetiletí.

Byla však u nás místa, kde nebyly předpoklady ani pro vznik skromných ochotnických představení. Ale často ani tam nebyli čeští lidé bez divadla. Do těchto malých míst přinášeli divadelní zábavu a jejím prostřednictvím šířili často i národní uvědomění čeští loutkáři, jejichž počet ve třicátých a čtyřicátých letech prudce stoupl, třebaže i tehdy úřady jejich činnost všemožně omezovaly. V této době působil na českém venkově legendární Matěj Kopecký, který prosul jako zanícený buditel. Ale i jiní významní, byť méně známí loutkáři, jako např. rodina Maiznerova, se snažili prospívat národní věci, jak o tom svědčí jejich repertoár. Většinou byl odvozen z repertoáru „velkého“ divadla – hrál se např. *Doktor Faust*, *Don Juan* i *Čarostřelec* – ale existovaly i hry psané přímo pro loutky, např. populární *Posvícení v Hudlicích*, *Pan Franc ze zámku*, *Horia a Gloska* aj. Nehledě k tomu, že sloužily k obveselení a přinášely radost z divadla i do zcela zapadlých koutů země, měly hry českých loutkářů velký význam pro vytváření společenského vědomí zejména nastupujících generací i pro formování účastného vztahu těchto generací k českému divadlu.

ČEŠTÍ
LOUTKÁŘI

KAPITOLA III

ČESKÉ ČINOHERNÍ DIVADLO OD BURŽOAZNĚ DEMOKRATICKÉ REVOLUCE 1848 DO VZNIKU ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY 1918

VRCHOLNÉ A POZDNÍ ROMANTICKÉ DIVADLO (1848—1885)

Lidé, kteří v polovině minulého století formovali náš divadelní život, byli postaveni před těžký a nepopulární úkol: zaměřit kritiku do vlastních řad. Bylo to nutné ve jménu dalšího rozvoje naší divadelní kultury, ve jménu jejího postavení v kontextu divadla evropského, nezbytné pro další politický život národa. Tento úkol odhalila českým divadelníkům buržoazně demokratická revoluce roku 1848 a její společenské důsledky. Z jednotného národa, jehož všechny vrstvy žily až posud téměř v patriarchální shodě, stal se v průběhu čtyřicátých let národ, ze kterého se už vydělovala buržoazie. Nebyla sice zvláště silná, ale relativně to byla vrstva z celého národa nejmajetnější, jíž hlavně kynuly největší ekonomické perspektivy. Bylo tedy docela přirozené, že tato třída chtěla i své vlastní divadlo.

Víme již z předchozích výkladů, že v revolučním roce 1848 byla česká scéna v Praze na politické úrovni dne, že živě reagovala uměleckým tvarem i obsahem na aktuální problematiku. Byla to zásluha jednak měšťanské divadelní opozice, jejíž názory se počaly vyhraňovat a zvolna uplatňovat už od poloviny čtyřicátých let, především však uměleckého vůdce české scény J. K. Tyla, jehož citlivý divadelnický smysl se novým vlivům nebránil. Dokonce i nejlepší Tylovy hry těchto let daly v mnohém za pravdu požadavkům opozice. Kdyby tehdy mělo české divadlo v Praze k dispozici více scén, našel by si pravděpodobně vývoj cestu na jednu z nich, zatímco na druhé by dožívalo (a vzhledem k specifickým českým podmínkám ještě asi hodně dlouho) divadlo předbřeznového typu, reprezentované J. K. Tylem.

Ale porážka revoluce a zrušení ústavy zabránilo stavbě Národního divadla a vzniku dalších scén. A ve čtyřech českých nedělních odpoledních představeních v měsíci, která byla opět jen z milosti trpěna ve Stavovském divadle, nemohly vedle sebe existovat dvě různé divadelní koncepce. Ta starší, přežilejší, musela ustoupit nové, jíž se otvírala budoucnost. Tyl odešel proto z Prahy (1851), aby u venkovských společností našel nové působiště, které už mu nemohlo poskytnout hlavní město.

Situace však byla mnohem složitější. Komplikoval ji reakční útlak bachovského absolutistického režimu, který ohrožoval stejně tak Tyla, jako jeho protivníky. Tylův divadelní program zasáhla reakce už v hotové podobě a tím, že zakázala některé revoluční hry, v podstatě vrátila Tylovu divadelní praxi na osvědčené předbřeznové cesty. Naproti tomu program protitylovské opozice byl vystaven deprimujícím a rozkladným vlivům reakčního systému už od samého počátku svého zrodu. To byla podstatná nevýhoda. Program divadelních opozičků z roku 1848 se proto nikdy neuskutečnil v původní podobě a do všech důsledků.

Skupina mužů, která v té době postoupila v čelo oficiální české politiky, by ovšem nikdy nebyla sama schopna uchvátit moc nad divadelním děním. Autorita Františka Ladislava Riegra, Františka Palackého, Aloise Pravoslava Trojana a jiných a Tylova obliba u lidového obecnstva byly přinejmenším v rovnováze. Je paradoxní, že nový divadelní program – vlastně celý nový kulturní program – vybojovaly tehdejší české buržoazii její „nehodné děti“, které jí působily neustále řadu nepřijemností – totiž mladá generace radikálních demokratů a jejich přívrženců. Velký kus práce teoretické, interpretační i propagační vykonali pro nový divadelní názor tzv. leví liberálové Ferdinand Břetislav Mikovec (1826—62) a Josef Jiří Kolár (1812—96) i Karel Havlíček (1821

DIFERENCIACE
ČESKÉ
SPOLEČNOSTI

PORÁŽKA
REVOLUCE
A ČESKÉ
DIVADLO

REVOLUČNÍ
DEMOKRATÉ
A KULTURA

až 1856). Ale radikálové vtiskli divadelním bojům politický pokrokový charakter. První se pokusili formulovat nové kvality buržoazního demokratismu v kontrastu proti demokratismu patriarchálnímu a vyjádřit je divadelní řečí. Neměli však vliv jen na divadlo; převážně demokratické rysy celé české kultury druhé poloviny 19. století jsou z valné části plodem jejich činnosti. Radikálové jsou spojovacím mostem mezi kulturou předbřeznovou a porevoluční, bez nich není možno pochopit náhlý tvůrčí i politický vzmach šedesátých let. Ne náhodou začleňují se koncem padesátých let do skupiny Josefa Václava Friče, Vincence Vávry Haštalského, Karla Sabiny a ostatních o něco mladší „májovci“, Jan Neruda a Vítězslav Hálek, dva z nejčinnějších literátů a divadelních kritiků příštích desetiletí; a zcela zákonitě vrcholí libretistická činnost Karla Sabiny ve spolupráci s Bedřichem Smetanou.

Nový divadelní program, u jehož kolébky stála revoluce roku 1848, zápasí o uznání v letech padesátých – v době absolutistické reakce, vrcholí v následujícím desetiletí po obnovení konstituce a konečně degeneruje v období rozštěpení vlastního buržoazního tábora a emancipace proletariátu. Setrvává však na našich scénách jako reprezentativní styl až do poloviny osmdesátých let a přežívá ještě dlouho poté v sousedství divadla moderního. Pokusíme se nyní na některých zánech ukázat vývoj divadelních představ osmačtyřicátníků v rozpětí téměř čtyřiceti let až do poloviny osmdesátých let, kdy české divadlo vstoupilo realismem do nové éry svého vývoje.

DRAMATA
ČINU

Názory a praxe divadelníků padesátých let lišily se od vžitých představ z období minulého v prvé řadě ve výběru tématu a v problematice formy. Ve středu zájmu porevolučního divadla byl život a názory třídy buržoazní. Opozice snila o tom, aby se i česká scéna mohla pochlubit moderními konverzačními hrami jako současná divadla francouzská. Obrazy ze života maloměšťáctva i kouzelné hry ustoupily do pozadí. Mnohem poutavější než hrdina jevištních báchorek, často zatížený patriarchalismem, byl podnikavý, činorodý člověk, stojící pevně na tomto světě, silný jedinec, schopný eventuálně tento svět i změnit. Průběh evropské revoluce vnukl generaci osmačtyřicátníků odhodlání vést vlastní společenský boj do důsledků. I dramatický hrdina opouštěl pak schůdnou cestu třídního kompromisu – typického pro dramatikou předbřeznovou (např. Tylova) – a vrhal se vášnivě do nesmířitelných konfliktů, v nichž riskoval vše, i fyzické zničení své vlastní osobnosti.

Tak vznikla teorie „dramatu činu“. Ta však nemohla být v době politické reakce aplikována na hru se současnou tematikou. Rakouská cenzura pilně střežila nedotknutelnost stávajícího politického řádu; nestrpěla v tomto směru ani sebemenší narážky. A proto současný hrdina, chtěl-li se dostat na scénu, musel obléci historický plášť, musel vtěsnat svá pobuřující politická hesla do rytmu veršů historické tragédie. Musel umírat pro velkou dějinnou myšlenku, již hájil proti mocným tohoto světa. A dědicové jeho idejí, sedící v hledišti, vzrušovali se tímto heroickým zápasem, čerpali posilu z hrdinovy neoblomnosti a důslednosti. Však také cenzurní relace hovořily velmi často o nemístné vnímavosti českého publika v tomto směru. Tak mu mluvil z duše Karel Moor v Schillerových *Loupežnicích*, bědující nad bídou svého prokletého století, a Hugův rebel *Hernani* byl divákům zosobněním revolvy proti korunovanému feudálu.

I národnostní problematika Goethova *Egmonta* nebo Schillerova *Viléma Tella* našla pochopitelně v českém obecnstvu té doby živnou půdu. Avšak i pojem vlastenectví a národnosti v umění se od dob obrozenských proměnil. Opoziční kritika už nechválila vše, co bylo české, ale snažila se pomoci domácímu vývoji myšlenkami a překlady klasiků i moderních autorů cizích, snažila se, aby české divadlo dohonilo velké zpoždění, které mělo za evropskou kulturou. Nejen Lessing, Schiller, Goethe, ale i V. Hugo, A. S. Puškin, N. V. Gogol a v první řadě W. Shakespeare měli být naší scéně v tomto směru nápomocni. V té době svedli zvláště radikálové a májovci urputný boj s generací starších konzervativních literátů a vědců (s Jakubem Malým, Janem Erazimem Vocelem, Jaroslavem Vrtátkem aj.), kteří se bránili tomuto „kosmopolitismu“ nesoucímu s sebou „ideu demokratické svobody“. Osmačtyřicátníci si však kladli i otázku, do jaké míry se český národ sám podílel na světovém pokroku – společenském i kulturním.

V krátké době od revoluce do zrušení ústavy bylo napsáno několik českých her na husitské téma. *Žižkova smrt* (1851) Josefa Jiřího Kolára je však pro nové snahy nejtypičtější. Kolárův trocnovský hrdina – koncipovaný jako polemika s Žižkou Tylovým – je nadán všemi přednostmi moderního politického vůdce; je statečný bojovník, taktický válečník, vzdělaný filosof, nadaný i prozíravý, otcovsky shovívavý, hrdý a tvrdý současně. Je až nepřírozeně nelidský svou

HRDINA
HISTORICKÉ
TRAGÉDIE

všestranností a dokonalostí; je to ideální typ předdimenzovaných rozměrů. Bojuje za kalich – „znamení rovného práva všech“, pronásleduje pány i patricijské měšťanstvo, ale i obecný lid, žijící v prokletí nevědomosti, drží na krátké uzdě. Je mozkiem, duší povstání, mesiáš utlačeného lidu, jenž musí být svými vůdci osvícen a veden do boje. Přijímá filosofii i slovník osmačtyřicátníků. Kolářův Žižka je centrem veškerého dramatického dění, smysl všech situací a dějových zvrátů je koncentrován k němu. Je rozhodujícím faktorem dramatu, právě tak jako podle názoru radikální měšťanské mládeže byla silná, výjimečně schopná individualita rozhodující hnací silou dějin.

Avšak český dramatický buržoazní individualismus byl formován specifickými historickými podmínkami porobeného národa; byl ovlivněn i výchovnou a politickou funkcí českého divadla, která měla dlouhou tradici a která v padesátých letech znovu vynikla. V českém romantickém dramatu té doby nebyla proto nikdy oslavována osobnost pro ni samu; kult silné individuality byl vždy měřen společenskou prospěšností jejího konání. Situace, kdy reakční režim dusil sebemenší záchvěv svobodomyšlnosti, umožňovala i každý individualisticky motivovaný rebelantský protest proti statu quo posunout do poloh zásadní společenské vzpoury.

Postupem času však nutil tlak absolutistické cenzury dramatiky, aby pro obrazné vyslovení svého veta užívali čím dál tím častěji privátnějších příběhů, čím dál tím vzdálenějších paralel. Často se také jejich odbojnost redukovala v negaci, pohrdání okolím, v pocit osamocení a nepochopení. Tak Kolářova *Magelóna* (1852) nebo *Gianciotto z Nerudovy Francesky di Rimini* (1859) jsou hrdinové nesmírné morální síly, čistí, prostí konvence a přetvářky; jsou to lidé vysoko vynikající nad společnost své doby, proto osamělí a vysmívání. Své veliké kvality promarní však oba v zápase zcela soukromého charakteru.

České divadlo padesátých let tlumočilo – jak vidíme – mnoho ze subjektivních pocitů svých tvůrců: teoretiků, dramatiků i interpretů. Podrobilo těmto pocitům i divadelní tvar. Drama plně vzruchu, děje, efektních nečekaných zvrátů a hlavně vyhocených tragických konfliktů ohrázelo dynamičnost revoluční epochy velmi přímočaře. Můžeme říci, že právě v této době, kdy rakouský stát se po ekonomické stránce stával státem buržoazním, ale násilím udržoval zřízení polofeudální, vytvořily se u nás – ovšem na poměrně krátkou dobu – teprve podmínky pro rozvoj divadelního romantismu typu V. Huga nebo A. S. Puškina, i když ne v naprosto čisté a dokonalé podobě. Vytvořily se i podmínky pro to, aby tento druh divadelního projevu fungoval jako divadlo v současné době nejpolitičtější, nejprogresivnější a s nejšířší společenskou rezonancí.

Významná úloha připadla v tomto politickém, bojovně protifeudálním divadle herci. Scénická výprava, alespoň v představeních klasických a historických her, neopustila tradiční kulisový systém a typové dekorace, naznačující dějiště jen velmi obecně. Prostředí, ve kterém se hrálo, nebylo totiž pro dramatický vývoj postavy vůbec důležité, nemohlo nic změnit na jejích subjektivních i objektivních zápasech. Herec prosazoval vždy pouze svoji individualitu; zavrhl klasickou racionalistickou spekulaci a opřel se ve svém projevu o přirozený lidský cit – tj. svůj cit. Každou roli uchopil zcela po svém, přizpůsobil ji „k obrazu svému“, a byl ochoten sáhnout i k podstatným úpravám textu, neodpovídal-li plně jeho naturelu. Herec romantického divadla byl i dramaturgem a režisérem v jedné osobě. Protagonista, herec hlavních rolí, byl totiž sice nejmenovaným, ale jediným ideovým sjednotitelem představení, neboť jeho koncepce ústředního hrdiny byla závazná i pro spoluúčinkující. Tehdejší režisér vykonával spíše funkci aranžéra příchodů a odchodů a bděl nad plynulostí dialogu. Tak pracoval např. Josef Chauer, který vedl pražskou českou scénu po Tylově odchodu. Herec předváděl charakteru svých postav v jediné výsledné poloze, tedy tzv. charakteru černobílé, většinou hyperbolicky nadnesené, přexponované do nadsázky. Vytvářel je pouze několika obecnými rysy i gesty, kreslil jen jakýsi půdorys postavy. Nerozbíhal se do široké charakterové drobnomalby, aby nerozměnil ideovou průbojnost hrdinových výzev a činů. Stal se prostřednictvím svých postav vášnivým tlumočnickem, hlasatelem svobodomyšlných myšlenek své doby, jež byly zároveň jeho vlastními myšlenkami. Svou interpretací, jež přinášela naprosto jednoznačný ideový výklad, mařil vytrvale úsilí cenzorovo.

Tak uchvacoval publikum představitel feudálních tyranů, cynických sarkastů a tragicky končících titánů Josef Jiří Kolář (1812–96), první český Richard III., Mefisto, Alba z Egmonta, Hugův Angelo, Tyran padovanský atd. Ženské hrdinky hrála hlavně jeho žena Anna Kolářová-Manctinská (1817–82), pozitivní hrdinské charakteru vytvářel ještě dlouhá léta Karel Šimanovský

VYVRCHOLENÍ
DIVADLA
ROMANTISMU

PRIORITA
HERECKÉ AKCE

MANŽELE
KOLÁŘOVI



Anna Kolárová-Manetinská
Litografie Josefa Beckla z roku 1854 podle
kresby Josefa Mánesa



Josef Jiří Kolár v titulní roli Shakespearovy
tragédie Richard III.
Kresba Vendelína Budila z roku 1866

(1826—1904) (Karel Moor, Fiesco, Hus, Žižka aj.). Ve výkonech této trojice a v prvé řadě v práci J. J. Kolára byly v padesátých letech fixovány základní požadavky české romantické školy herecké. Její metoda – právě tak jako teorie romantického dramatu – zůstávala v hlavních formálních zásadách dlouhá desetiletí neměnná. S vývojem české společnosti se však měnil její smysl, obsah i některé vnější rysy.

Fakt, že na počátku šedesátých let byla v Rakousku obnovena ústava, vynesl na povrch jiné, dosud netušené kvality historického romantického dramatu i divadelní klasiky. I nová dramata se přizpůsobovala změněným okolnostem. Občan konstituční monarchie neměl už tolik zapotřebí svěřovat své politické názory hrdinským rebelům, kteří je proklamovali na jevišti a současně svou tragickou smrtí dosvědčovali jejich předčasnost a nezralost. Považoval sice ještě za nutné krýt z taktických důvodů rozhodná politická hesla historickou kulisou, ale měl přece jen zaručenu určitou svobodu slova a přesvědčení. Společenský a kulturní život se – ve srovnání s předchozím desetiletím – rozvinul alespoň pro měšťana v plné šíři. Mohl si svobodně i zvolit své povolání – o schopné a podnikavé lidi byl zájem. Někteří z těchto měšťanů 18. listopadu roku 1862 navštívili také zahajovací představení v prvním českém samostatném divadle, *Královském českém zemském divadle*, zvaném *Prozatímní*, protože mělo dočasně nahradit budoucí reprezentativní Národní divadlo. Jeho budova, postavená stavitelem Ignácem Ullmanem, stojí dodnes v místech zadního traktu Národního divadla v Praze, do něhož bylo zdivo Prozatímního zčásti pojato. Bylo to sice maličké, nekomfortní a nevyhovující divadlo, ale český národ věřil, že jde pouze o několikaleté provizorium. Český divák se oddával nejrůzovějším nadějím v tomto směru. Vůbec se tehdy v první polovině šedesátých let zdál měšťanstvu svět krásným. Nebylo v něm už místa pro romantickou skepsi.

A tak v oficiální dramaturgii šedesátých let ustupuje jevištní typ romantického bouřliváka (posledním toho rodu je Fričův *Ivan Mazepa* – 1865) před postavou loajálního, státotvorně smýšlejícího občana, jenž prosazuje své požadavky pouze legální, parlamentární cestou. Podobným prototypem byl např. konzul Cicero v Hálkově *Sergiu Catilinovi* (1863). Původní historické drama

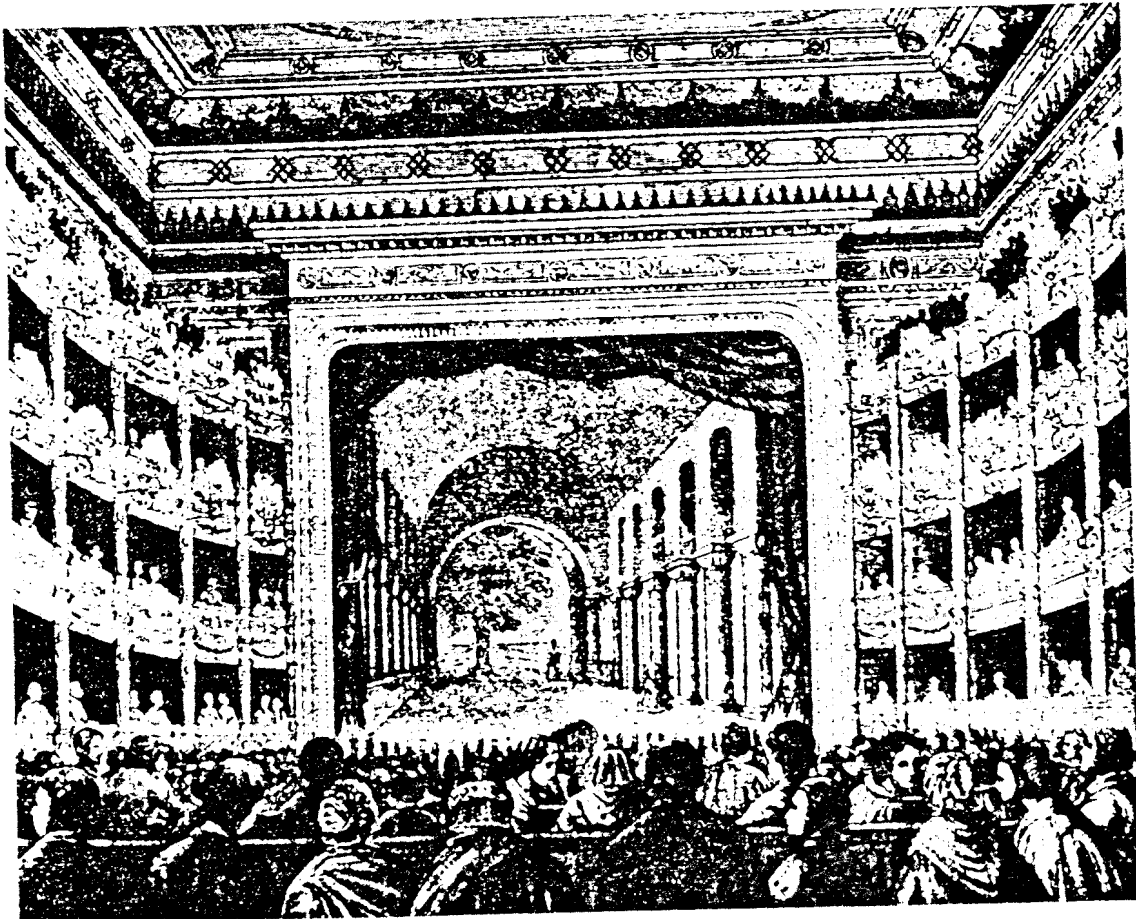
KONSTITUCE
A ČESKÉ DIVADLO

VÝZNAMOVÝ
POSUN
HISTORICKÉHO
DRAMATU

ztrácelo svou dřívější ideovou pregnanost a jednoznačnost. Myšlenka byla rozměňována reflexivními a lyrickými pasážemi, mizela specifčnost dramatické formy. Ve své mnohomluvnosti nemělo toto divadlo daleko od krásných, vzletných, ale nereálných politických frází své doby. Dramatická tvorba Vítězslava Háška (1835—74) je toho dokladem. Toto desetiletí z ní přežily pouze dvě Háškovy hry: *Carevič Alexej* a *Záviš z Falkenštejna*.

Nejoblíbenějším dramatikem šedesátých let byl Shakespeare. Objevila jej už desetiletí předchozí, léta padesátá však založila jeho kult. (Roku 1854 bylo započato s vydáváním souboru Shakespeareových překladů *Maticí českou*.) Ale doba reakce vyzvedla především jeho historické kroniky a podtrhla jejich protifeudální podtexty. Pokusila se prostřednictvím J. J. Kolára i o vlastní výklad filosofie Hamletovy. Shakespeareovy veselohry jí však mnoho neříkaly (nebyli pro ně také vhodní interpreti). Naproti tomu doba konstituční objevovala anglického dramatika právě přes jeho renesanční optimismus, životní vitalitu, lidskou i národní hrdost, přes jeho životní pocit občana hospodářsky silného svobodného státu. Unikaly jí zcela tragické konce této prosperity, které už dilo Shakespeareovo — třeba jen v názvu — obsahuje. České měšťanstvo uspořádalo Shakespeareovi při příležitosti oslav třístých narozenin roku 1864 velkolepé ovace. Cyklus jeho her v *Novoměstském divadle*, najatém od ředitelství divadla Stavovského, neboť stísněné Prozatímní nemohlo pojmout masu zájemců, a zvláště více než dvousethlavý průvod pražských občanů i činitelů veřejného života v kostýmech Shakespeareových postav — to nebyla jen manifestace sympatií k anglickému básníkovi. Tímto ceremoniálním způsobem se česká kultura oficiálně přihlásila k největším

SHAKESPEARE



Interiér Prozatímního divadla
Rytina B. Roušalíka

hodnotám evropské kultury. Ukázala svou životaschopnost, proklamovala své právo i na důstojný kulturní ústav – na Národní divadlo.

PROJEKT
NÁRODNÍHO
DIVADLA

Už jména umělců, kteří organizovali shakespearovské slavnosti, svědčí o tom, že se tu ujala iniciativy demokratická mladočeská inteligence, Bedřich Smetana, Karel Purkyně, Jan Neruda, Vítězslav Hálek, Karel Sladkovský aj., udržující neustále přátelské styky s rozptýlenými a vypovězenými radikálními demokraty. Byli to totiž lidé, kteří proti Riegrovu projektu Prozatímního divadla prosazovali neustále stavbu reprezentativní budovy velkého divadla Národního; prosazovali představu velké lidové scény proti malému komornímu divadlu lóžového typu. Ve druhé polovině šedesátých let získala jejich koncepce převahu. Předsedou *Sboru pro postavení Národního divadla* se stal K. Sladkovský. Sbírky na *Národní divadlo* nabyly charakteru politického – převážně národnostního – protestu proti Vídni. A slavnost položení základního kamene 16. května 1868 se stala velkou manifestací za státoprávní požadavky. Svázení základních kamenů z památných míst Čech a Moravy i alegorický slavnostní průvod, aranžovaný Františkem Kolářem, synovcem J. J. Kolára, jako průvod korunovační, působily v této době množstvím symbolických jinotajů.

DIVADLO
POLITICKÝM
ŘEČNÍSTĚM

Ve druhé polovině šedesátých let prodělala totiž česká společnost a s ní i divadlo recidivu revolučnosti. Prvním impulsem k ní byla pruská okupace Prahy za války roku 1866, která zbavila české divadlo na čas cenzury. Téměř po dvaceti letech násilného umlčení se hrál opět Tylův *Jan Hus* a Kolárova *Žižkova smrt*. Bojovné nálady, které ovšem většinou nepřekročily meze mladočeského programu, utvrdilo pak v českém národě rakousko-uherské vyrovnání (1867), pro Čechy nepřívznivé. Protestní projevy, manifestace a tábory se staly součástí denního života.

K výchově uvědomělého občana patřilo proto i zvládnutí umění řečnického. Cvičilo se v ochotnických divadelních kroužcích, v deklamacích, v představeních i v politické praxi. Téměř mizel rozdíl mezi táborovým řečníštěm a jevištěm jako politickou tribunou. Herec si osvojil řečnické kazatelské gesto, dramatik ozdobnou frázi; politika nadchl naopak vzrušený patos herecký a symbolika divadelních prostředků. V souhlasu s životními názory let šedesátých zavrhl tragické herectví této epochy romanticky výbušnou interpretací charakterů: akademicky vyrovnaným deklamačním přednesem ulamovalo hroty nejvyostřenějším konfliktům a situacím. Vynikalo vysokou kulturou řeči a hlasu. Veškerý pohyb koncentroval herec do několika velkých gest, odpovídajících ohromnému prostoru politických shromaždišť. Také z těchto důvodů toužila pokroková inteligence po velkém divadle demokratického charakteru. Gesto a strnulá póza pomáhaly i tam, kde cenzura umlčovala slovo. Podobnou funkci přejímaly tzv. „živé obrazy“, aranžované Františkem Kolářem. Byly to nehybné kostýmované skupiny představující výjevy z českých dějin, většinou se symbolickým vztahem k současnosti.

OTÝLIE
SKLENÁŘOVÁ-MALÁ

Rétorský styl šedesátých let vyvrcholil v jevištní tvorbě Otýlie Sklenářové-Malé (1844—1912). V duchu ideologie konstituční doby vyzývala jako Schillerova *Panna orleánská* do boje za krále a vlast, jako Vlčková *Eliška Přemyslovna* nábádala rozeštěvané strany národa ke smíru a k postupu proti společnému nepříteli apod. Ale v bohatém rejstříku poloh překrásného altu ozývaly se i hluboké lidské tóny jejich Julií, Ofélií, Markétek a Phaidér. Ne nadarmo byla pro současnou generaci nejen ideálem vlastenky a občanky, ale i ideálem české ženy vůbec. Vlastně teprve v herectví Sklenářové získalo naše divadlo jeden z podstatných rysů profesionalismu: teprve nyní byla stabilizována jevištní čeština; ustálila se její výslovnost, zákonitost přízvuku, dramatický rytmus řeči a spád. Teoretické podklady tohoto procesu vytvořil Josef Durdík ve svých estetických publikacích (*Kritika, Kallilogie*) a Jan Neruda v denních referátech o české scéně. Umění Sklenářové inspirovalo i pozdější generace. V příštích dvou desetiletích uplatňovalo se však ve zcela jiných sociálních i estetických kontextech.

KONVERZAČNÍ
VESELOHRY

Současně s repertoárem klasickým a historickým rozvíjela se u nás v šedesátých letech i hra se soudobou tematikou. Volala po ní už kritika padesátých let, hlavně F. B. Mikovec, ale teprve konstituční život a zvyšující se zájem o společenskou problematiku přítomnosti pro ně vytvořily vhodné předpoklady. V šedesátých letech přišla zlatá doba francouzských situačních a zápletkových her a veseloher – tzv. konverzaček. Teprve tehdy se naše obecnost plně sžilo nejen s Victorienem Sardouem, ale i s Octavem Feuilletem, Emilem Augierem, Alexandrem Dumasem ml. aj. Tématem jejich her byl život francouzské buržoazie za vlády Napoleona III. a Třetí republiky, svět jejich problémů morálních a společenských, ovzduší finančnických machinací a afér. Nesly



František Kolár v úloze Klubka
ve *Snu noci svatojánské* W. Shakespeara
Fotografie kolem roku 1880



Otýlie Sklenářová-Malá
jako Markétka v Goethově *Faustu*
Prozatímní divadlo, 1864

však ve své kritičnosti příliš daleko – neměly odvahu vyhrotit konflikt až k tragickým závěrům, jako např. drama historické. Proto mohly být s úspěchem hrány v našich tehdejších nerozvinutých poměrech a přinést užitek – s omezenou platností ovšem – našemu divadelnictví; nejen po tematické a ideové stránce, ale i reprodukcí.

Pro české poměry šedesátých let bylo příznačné, že současnost si v původní tvorbě našla cestu na jeviště přes veselohru. Byl to žánr vyprovokovaný dobovým optimismem. Navíc nedozrálý politické vztahy české společnosti tehdy ještě k otevřenému tragickému střetnutí, politické otázky mohly být zatím ještě řešeny v rovině komediální nebo v karikaturní nadsázce, jako např. v *Cestách veřejného mínění* Františka Věnceslava Jeřábka (1836—93). Třebaže domácí prostředí těchto salónních her zatím ještě existovalo jen v zárodečné podobě, byly postavy českých moderních her od francouzských téměř k nerozeznání. Hrály své předem určené úlohy v situačních komediích, jež nestavěly na rozvoji charakterů, ale vědomě zdůrazňovaly divadelnost a vykonstruovanost svých zápletek. Využívaly k těmto dramatickým zauzlením faktů a zisků konstitučního života i nových faktů rozvoje hospodářského a technického. Za příklad může sloužit např. aktovka Gustava Pfelegra-Moravského *Telegram* a *Inzerát* Karla Sabiny.

Teprve v roce 1870 bylo napsáno jediné drama o české přítomnosti – Jeřábkův *Služebník svého pána*. Do nesmiřitelného konfliktu tu vstoupila práce a kapitál. Svárovská stávká, která končila obětmi na životech a která hru inspirovala, ukázala naléhavost dělnické otázky. Jeřábkova hra ji zachytila na daném stupni vývoje – vykořisťované dělníky tu hájí příslušník buržoazní inteligence, vynálezce Budil. Český proletariát ještě nedospěl k své politické emancipaci a ani v dramatu nebyl představen v konkrétní podobě. Jeřábek totiž demonstroval současnou problematiku formou romantického dramatu, jako abstraktní srážku dobra a zla.

PŮVODNÍ HRA
ZE SOUČASNOSTI

Jan Neruda (1834—91), který byl vřelým propagátorem kusů francouzských i domácích, počal si od poloviny šedesátých let uvědomovat, že forma romantického dramatu a romantické situační komedie zastarává. Viděl už na francouzských hrách i na Služebníku svého pána, že tyto žánry nejsou s to obsáhnout široce rozvětvenou problematiku moderního života, že zplošňují a ochuzují citovou i intelektuální škálu pocitů současného člověka. Do značné míry podpořily tento Nerudův názorový proces i ruské hry (Gogolovy, Ostrovského, Suchovo-Kobylina), hrané na Prozatímním divadle ve druhé polovině šedesátých let, a dovršil jej příklad Henrika Ibsena a B. Björnsona, s nimiž se české obecnstvo seznámilo v letech sedmdesátých. Neruda se tehdy pod jejich vlivem zamýšlel nad novými výrazovými prostředky, jimiž by mělo působit moderní drama; jeho základní požadavky z této doby jsou: detailní rozpracovanost postav, jejich národní osobitost a jazyková charakteristika. Tak byly ústy Nerudovými vysloveny některé základní teze pozdějšího divadelního realismu.

Nástup současné dramatiky do Prozatímního divadla je spjat se jménem jeho prvního činoherního šéfa Pavla Švandy ze Semčic (1825—91) a jeho ženy, veseloherní milovnice Elišky Peškové (1833—95). Švanda jako režisér zrušil konvence jevištní interpretace, jež se udržovaly např. ještě v herectví tragickém. Neváhal postavit herce zády k obecnstvu a přikázal mu jednat přirozeně — pochopitelně v normách etikety měšťanských salónů. Autorské poznámky v textu vytrhovaly interpreta z nehybných postojů a nutily ho hrát, i když nebyl právě v akci. To bylo novum, které v pozitivním smyslu ovlivnilo i herectví tragédie. Aby se herec cítil jako doma, zaplnil režisér jeviště nábytkem a rekvizitami jeho denního života. Výtvarník zintimnil obrovský kulísový interiér přepážkou, rovnoběžnou s prospektem; většinou to bylo okno nebo zasklené dveře, odkud se otvíral výhled na město, krajinu nebo do parku. Teprve v sedmdesátých letech byl měšťanský pokoj zásluhou režiséra Edmunda Chvalovského (inscenace Smetanových *Dvou vdov* 1874) opatřen záclonami a koberci a zlomena pověra, že bytový textil na jevišti porušuje akustiku.

Postavy francouzských her nebyly téměř vůbec individualizovány. Bylo tedy na herci, aby je samé i jejich duševní hnutí charakterizoval jemnými nuancemi svého hlasu. V tzv. konverzačkách se proto s úspěchem uplatnili i mnozí deklamátoři a moderní repertoár opět působil zpětně blahodárně na přirozenost jejich herectví tragického (Sklenářová). Zmizelo i konvenční vyznačování charakteru drastickými vnějšími prostředky. Jiří Bittner (1846—1903), nejlepší náš konverzační herec minulého století, byl první, kdo neobdařil své salónní intrikány zrzavou parukou, orlím nosem, chrčivým hlasem a plazivými pohyby, jak to bylo zvykem u postav vídeňské frašky. Ale jen jediný herec Prozatímního divadla překonal tehdy běžný individualistický přístup k roli a pokusil se předvést společenský typ formovaný prostředím a okolnostmi, ve kterých postava žije. Byl to František Karel Kolár (1829—95), režisér a navrhovatel jevištních kostýmů, ale hlavně výborný interpret moderních buržoazních kořistníků (Feuilletova Montjoye, Ostrovského Višněvského z *Výnosného místa*, Ibsenova konzula Bernicka z *Podpor společnosti* aj.). Kolár vynikl i jako charakterní komik, např. v roli Klubka v Shakespearově *Snu noci svatojánské*.

Ačkoli šedesátá léta znamenají do jisté míry nejvšestrannější naplnění a vyvrcholení činoherního programu osmačtyřicátníků, je třeba zdůraznit, že právě v tomto období zaujímá v českém divadle zásluhou Bedřicha Smetany (1824—84) vůdčí místo opera. Operní dílo Smetanova nebylo jen největší uměleckou hodnotou, která v tuto dobu — a vůbec v Prozatímním divadle — vznikla, ale i nejvýraznějším ukazovatelem cesty k národní demokratické divadelní kultuře spjaté s aktuálními problémy české společnosti. Třebaže výklad osudů české opery po roce 1848 již v partii o českém divadle nesledujeme, neboť je včleněn do svazku Hudba Čs. vlastivědy, nelze se zde nezmínit o Smetanově programu hudebního dramatu. Tento program, předpokládající syntézu všech složek opery (hudby, zpěvu, herectví, výpravy, režie i dirigentství), vyvolal totiž nejen převrat v domácí operní tvorbě a v interpretaci opery, ale měl i dalekosáhlý vliv na umění činoherní. Tím, že Smetana např. pečoval o individuální dekoraci zejména k původním dílům, doceňoval tuto jevištní složku i pro činohru. Pokud jde o herectví, vedl Smetana zpěváky k přirozenému hereckému projevu, protivícím se vlašské operní manýře, takže touto koncepcí herecké složky rovněž podnětně působil na herectví činoherní. K výchově herců založil Smetana operní školu, na níž učili i činoherci O. Sklenářová-Malá, F. Kolár a režisér E. Chvalovský. (Česká činohra čekala na takovou školu až do devadesátých let.) Smetana také významně přispíval k občanské a etické výchově českých herců. Proti běžnému tehdy typu světoběžných zpěváků vlašské školy

vychovával typ pěvců-vlastenců, zapálených pro českou věc a ideu Národního divadla, kteří považovali přestup k cizí scéně za vlastizradu.

Průkopnickým Smetanovým činem bylo i to, že jmenoval operním režisérem činoherce Edmunda Chvalovského (1839—1934). Chvalovský uskutečňoval s porozuměním reformy Smetanovy ještě poté, když Smetana musel divadlo opustit. V některých operních režiiích pokusil se Chvalovský o realistickou scénu dříve než jeho činoherní kolegové.

Tak jako charakter šedesátých let určilo hned na počátku obnovení ústavy, tak povahu let sedmdesátých předznamenala první těžší hospodářská krize, která tehdy postihla kapitalistické hospodářství Rakousko-Uherska. Třídní zájmy rozleptaly dosavadní, byť i jen pomyslnou jednotu národa. Pařížská komuna i domácí stávky se nedaly přejít mlčením. A vlastenecký patos let minulých v boji proti nim také selhával. Myšlenka velkého Národního divadla všech vrstev a stavů, tribuny umění a pokroku, byla proto v třídě diferencovaném národě přežitkem už tehdy, když se špičky české buržoazie rozhodly ji likvidovat. Postupně byly z vedení Sboru pro zřízení Národního divadla odstraněny finančníckými manévry demokratičtější živly. Protože v těžkých letech krize stavba vážla, opatřili si konzervativní staročeši hmotnou podporu vlády a zemského výboru a spojili tak osudy národního ústavu alespoň pro první léta s loajální oficiální politikou.

OTEVŘENÍ
NÁRODNÍHO
DIVADLA

Po mnoha letech konečně vyrostla na nábřeží vzorná novorenesanční budova postavená podle plánů arch. Josefa Zítka a dokončená Josefem Schulzem. Na vnitřní výzdobě Národního divadla se zúčastnili nejvýznamnější tehdejší výtvarní umělci, malíři M. Aleš, F. Ženíšek, V. Hynais, J. Tulka, J. Mařák, sochaři J. V. Myslbek, B. Schnirch, A. Wagner aj. Ale první zahajovací představení *Národního divadla* (11. června 1881) bylo popřením jeho původního politického významu, protože se odhývalo za účasti habsburského následníka trůnu. Ani definitivní otevření opravené budovy 18. listopadu 1883, zničené požárem z 12. srpna 1881, nesnažilo se zastírat, že stavba, která vznikla z obětí celého národa, se dostala nakonec do rukou jeho horních deseti tisíc.

ÚSTUP
OD DEMOKRATICKÉ
LINIE

Reprezentativní divadlo této zámožné buržoazie nevytvořilo si přitom vlastně nový styl. Jeho požadavky byly obsaženy už v programu buržoazně demokratického divadla revolučního a po-revolučního. Jak tento program ztrácel od sedmdesátých let s vývojem společenské situace půdu pod nohama, postupně opouštěl progresivní myšlenky, upínal se především na virtuózní rozpracování umělecké formy. Pokud jde o ideové směřování dramaturgie, prvním příznakem dezercce českého dramatu z demokratického tábora byla změna jeho vztahu k aristokracii. Od protifeudálního postoje dostali se čeští dramatikové let sedmdesátých až k idealizaci české šlechty a k vyzvedání jejích zásluh v národně osvobozené boji (J. J. Kolár: *Pražský žid*). Emanuel Bozděch (1841—89) oslavil dokonce v hraběti Kounicovi (*Žkouška státníkova*) typ servilního občana, jemuž nic není zatěžko pro blaho a slávu domu habsburského. Ujala se v té době i Bozděchova filosofie dějin, podle níž velké historické události mají zcela nicotné příčiny; běh dějin se úplně vymyká vůli jednotlivce, tím spíše vůli celého národa (*Světla pán v županu*). Pod dojmem těchto závěrů degeneroval pochopitelně i dramatický typ sympatického hrdiny činu — počal trpět rozštěpením vlastní osobnosti. Např. kat Jan Mydlář z Kolárova Pražského žida není už svobodným rebem; je sice společností vyobcován, ale je též na ni vázán. Popravuje proti svému přesvědčení dvacet sedm českých pánů a vykupuje pak svoje svědomí tím, že umožní útěk vězňů inkvizice.

Podobné názory na dějinný vývoj zlehčily však i dosavadní společenský význam historické tragédie a posunuly do středu zájmu jiný žánr — historickou komedii. Zde nebylo třeba řešit velké problémy, stačila architektonická vykonstruovanost zápletek a situací nebo i zdravá komediální veselost s historickou kulisou. Nejoblíbenější byly veselohry Bozděchovy (*Ž doby kotiliónů*, *Světla pán v županu* aj.), později Vrchlického (*Noc na Karlštejně*, *Soud lásky* atd.).

České bohaté měšťanstvo však toužilo především po velkém dramatu, jež by je reprezentovalo před světem. Ale i jeho představy o tomto žánru se velmi rychle vyvíjely. Stačí např. srovnat obě zahajovací představení Národního divadla: roku 1881 *Lipany* Václava Vlčka, roku 1883 *Saloména* Bohumila Adámka. Vlčkova hra je napodobenina klasického útvaru, nudná svou matematickou souměrností i chladnou oficiálností. Tematika se ještě týká husitské revoluce — i když vlastně jejího úpadku. Naproti tomu *Saloména* je drama velké lidské vášně, psané ozdobným libozvučným veršem, drama drastických efektů a dějových kontrastů. Je to obraz plného renesančního života

vychovával typ pěvců-vlastenců, zapálených pro českou věc a ideu Národního divadla, kteří považovali přestup k cizí scéně za vlastizradu.

Průkopnickým Smetanovým činem bylo i to, že jmenoval operním režisérem činoherce Edmunda Chvalovského (1839—1934). Chvalovský uskutečňoval s porozuměním reformy Smetanovy ještě poté, když Smetana musel divadlo opustit. V některých operních režiiích pokusil se Chvalovský o realistickou scénu dříve než jeho činoherní kolegové.

Tak jako charakter šedesátých let určilo hned na počátku obnovení ústavy, tak povahu let sedmdesátých předznamenala první těžší hospodářská krize, která tehdy postihla kapitalistické hospodářství Rakousko-Uherska. Třídní zájmy rozleptaly dosavadní, byť i jen pomyslnou jednotu národa. Pařížská komuna i domácí stávky se nedaly přejít mlčením. A vlastenecký patos let minulých v boji proti nim také selhával. Myšlenka velkého Národního divadla všech vrstev a stavů, tribuny umění a pokroku, byla proto v třídně diferencovaném národě přežitkem už tehdy, když se špičky české buržoazie rozhodly ji likvidovat. Postupně byly z vedení Sboru pro zřízení Národního divadla odstraněny finančníckými manévry demokratičtější živly. Protože v těžkých letech krize stavba vázla, opatřili si konzervativní staročeši hmotnou podporu vlády a zemského výboru a spojili tak osudy národního ústavu alespoň pro první léta s loajální oficiální politikou.

OTEVŘENÍ
NÁRODNÍHO
DIVADLA

Po mnoha letech konečně vyrostla na nábřeží vzosná novorenesanční budova postavená podle plánů arch. Josefa Zítka a dokončená Josefem Schulzem. Na vnitřní výzdobě Národního divadla se zúčastnili nejvýznamnější tehdejší výtvarní umělci, malíři M. Aleš, F. Ženíšek, V. Hynais, J. Tulka, J. Mařák, sochaři J. V. Myslbek, B. Schnirch, A. Wagner aj. Ale první zahajovací představení *Národního divadla* (11. června 1881) bylo popřením jeho původního politického významu, protože se odbývalo za účasti habsburského následníka trůnu. Ani definitivní otevření opravené budovy 18. listopadu 1883, zničené požárem z 12. srpna 1881, nesnažilo se zastřít, že stavba, která vznikla z obětí celého národa, se dostala nakonec do rukou jeho horních deseti tisíc.

Reprezentativní divadlo této zámožné buržoazie nevytvořilo si přitom vlastně nový styl. Jeho požadavky byly obsaženy už v programu buržoazně demokratického divadla revolučního a porevolučního. Jak tento program ztrácel od sedmdesátých let s vývojem společenské situace půdu pod nohama, postupně opouštěl progresivní myšlenky, upínal se především na virtuózní rozpracování umělecké formy. Pokud jde o ideové směřování dramaturgie, prvním příznakem dezercce českého dramatu z demokratického tábora byla změna jeho vztahu k aristokracii. Od protifeudálního postoje dostali se čeští dramatikové let sedmdesátých až k idealizaci české šlechty a k vyvedání jejích zásluh v národně osvobozené boji (J. J. Kolár: *Pražský žid*). Emanuel Bozděch (1841—89) oslavil dokonce v hraběti Kounicovi (*Žkouška státníkova*) typ servilního občana, jemuž nic není zatežko pro blaho a slávu domu habsburského. Ujala se v té době i Bozděchova filosofie dějin, podle níž velké historické události mají zcela nicotné příčiny; běh dějin se úplně vymyká vůli jednotlivce, tím spíše vůli celého národa (*Světa pán v županu*). Pod dojmem těchto závěrů degeneroval pochopitelně i dramatický typ sympatického hrdiny činu — počal trpět rozštěpením vlastní osobnosti. Např. kat Jan Mydlář z Kolárova Pražského žida není už svobodným rebellem; je sice společností vyobcován, ale je též na ni vázán. Popravuje proti svému přesvědčení dvacet sedm českých pánů a vykupuje pak svoje svědomí tím, že umožní útěk vězňů inkvizice.

ÚSTUP
OD DEMOKRATICKE
LINIE

Podobné názory na dějinný vývoj zlehčily však i dosavadní společenský význam historické tragédie a posunuly do středu zájmu jiný žánr — historickou komedii. Zde nebylo třeba řešit velké problémy, stačila architektonická vykonstruovanost zápletek a situací nebo i zdravá komediální veselost s historickou kulisou. Nejoblíbenější byly veselohry Bozděchovy (*Ž doby kotilionů, Světa pán v županu* aj.), později Vrchlického (*Noc na Karlštejně, Soud lásky* atd.).

České bohaté měšťanstvo však toužilo především po velkém dramatu, jež by je reprezentovalo před světem. Ale i jeho představy o tomto žánru se velmi rychle vyvíjely. Stačí např. srovnat obě zahajovací představení Národního divadla: roku 1881 *Lipany* Václava Vlčka, roku 1883 *Saloména* Bohumila Adámka. Vlčková hra je napodobenina klasického útvaru, nudná svou matematickou souměrností i chladnou oficiálností. Tematika se ještě týká husitské revoluce — i když vlastně jejího úpadku. Naproti tomu *Saloména* je drama velké lidské vášně, psané ozdobným libozvučným veršem, drama drastických efektů a dějových kontrastů. Je to obraz plného renesančního života

DRAMATIKA
JAROSLAVA
VRCHLICKÉHO

kulturního i společenského, ale obraz nepravdivý. Nepravdivý v tom, že se zde vymýšlí renesanční tradice domácí měšťanské kultury. Idealizuje a nadsazuje se její význam, měšťanské tvořivosti se připisuje to, co bylo tehdy v Čechách výsadou skupinky šlechticů u dvora. To je konečně rys pro naše historické drama osmdesátých let typický. Český měšťák hledá svoji staletou kulturní tradici.

I vrcholný dramatický zjev tohoto tzv. „divadla velkého stylu“, Jaroslav Vrchlický (1853 až 1912), se pohybuje do značné míry v tomto tematickém okruhu. Renesance česká, španělská, francouzská a také antika jej mocně vábily. Obsáhlé dílo Vrchlického reprezentuje v českém divadelním vývoji ucelenou etapu zápasů o velké národní drama a o navázání kontaktů s kulturou světovou. (Vybavil české divadlo množstvím překladů z cizích dramatických literatur soudobých i klasických.) Vrchlický však také vyplýval mnoho úsilí, aby se stal oblíbeným autorem velkého obecnstva. Vymýšlel pro ně exotická prostředí, hýřil divadelními efekty, poskytoval příležitost k pompézní výpravě a vytvářel postavy velkých vášní pro oblíbené herecké hvězdy. Nedovedl však tomuto publiku přece jen všestranně zaimponovat. Nedovedl být jako dramatik pouze „mechanikem“, který – podle rady soudobého uznávaného francouzského teoretika Francisqua Sarceye – skládá a konstruuje dramatické situace a zápletky tak, aby do sebe zapadaly jako hodi- nová kolečka. Ozýval se v něm příliš básník a lyrik, ignorující zákony dramatického času a děje, a navíc básník demokratických názorů. V pojetí české historie staré doby se téměř beze zbytku shodl s koncepcí osmačtyřicátníků (*Drahomíra, Knížata, Bratři*), jeho nejlepší veselohry *Soud lásky* (1886) a *Noc na Karlštejně* (1884) nesou silné rysy antiklerikalismu. Poslední hra je dodnes vítanou složkou repertoáru. I Vrchlického pojetí renesance je spíše epikurejsky shakespearovské. Pro toto vše se Vrchlický nakonec s velkoburžoazním obecnstvem rozešel ve zlém.

DIVADLO
VELKÉHO STYLU

Nová kulturní tradice buržoazie je s menším či větším úspěchem konstruována i na scéně. Jevišťe se zaplňuje bohatou a těžkou renesanční architekturou, vyráběnou velmi často u zahra- ničních dekoračních firem, bez znalosti českého prostředí. Pseudorenesanční dekorační šablona se používala obvykle i ve hrách klasických a dokonce i v dramatech z jiných historických období. Po- skytovala příležitost uplatnit nádheru a přepych aristokratických sídel, oslňovala bohatou orna- mentální plastikou, kaširovaným zlatem a líbivostí zřasených drapérií. Scénický obraz působil jako barvotisk sytými barvami kostýmů a pozlátkem rekvizit. Střídmá a holá scéna padesátých a šede- sátých let, oživená jen hereckou akcí a básnickým slovem, byla zavržena. Splendidní nevkusná podívaná a módně stylizovaný historismus měly zakrýt myšlenkový úpadek divadla.

Ale tomuto tzv. „divadlu velkého stylu“ nešlo jen o reprezentaci. Šlo mu i o požitek, primérní smyslový požitek. Vedle nádherné dekorace počala se však uplatňovat na jevišti čím dál tím více i krása ženského těla, ať už v přiléhavém trikotu v chlapeckých rolích nebo pod krátkými sukén- kami a dekolty baletek. Balet vůbec nabýval v tomto divadle značné důležitosti. Nejprve to byly taneční vložky v klasickém činoherním repertoáru (*Sen noci svatojánské, Jiříkovo vidění*), později došlo i na výpravné balety celovečerní, z nichž zvláště *Excelsior* dosáhl nebývalého počtu repríz. Rovněž tradiční velkooperní paráda se tu uplatňovala. Mezi smyslové dojmy, jimiž toto di- vadlo hýřilo, patřila i hudba; uplatňovala se často jako doprovod mluveného slova, někdy dokonce i jako jeho dramatická charakteristika. Této zálibě vděčíme dokonce za vznik velké hodnoty, již tehdejší české divadlo přineslo světovému vývoji: za Vrchlického a Fibichův trojdílný scénický melodram *Hippodamie* (*Námluvy Pelopovy* – 1890, *Smír Tantalův* – 1891, *Smrt Hippodamie* – 1891).

VIRTUÓZNÍ
DEKLAMACE

Hudebnost se projevovala i v jiných divadelních složkách, např. ve stavbě verše, v kvalitách rýmu, ale i v hereckém přednesu. Interpreti „divadla velkého stylu“ hojně těžili z technických zkušeností deklamační školy šedesátých let. Výborně ovládali své hlasové prostředky, ale nepod- řídili je korekci obsahu mluveného slova. Jejich deklamace byla krásnou hudbou, virtuózní vibrací tónů, náhodně kladených větných přízvuků a libovolně obměňovaného rytmu jednotli- vých replik. Na vrchol formální dokonalosti přivedl tento projev Jakub Seifert (1846–1911) – lyrický Hamlet, uhlazený diplomat Karel IV. (*Noc na Karlštejně*) i krasořečník Rostandův Cyrano z Bergeracu. V souvislosti s jeho jménem se prvně v českém divadle vytvořil pojem a kult herecké hvězdy. Přelom let sedmdesátých a osmdesátých vyzvedl zákonitě právě umění Seifer- tovo, ačkoli v té době působila ještě Sklenářová, Šimanovský a Jakub V. Slukov. Teh- dejšímu divákovi však vyhovoval v prvé řadě emotivní účinek Seifertovy díky a malebné gesto.

PRAŽSKÉ ARÉNY

V sedmdesátých letech, kdy se začaly zvětšovat sociální propasti mezi lidmi sedícími v hle-



Vlevo: Jakub Seifert jako Karel IV. v *Noci na Karlštejně* Jaroslava Vrchlického. *Národní divadlo*, 1884. —
Uprostřed: Otýlie Sklenářová-Malá jako Drahomíra ve stejnojmenné tragédii Jaroslava Vrchlického. *Prozatímní divadlo*, 1880. — Vpravo: Jakub V. Slukov jako Závís z Falkenštejna ve stejnojmenné hře Vítězslava
Hálka. *Národní divadlo*, 1885

dišti Prozatímního divadla, kdy tato scéna poprávala čím dál tím více místa módním a oficiálním tendencím, stěhovalo se lidové publikum za městské hradby, do dřevěných otevřených divadel zvaných arény. Vznikaly většinou jako letní útočiště kočujících společností (*Aréna v Eggenberku* na Smíchově, vinohradský *Kravín*). Ale i Prozatímní divadlo vlastnilo postupně tři takové poběžné scény na Vinohradech (*Aréna Na hradbách* – 1869, *Národní arénu* – 1875 a *Nové české divadlo* – 1876), které mu pomáhaly překonávat úskalí letní sezóny. Dožíval tu starý fraškovitý repertoár obrozenský, hrál se Tyl, Klicpera, Štěpánek. Ale neustálý živý kontakt s lidovým, hlavně maloburžoazním obecnstvem přetvářel i tyto hry k nepoznání. Aktualizoval je novými kuplety, vtípy, anekdotami, improvizacemi a extempore. Arénní divadlo sedmdesátých let přešlo od historické tragédie funkci politické tribuny. Byla to nejčastěji političnost a demokratičnost překonaného patriarchálního stadia, společenská kritika z pozic „dobrých zaslých časů“, ale i ta působila obrodně. V neoficiálních arénních scénách se vytvořilo totiž neobyčejně plodné ovzduší pro vznik nových uměleckých výbojů, nových žánrů divadelních i zcela divadelních.

Tak např. nová podoba arénní frašky, již reprezentoval hlavně František Ferdinand Šamberk (1838–1904), spojovala ideovou tradici Tylových „obrazů ze života“ se situační a zápletkovou technikou moderní komedie francouzské. K Tylovým typům lidovým a maloburžoazním přibýly postavy mladých podnikavých měšťanů a inteligentů. Nejlepší Šamberkovy hry, vesměs až z osmdesátých let (*Jedenácté přikázání*, *Palackého třída č. 27*, *Éra Kubánkova* aj.), ukázaly neobyčejnou jevištní účinnost a životnost této stylové kombinace. Většinou však vznikaly jeho frašky rychle, z popudu určité aktuální události (*Boucharón*, *6. července*), a proto měly charakter neprokomponovaného libreta, jež dotvářela teprve inscenace. Některé dodnes svědčí o kouzlu staropražského života, evokují idylické a sentimentální příběhy a svérázné postavičky jejich děje (*Podskalák*, *Kulatý svět* atd.).

FRAŠKY
F. F. ŠAMBERKA



Vlevo: Josef Frankovský v roli Floriána Buchtý v Šamberkově hře J. K. Tyl. *Prozatímní divadlo, 1882. Rytina J. F. Patočky podle kresby Františka Kolára.* — Uprostřed: Ferdinand Šamberk, civilní portrét. — Vpravo: Jindřich Mošna jako tovaryš Kapusta ve Wilksově veselohře *Nápad. Prozatímní divadlo, 1867*

KOMIKOVÉ
PRAŽSKÝCH ARÉN

Šamberka milovali návštěvníci arén především ovšem jako herce. Hrál své bonvivány a svě-
táky se silnou dávkou vlastního osobitého humoru, zdůrazňoval také jejich naučenou vnější
noblesu. Byl mistrem extemporované slovní hříčky a improvizace. Protože málokdy šlo o impro-
vizaci nepolitickou, obeznámil se Šamberk občas i s vězeňskou celou. Bouřlivé ovace hlediště
neměly vždy po návratu konce. Přeháněl-li Šamberk charakteristiku postavy do karikatury nebo
grotesky, jeho herecký druh Josef Frankovský (1840—1901) jim předával opět svůj tichý, hřejivý
intelektuální humor; vyjadřoval jej nejsubtilnějšími prostředky hlasovými i mimickými. Obe-
censťstvo se těšilo zvláště na jeho rozšafné otce a staré mládence (Malvolio ve *Večeru třikrátlovém*,
Podkolesin v *Ženitbě*). Třetí z trojice populárních komiků, Jindřich Mošna (1837—1911), naplnil
zase scénu vzruchem a pohybem své drobné mrštné postavičky: metal kozelce, balancoval
na hlavě, šplhal po laně a tančil kankán. Parodoval známé šansoniérky, psal si sám kuplety i hry.
Přitom užíval jako mimického nebo gestického vtipu drobných detailů, odpozorovaných ze ži-
vota lidových vrstev a svérázných figurek pražského světa. Už tady v arénách se v něm rodil
budoucí velký realistický herec.

Arénní reprodukční umělec se velice podobal svému komediantskému předku 18. století.
Musel zvládnout činoherní partie, zpívat, tančit, posloužit artistickou exhibicí i pantomimou.
Jen díky této herecké všestrannosti zapustila u nás poměrně brzy kořeny Offenbachovská opereta.
Měla dobrou reprodukční úroveň, smetanovský orchestr se tu spojil s vynikajícími činoherci –
pokud lze ovšem tehdejší činnost Šamberka, Mošny, Frankovského a také Seiferta považovat
pouze za činoherní herectví. Offenbachova protiaristokratická satira měnila se ovšem v českých
poměrech a v arénním ovzduší v satiru maloměstáckou. A také domácí pokusy o nový žánr
končily většinou u frašky nebo hry se zpěvy.

Formálním a ideovým vyvrcholením arénního představení byl kuplet, obměňovaný podle
posledních událostí ze dne na den. Časem se z něho stalo samostatné vystoupení na rampě

a vznikla další divadelní forma – šantán a kabaret. Kořeny tohoto žánru tkvěly už také v satirických pouličních popěvcích z doby předbřeznové a z roku 1848 i v žertovných výstupech a scénkách, kostýmovaných monolozích figurek pražského světa, jež představovaly nejvyhledávanější repertoár demokratického ochotnického divadla šedesátých let. V letech sedmdesátých vznikají první pražské zpěvní síně (*U Medvídků*, *U Rozvařilů* ap.), spojené s profesionálním divadlem osobou kupletisty J. Mošny. Je to však umění většinou politicky bezzubé, tíhnoucí spíše k lascivnosti a dvojsmyslu; výjimkou byl šantán Leopolda Šmída *U bílé labutě*, který navazoval na buržoazní demokratismus (*Pomnítky*) i malé formy ochotnického divadla šedesátých let (*Z pražského zákoutí*, *Batalión*). V *Bataliónu* (1893) vytvořil Šmíd realistickou postavu deklasovaného intelektuála dr. Uhra, zahnaného společenskými poměry k alkoholu.

ŠANTÁN
A KABARET

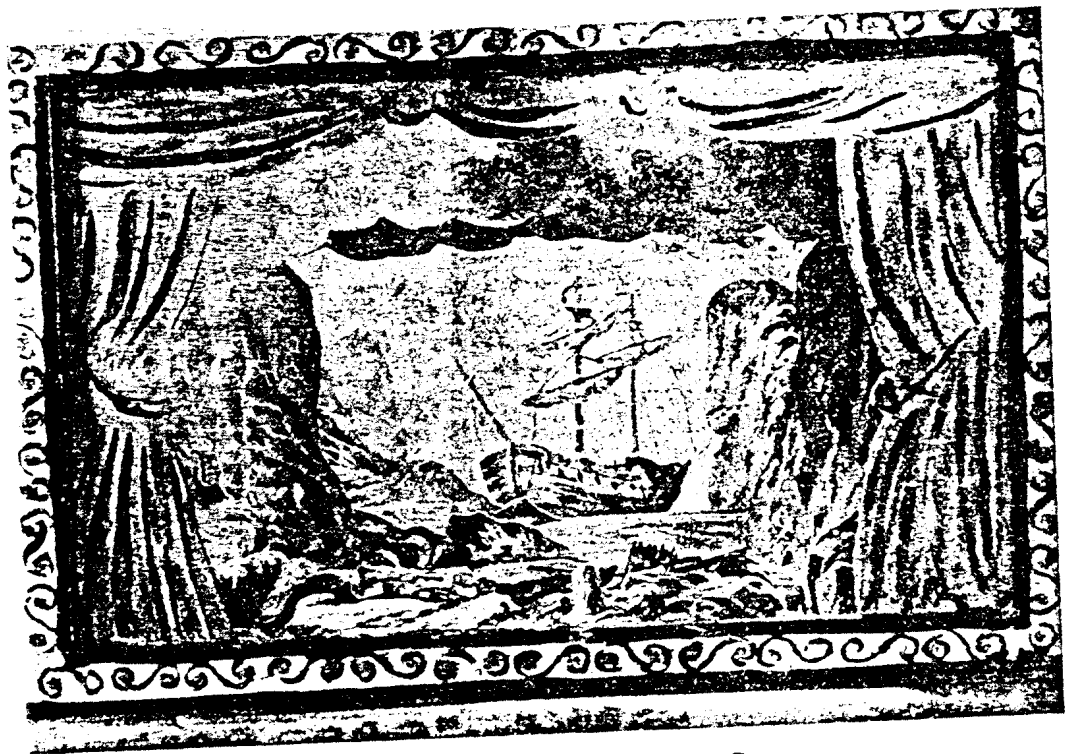
V prostorných arénách, zařízených často moderněji než oficiální scéna Prozatímního divadla, přišly ke slovu i poslední vynálezy jevištní techniky. Plynové osvětlení (ve Stavovském divadle 1850), impregnace dekorací i volné povětří arén dovolily mnohé pyrotechnické pokusy, které dříve byly nebezpečné nebo zdravotně závadné.

Ze západních divadelních metropolí přišla k nám móda výpravných baletů, féerií a cestopisných her. Někdy se ovšem inscenovaly podobným způsobem i staré jevištní báchorky. Féerie byly divadelní útvary se sporým a často velice nenáročným textem, vlastně jen libreta, na jejichž podkladě rozpoutali režisér, maskér, garderobiér, rekvizitář, jevištní mistr a osvětlovací technik pravé divadlo zázraků. Za pomoci prvních bateriových elektrických zdrojů kouzlili na divadelním nebi hvězdy, východ měsíce a slunce, dovedli zaranžovat umělý výbuch sopky. Pomocí složitě kombinace posuvných kulis, propadel, sklápěcích stojek, tahů a kulisových drážek mohlo být jeviště dějištěm zemětřesení, zničené město vyvstalo z rozvalin ve své původní slávě, zaoceánské parníky brázdily papírové mořské vlny a při nárazu na skálu se rozpadly v tisíc kousků; balóny a vzducholodi stoupaly do výše s odvážnými pasažéry. Před užaslým zrakem cestovatele jedoucího na koni, vlakem či lodí odvíjela se na pohyblivém prospektu panorámata cizích krajín. Na insce-

FÉRIE
A VÝPRAVNÉ HRY



Zpěvák Josef Rak v kostýmu pro *Píseň námořníka na rozbourěném moři*



Maketa dekorace k dramatizaci Verneových *Dětí kapitána Granta*
Nové české divadlo, 1880

nační vývoj našeho divadla působily nejsilněji dramaturgie fantastických a dobrodružných románů J. Verna – tzv. vermiády (*Děti kapitána Granta, Ku měsíci, Carův kurýr, Cesta kolem světa za 80 dní* apod.). Byly to vlastně první reportáže o dalekých exotických krajinách a snažily se proto upřímně – i když ne vždy se zdarem – o věrohodnost představovaného prostředí, o charakteristické detaily národopisné a zeměpisné. Narušily tak obecnost starých typových dekorací a jevištní výprava byla pozvolna povyšována na rovnocennou složku divadelního projevu.

Působil tu zajisté také vliv současné divadelní praxe souboru *dvorního divadla Meiningenského*, který na svých pohostinských hrách překvapil Evropu naturalistickou věrností kostýmů i dekorací. Avšak ještě před jejich první návštěvou Prahy (1878) vydalo se české divadlo samo touž cestou. Iniciativní byla v tomto směru hlavně opera pod vedením Bedřicha Smetany a režiséra Edmunda Chvalovského inscenacemi *Dvou vdov, Hubičky a Tajemství*. Také režisér a výtvarník František Kolár přiblížil se tomuto pojetí důmyslným aranžováním pestrobarevných komparsových skupin i uměleckými kostýmními návrhy, které navíc vždy prozrazovaly osobitost jeho herecké charakteristiky.

Podobné tendence měly ovšem v dalším vývoji dvojí vyústění. V Národním divadle, které bylo lépe technicky vybaveno a mělo k dispozici velké jeviště i elektrické osvětlení (první divadlo s elektrickým osvětlením ve střední Evropě bylo německé divadlo v Brně, nyní Na hradbách, roku 1882), zdegenerovaly výpravné hry a balety v honosnou podívanou (*Excelsior*). Podobná touha po nádheře a výpravnosti se projevovala i při velké opeře a historickém dramatu. Na druhé straně však byly cestopisné a výpravné hry první předzvěstí pozdějších inscenací realistických a naturalistických.

Pro druhou polovinu 19. století je příznačný kvantitativní rozmach divadelnictví mimopražského, ochotnického i profesionálního. Bohatnoucí měšťanstvo si v této době zřizovalo divadelní sály nejen v hostincích, sokolovnách a jiných spolkových objektech. V Chrudimi, Čáslavi, Dvoře Králové, Táboře, Brně aj. si dokonce postavilo i samostatné divadelní budovy. V těchto divadlech pak hráli jednak kočující společnosti, jednak ochotníci. V Plzni se růst českého měšťanstva projevil nejradikálněji – převzetím dosavadního německého divadla do českých rukou (1865). Zvláště dramatický byl boj o české divadlo v Brně. V poněmčeném městě se prosazoval český živel jen s velkými obtížemi. Divadlo tu bylo proto považováno za významný obranný prostředek proti germanizaci i rozpínavosti německého kapitálu i proti snahám separatistů, kteří chtěli Moravu oddělit od politického a kulturního vývoje Čech. V sedmdesátých letech se tu hrálo česky na jevišti *Besedního domu* – kulturního střediska českého Brna. Teprve později byl k divadelním účelům adaptován hostinec na rohu Ratvitova náměstí (dnešní Žerotínovo) a ulice Na Veveří a 6. prosince 1884 otevřen jako *Prozatímní národní divadlo v Brně*.

Zákony o spolčovacím a shromažďovacím právu, vydané v letech šedesátých, umožnily nebývalý rozmach ochotnického hnutí. Divadelní spolky byly tehdy často střediskem demokratické inteligence a rozhodným činitelem společenského života v menších městech. Jejich dramaturgie byla v šedesátých letech závislá na pražské oficiální scéně, v pozdější době za ní zůstávala pozadu. Vyspělejší soubory se pokusily i o operu. Specifikem repertoáru amatérských scén byly aktovky, malé žánrové scénky, sólové výstupy, živé obrazy, recitace, satirické kuplety, parodie a travestie starého loutkářského repertoáru, hrané živými herci atp. Malých divadelních forem využívalo s úspěchem i dělnické ochotnictvo, sdružující se od konce šedesátých let v podpůrných spolcích. Zvláště živelně tu pronikala dělnická píseň. Měšťanské i dělnické ochotnické divadlo bylo neustále úzce spjata s divadlem profesionálním. Hostovali tu vynikající umělci (Sklenářová, Mošna, H. Vávrová) a amatérské scény naopak nahrazovaly dlouhá léta školu divadelního dorostu (v Praze např. žižkovský *Pokrok*, staroměstské *divadlo U sv. Mikuláše* nebo soubor hrající na Smíchově *U zlatého anděla*; v Brně měla podobnou funkci skupina kolem měšťana Rudiše). V této době se objevuje stále častěji i divadlo pro děti, hrané dětskými ochotníky, které však nevybočuje z didaktických cílů školní výuky.

Ani menší městečka a vesnice nebyly tou dobou bez divadla. V těchto odlehklých místech působily staré loutkářské rody, jejichž umění, když před rokem 1848 splnilo svoji národně buditelskou funkci – nyní rychle zaostávalo v reprodukčních prostředcích i v repertoáru. Výjimkou byl Jan Nepomuk Laštovka (1824–77), který oživil své divadlo loutkářskými adaptacemi moderního repertoáru.

Kromě ochotníků a loutkářů spoluvytvářely hustou divadelní síť venkova profesionální cestující společnosti. První česká společnost Josefa Aloise Prokopa (1807—62) byla roku 1849 založena jako „Národní divadlo pro venkov“. V první polovině padesátých let připojily se k jejímu národně uvědomovacímu poslání i společnosti Kullasova a Zöllnerova, u kterých působil Tyl. V konstitučním období vyrojila se jich pak už celá řada. Zvláště pečlivě byly divadelní kulturou nasycovány severní, severovýchodní a jihozápadní Čechy. Nej kvalitnější repertoár měl ředitel František Pokorný a řadu vynikajících herců vychoval Josef Emil Kramuele (Bittnera, Frankovského, Slukova). Společnosti si nevytvořily osobitý repertoár, byly v tomto směru zcela závislé na pražské scéně, často sahaly i k osvědčeným kusům období předbřeznového. Hrál se Tyl, Štěpánek, vídeňské frašky, kouzelné hry, historická dramata, zřídka kusy francouzské. Také klasika pronikala na kočovnická jeviště pomalu, někdy zásluhou Pokorného (Schillerovy oslavy 1859), někdy i zásluhou společností německých, které hrály po celé sezóny česky (Wallburg – Wesecký). Tragédie reprodukovali herci koturnovitě vznosnou deklamační manýrou, připomínající způsob interpretace F. Krumlovského. Tento tradiční styl, jež reprezentoval zvláště herec František Paclt, dožíval na venkově v izolaci. Naproti tomu herci pracující metodou drobných životních detailů a pokoušející se o studium realistických charakterů byli neustále vyhledáváni stálými divadly a dováděli tu často svůj obor k vrcholu dokonalosti. Podobně se vyvíjelo např. umění J. Frankovského, J. Vilhelma a Marie Ryšavé, roz. Köhlerové.

KOČOVNĚ
DIVADELNÍ
SPOLEČNOSTI

Šedesátá léta zažila přímo inflaci kočujících skupin. V konkurenci mezi sebou i s rozbujelejším divadlem ochotnickým degenerovaly mnohé společnosti umělecky i hmotně na úroveň šmír. Vyhledávaly stále menší a zapadlejší místa, jeviště improvizovaly často na sudech atp. Kočující herec, jehož společenské postavení stavěl divadelní řád z roku 1850 naroveň hospodářské čeledi, byl i v dobách konjunktury nucen zvát na svoji benefici nebo „abšíd“ (závěrečné představení na rozloučenou) ponižujícím způsobem – obchůzkou po domácnostech. Na špatných „štacích“ se nehrálo za pevný plat, ale „na díly“, tj. za poměrnou část výtěžku z každého představení, přičemž ředitel si ponechával největší počet „dílů“. V nejhorsích dobách nastoupilo i patriarchální společenství spotřebních statků – obvykle paní principálka zorganizovala společné stravování členů souboru. Za tohoto stavu nebývala jen umělecká úroveň, ale i morální pověst společností právě nejlepší.

V polovině šedesátých let založil bývalý šéf činohry Prozatímního divadla Pavel Švanda ze Semčic společnost, jejíž umělecký program vycházel z požadavků současného divadla pražského. Byl to první český divadelní podnikatel moderního typu, vzdělaný, obdařený divadelním rozhledem, citem pro uměleckou hodnotu i pedagogickými vlohami v práci s herci. Jeho společnost byla až do konce století nejlepším českým mimopražským divadlem, zahrnovala soubor činoherní, operetní i operní. S první etapou Švandovy činnosti je nerozlučně spjat rozvoj českého profesionálního divadla v Plzni.

DIVADLO
P. ŠVANDY
V PLZNI

Ještě v letech padesátých byla divadelní Plzeň za Prahou značně opožděna. Teprve po roce 1848 tu začali objevovat dramatiky Tylova. Po obnovení ústavy se však česká plzeňská buržoazie rychle zkonstituovala a vytlačila dosavadní německé divadlo z jediné tamní scény (*Pravovárečné divadlo*, postavené 1832). První českou sezónu tu zahájil roku 1865 Pavel Švanda a zůstal Plzni věren s kratšími přestávkami dvacet let. Uskutečnil tu nejnáročnější požadavky moderní české divadelní kultury, hrál klasiku, soudobé původní dramatiky, nejcennější díla Tylova. Zval do Plzně i vynikající reproduční umělce (Šamberka, F. Kolára, Mošnu, Peškovou, Šimanovského, Sklenářovou aj.). Pod jeho vedením zas naopak dozrál talent Frankovského, Seiferta, Slukova, Budila a dalších. Švanda byl během svých letních sezón v smíchovských arénách (*v Eggenberku, U Libuše*) v neustálém kontaktu i s pražským obecním divadlem. Politické změny sedmdesátých let přechodně ohrozily Švandův buržoazně demokratický divadelní program v Plzni. V polovině let osmdesátých odešel definitivně na Smíchov a později do Brna a začal zde další kapitolu českého divadelního vývoje.

JEVIŠTNÍ REALISMUS A SYMBOLISMUS

(1885 — 1918)

POKRAČOVÁNÍ
V LINII
PROZATÍMNÍHO
DIVADLA

Otevření *Národního divadla* v Praze neznamenalou novou epochu ve vývoji našeho divadelnictví. Spíše naopak, v prvních letech tu byla jaksi petrifikována, zpečetěna dosavadní umělecká praxe. Dožíval tu v okleštěné podobě divadelní program osmačtyřicátníků, zbavený revoluční útočností i vlasteneckého patosu. V osmdesátých letech nevznášelo už naše nejzámožnější měšťanstvo revoluční myšlenky. Žilo klidně, v hmotném blahobytu, který přinášela momentální konjunktura, libovalo si ve starých společenských i uměleckých formách. Jeho cítění vyhovoval okázale inscenovaný repertoár velikých světových hodnot, zvláště klasických, a netoužilo po nových výbojích. Nebylo proto ani schopno vytvořit nový divadelní styl.

Pokud byla umělecká politika prvních let *Národního divadla* tehdy kritizována, byla to jak v opeře (V. V. Zelený), tak v činohře (J. V. Frič) kritika z pozic padesátých a šedesátých let, nikoli rozbor požadavků moderního divadla. Jiní kritikové rozpracovávali zas některé závěry Nerudovy ze sedmdesátých let. Zvláště požadavek individualizace charakterů a jejich důslednosti demonstrovali na některých ruských dramatech, tehdy u nás uváděných (Palm, Špažinskij, Solovjev, Ostrovskij) a chápaných jako předvoj realistické dramatiky. V podstatě se však teoretikům až do roku 1887 nepodařilo překonat základní teze divadla romantického.

REALISTÉ
A DIVADLO

V té době začala u nás pracovat skupina politiků věřících ve zdravé jádro české buržoazie. Jejich cílem bylo vytrhnout tuto třídu z její letargie, provincionálnosti a politicky ji aktivizovat. Mezi spolubojovníky svého programu počítali i umění, a proto zdůrazňovali zvláště jeho poznávací funkci, věcnost a příklon k hmotné životní realitě. Úkolem umění podle jejich záměrů bylo ukázat soudobému měšťanstvu jeho slabosti i sílu. Tito politikové se v určitých otázkách dostávali na pozici hájenou již dříve některými estetiky. Protože divadlo hrálo v životě české společnosti 19. století mimořádnou úlohu, prosadil se realismus nejdříve a nejmarkantněji na jevišti.

Český scénický realismus byl reformním směrem, vzniklým uvnitř buržoazní divadelní kultury. Nebyl tedy hnutím protiměšťáckým. Po vyjasnění zásadních otázek ve sporech s teoretiky „divadla velkého stylu“ (především s J. Vrchlickým) a po překonání odporu konzervativních abonentů — našel u nás realistický program poměrně brzy útočiště na velkém oficiálním jevišti. V cizině se tento směr uplatňoval hlavně na menších scénách avantgardních nebo i amatérských (*Théâtre Libre* v Paříži, *Freie Bühne* v Berlíně). Tyto dva závažné momenty spoluurčovaly pak specifické rysy našeho divadelního realismu osmdesátých a devadesátých let. Při vši jedinečnosti a národní osobitosti myšlenkové i formální dostalo se v této době české divadlo prvně bez zpoždění na úroveň světového divadelního vývoje.

NAŠI
FURIANTI

Když vůdce realistů T. G. Masaryk rozebíral v *Čase* pod pseudonymem M. Pisarevskij Vrchlického *Exulanty*, vyslovil základní požadavek realistického dramatu: přesunout těžiště z děje, efektů a rutiny na rozpracování charakterů, logiku jejich vývoje a přirozenost. To bylo na počátku roku 1887. Ještě téhož roku se na repertoáru *Národního divadla* objevila hra, již možno nazvat veselohrou charakterů. Byli to *Naši furianti*. Ladislav Stroupežnický (1850—92), spisovatel a dramaturg *Národního divadla*, v ní předvedl několik variant furiantských povah jihočeské vesnice. Charakterovou drobnokresbou vyhověl však autor i nárokům soudobých reformátorů, ač každá postava byla napsána ještě podle starého romantického individualistického způsobu, tj. její jednání se podřizovalo pouze její vnitřní logice. Nepředstavovala typ, který by se vyvíjel následkem objektivních podmínek, ale hotový charakter, v němž dominovala jedna zhyperbolizovaná vlastnost — furiantství. Soudobé inscenace se sice pokoušejí Našim furiantům psychologické nebo společenské zázemí dotvořit, ale Stroupežnický ve skutečnosti napsal komedii neměnných charakterů. Protože všechny tyto postavy se pak dostávají ve hře do neřešitelné situace, kdy každá se směšnou tvrdohlavostí trvá na svém, je nutné, aby se děj veselohry zauzlil a rozřešil pomocí staré romantické rekvizity. V tomto případě jde o podvržený dopis — paličský list krejčíka Fialy.

Naši furianti jsou výraznou hrou přechodného období dvou uměleckých stylů. Signalizují zásadní převrat v české divadelní estetice; převrat od romantismu k realismu, od teozovitého, často až abstraktního zobrazení člověka k hlubšímu poznání jeho charakteru, od výjimečného dra-



Jakub V. Slukov v úloze Strouhala
ve Světě malých lidí M. A. Šimáčka
Národní divadlo, 1890



Maruška Bittnerová v roli Evy
v Gazdině robě Gabriely Preissové
Národní divadlo, 1889

matického hrdiny k hrdinovi všedních dnů a všedních problémů. Aby se mohl hlouběji zahledět do nitra svých postav, zvolil autor velmi prostý a jednoduchý příběh denního života – otázku volby vesnického ponocného. Odmítl složitou konstrukci několika dějových pásem, kterými se honosilo drama romantické. Také prostředí aristokratických salónů a bitevních plání vyměnil za selskou jizbu, hospodu nebo vesnickou náves.

Tím vším předznamenal Stroupežnický další vývoj našeho realistického dramatu. Po Našich furiantech následovaly v poměrně krátkém časovém období hry Gabriely Preissové (1862—1946) *Gazdina roba* (1888) a *Její pastorkyňa* (1889), Aloise Jiráska (1851—1930) *Vojnarka* (1890) a *Otec* (1894) a konečně *Maryša* (1894) Aloise (1861—1925) a Viléma (1863—1912) Mrštika. Kromě několika kusů Klicperových a Tylových představují tyto hry nejcennější hodnoty z našeho dramatického dědictví 19. století, jež dodnes zůstaly na repertoáru. Umělecky nejzdařilejší a ideově nejvyhraněnější jsou jmenovaná dramata z prostředí vesnického. Dramatikové se vrátili k této tematice a s ní se opět vraceli k osobitým národním postavám. Naproti tomu zábavné komedie Josefa Štolby (*Vodní družstvo*, *Na letním bytě*) a Václava Štecha (*Třetí zvonění*) se sice vysmívají maloměstákovi, ale nikdy nedosahují účinnosti velké společenské satiry. Hry ze života dělnictva a buržoazie jsou zatíženy buď sentimentálním pohledem na sociální problematiku (M. A. Šimáček: *Svět malých lidí*), nebo tezí o smíření třídních zájmů ve jménu úkolů celonárodních (F. A. Šubert: *Drama čtyř chudých stěn*, *Žně*). Jejich cena byla především v tom, že po Tylovi a Jeřábkovi objevovaly divadlu moderního proletáře.

ČESKÉ
REALISTICKÉ
DRAMA

Vytkli jsme již na Našich furiantech některé podstatné rysy realistického dramatu: jednoduchý příběh odehrávající se v současnosti, prosté, velmi často pracovní prostředí a konečně

všedního hrdinu, jehož charakter se jeví jako mozaika drobných detailů. Jde o detaily jazykové, gestické, mimické, intonační, ale i o způsob, jakým postava reaguje na určité životní situace. V tomto směru nebylo české jevištní umění bez tradice. Stačí vzpomenout na charakterizační umění J. K. Tyla, které však divadlo padesátých a šedesátých let opomíjelo. Přirozeně, protože v době revolučních a porevolučních zápasů prostě nebylo pochopení pro patriarchální ideologii a široce rozvinutou charakteromalbu tylovských postaviček. Proti drobnému žánru bylo propagováno velké individualistické drama, v němž šlo především o jasné, vyostřené, pregnantní a zhuštěné vyjádření ideje, o hesla zapalující zástupy. Naproti tomu většina měšťanstva osmdesátých a devadesátých let netrpěla žádnou touhou po politické aktivitě. Hmotná realita a jistota mu byla bližší než idealistická a nereálná předsevzetí. Mohlo tedy zcela dobře zažít podrobnou analýzu charakterů i společenských vztahů. Dokázalo to tím spíše, že si od realistického umění slibovalo ozdravení svých vnitřních poměrů.

HRDINOVÉ
REALISTICKÉHO
DRAMATU

Naším furiantům chyběl však poslední předpoklad realistického dramatu, tj. dramatický typ společensky determinovaný. Hry Preissové, Jiráskovy a Mrštíkú již tento požadavek realizovaly. Jejich hrdinky Eva, Jenůfa, Vojnarka a Maryša nejsou nešťastné proto, že by je k tomu vedla důslednost jejich vlastní povahy, ale proto, že byly vychovány v určitém prostředí, v určitých společenských i náboženských přežitcích a předsudcích, protože v sobě nesou kletbu společenské diskriminace chudých nebo naopak břemeno majetku, jenž člověka společensky zavazuje. Lízal z Maryši nebo Jiráskův Otec jsou pak pronikavou povahokresbou bohatého sedláka, jehož předek ještě pracoval na panském, sedláka, který se najednou zmožil – vlastním přičiněním i špinavou machinací si „nahospodařil“. To jsou již postavy s patřičným sociálním zázemím.

REALISTICKÁ
ESTETIKA

Realistické drama nahradilo verš prózou, básnický jazyk řečí hovorovou nebo dialektem a strhlo tak své postavy ze slavnostního koturnu k pozemské prostotě. Zbavilo dialog lyriky a monologů, i tzv. řečí stranou, vypovídajících o duševním životě postavy. Psychologie se v dramatu osmdesátých a devadesátých let projevovala jedním, někdy i dost brutálním, nikoli řečným. Nejpodstatnější novum realistické divadelní estetiky byla však metoda popisu a hromadění drobných životních jevů, poznávání reality přes všední fakt, přes obvyklou událost. Dělo-li se tak bez hierarchizovaného výběru, mluvíme o naturalismu. Zvláště naturalismus osmdesátých let trval na bezprostředním popisu skutečnosti. Autor měl pouze řadit fakta v umělecký celek, ale nepodkládat jim žádný výklad. Autorův subjekt a jeho hodnotící názor měl být v naturalistickém dramatu vědomě popřen. Byl to extrém, reakce, vyvolaná nadměrným zdůrazňováním umělcovy individuality za romantismu.

Ve skutečnosti není ovšem možné vyloučit z žádné umělecké tvorby podíl autorovy individuality. Proto i dramatikové této epochy zaujímalí chtěli nechtěli určitý hodnotící postoj ke skutečnosti, respektive nejzdařilejší realistická dramata vydávala o ní nejlepší svědectví sama. Vyprávěla o rodičích, kteří pro mamon prodávají své děti do seminářů nebo tzv. výhodných manželství, vyprávěla o společnosti, v níž se lidé měří podle kabátu a měšce, o společnosti, v níž platí právo síly. Romantický hrdina měl možnost svobodně se rozhodnout, chce-li protestovat proti společenským zlořádům nebo ne. Byla to záležitost jeho charakteru. Realistický hrdina však tuto možnost nemá. Je neúprosně drcen společenskými vztahy a vtahován do konfliktu, ať chce či nechce. Romantismus vyslovil své veto proti ponížení a nesvobodě výjimečného individua. Realismus – alespoň český divadelní realismus – protestuje teď ve jménu prostého člověka, který hájí své nezákladnější hmotné potřeby a nejprimitivnější zásady přirozené lidské morálky. Nejlepší vesnická dramata dováděla tyto konflikty až na ostří nože a mimoděk vnukala myšlenku, zda této společnosti může vůbec ještě nějaká reforma pomoci.

REALISTICKÉ
HERECTVÍ

Novým požadavkům kritiky se nejpomaleji přizpůsoboval herec. Realistické drama nemělo v minulosti v české tvorbě umělecky rovnocenného konkurenta – proto zaujalo poměrně brzy své místo v repertoáru, i když početně stále převažovala zábavná a pompézní tvorba „divadla velkého stylu“. Ale stará herecká škola se mohla chlubit výbornými a oblíbenými interprety. I ti se teď velmi poctivě pokoušeli o první náznaky realistické nebo naturalistické interpretace. Sbírali detaily, úzkostlivě pečovali o přesnou výslovnost a intonaci dialektu, ochotně oblékali i neslušivý pracovní oděv. Ale např. vesnické ženy Otýlie Sklenářové (Vojnarka, Kostelníčka v Její pastorkyni) prozrazovaly v deklamaci i v sošných postojích heroínu. A také Hamlet Jakuba Seiferta zůstával i v devadesátých letech ušlechtilým krasořečníkem, i když plival na po-

dobiznu nenáviděného otčima. Právě tak jako autoři vydávali se i herci na pouť za životním detailem. Mošna procestoval na svých pohostinských hrách celé Čechy, Hana Kubešová postávala např. u továrních vrat a pozorovala mladé dělnice, Josef Šmaha věnoval celá dvě půldne na to, aby od pantáty z Cerhonic odposlouchal furiantský tón svého Buška pro Naše furianty.

Z herců Prozatímního divadla se uplatnil v novém repertoáru nejlépe Jindřich Mošna. V jeho tvorbě byl dovršen vývoj českého herectví k realismu. Bývalý komik, který nyní hrál na Národním divadle venkovské starce (dědečka Dubského z Našich furiantů, Lízala, Otce aj.), dokázal totiž ve shodě s teoriemi tehdejšího realismu zapřít své já natolik, že se sám v roli zcela ztratil. Metoda starého romantického divadla, v níž herec přistupoval k roli čistě individualisticky, byla překonána. Herec místo aby propůjčoval postavě některý výrazný rys své osobnosti, jak byl až dosud zvyklý, dospíval studiem a analýzou životních detailů k osobnosti zcela jiné – přetělesňoval se.

Nutno však podotknout, že se přetělesňoval jen do určitých mezí: duševní život postavy zůstával zatím ještě touto změnou téměř nedotčen. Stále ještě se při obsazování rolí hledělo na tzv. obory – tj. postavy nejbližší hercovu naturelu.

Ale i druhý významný herec realistického a naturalistického období Josef Šmaha (1848 až 1915), jemuž připadl úkol vytvořit typ českého sedláka, užíval zatrpklého nebo potměšilého tónu svých Bušků, Vrbů (Stroupežnický: *Václav Hrobčický z Hrobčic*), Vojnarů a Divíšků (*Otec*) i u postav klasického repertoáru. Herec nezkušený v detailním zpodobování duševních stavů nemohl se dokonce ani opřít o text nových her, jejichž dialog byl přímočarý, bez podtextů a významových zámk a sledoval jen jednoduchou linii děje. Často se potom stávalo, že působivé

HERECTVÍ
J. MOŠNY
A J. ŠMAHY



Josef Šmaha jako Bušek
ve Stroupežnického Našich furiantech
Národní divadlo, 1887



Mikoláš Aleš: návrh kostýmu
pro Jana Výravu od F. A. Šuberta
Národní divadlo, 1886

detaily interpretace byly zdůvodněny sociálně (např. chůze člověka těžce pracujícího), ne však psychologicky, takže se stávaly zbytečnými, naturalistickými.

Josef Šmaha byl i režisérem. Pochopitelně nikoli v dnešním slova smyslu – tj. jako myšlenkový sjednotitel představení. Tíží celé inscenace nesl i nadále herec. Ideové vyznění realistických her určoval jejich jednoznačný děj a lidské osudy hrdinů. Dosavadní aranžérská funkce režiséra se přesunula v tomto období na výtvarníka. Starší inscenátorské principy se opíraly vždy o herce, který byl, jak jsme již řekli, hlavním faktorem na jevišti. Prostředí, ve kterém se hrálo, unikalo pozornosti romantického divadla, neboť nebylo důležité pro vývoj postavy, představované hercem. Naproti tomu hrdina realistického nebo naturalistického divadla byl prostředím do značné míry determinován, proto byl na ně – a tedy i na věrohodnost, historičnost a specifičnost divadelní dekorace – položen zvláštní důraz.

Na scéně Národního divadla nebylo možno z důvodů hospodářských i pro stylový tradicionalismus očekávat zásadní změny v dekoračním systému. České vesnické drama se hrálo většinou v typových kulisách s oblouky a sufitami, jak tomu bylo již po staletí. (Jednou z výjimek byla individuální dekorace vesnické návsi do *Našich furiantů*, kterou navrhl Mikoláš Aleš.) Režiséři tedy zaměřili svou iniciativu na ty složky výpravy, které bylo možno pořídit levněji a snadněji: kostýmy, rekvizity a drobnější dekorační inventář; zkonkrétnovali jimi divákovi představu české vesnice. Teprve za Šmahy zmizely z českého jeviště definitivně namalované kliky, okna, nářadí a např. i kamna. V tomto směru měl už Šmaha v českém divadle předchůdce – pokračoval ve stopách smetanovského režiséra Edmunda Chvalovského. Řídil se i příkladem Meiningských. Podnikal s některými sólisty studijní zájezdy do českých a moravských vesnic. Jeho náčrtníky se plnily skicami selského nábytku, nádobí, národních krojů i nejrůznějšími znaky lidské činnosti aj. Herci studovali vesnické typy a jejich počínání. To vše, přeneseno beze zbytku na scénu, dávalo pak vzor typické naturalistické inscenace. Tato raná etapa českého realismu dala tedy našemu divadlu realistické drama a realistického hrdinu, ale převážně naturalistickou inscenační praxi.

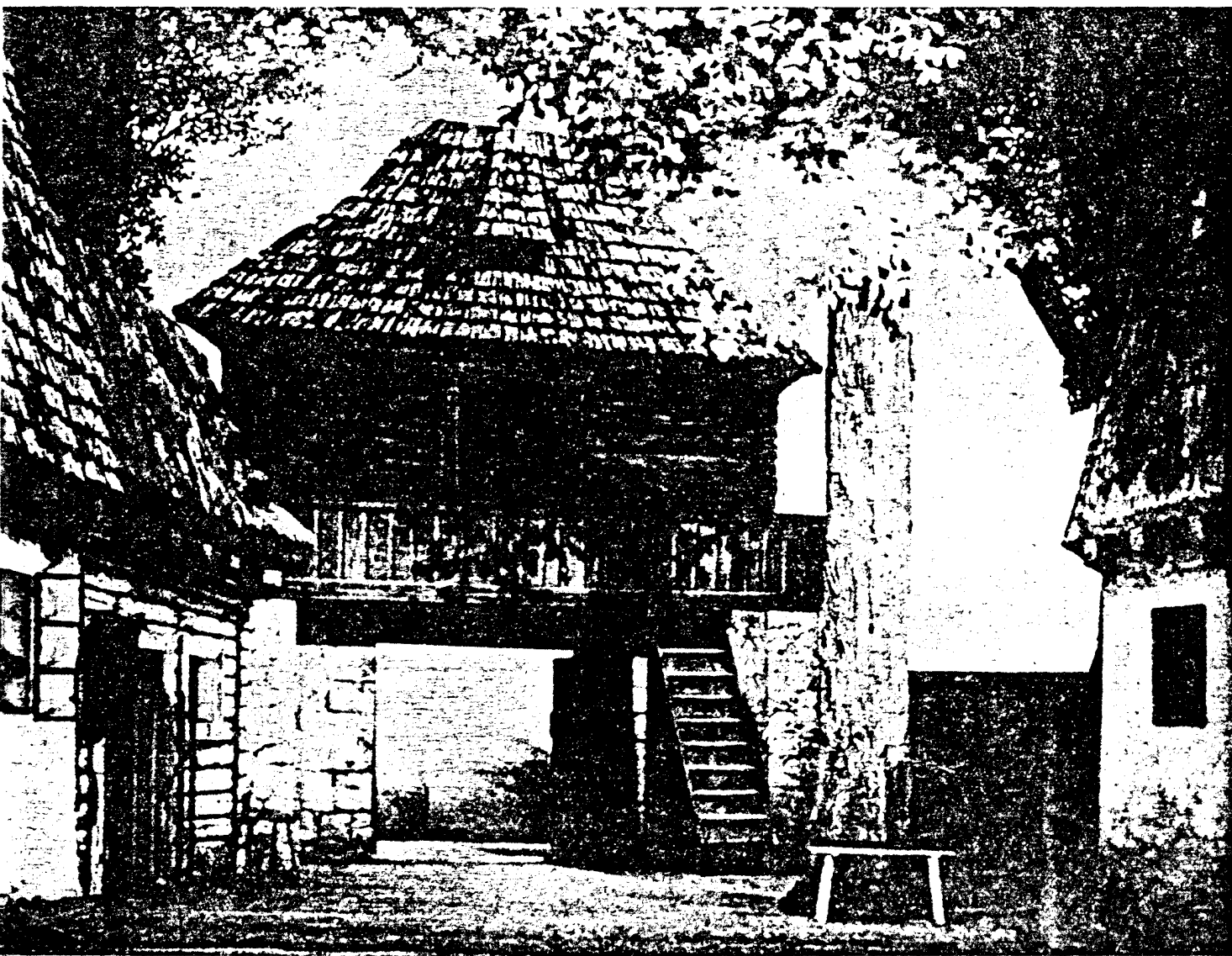
Takovou byla i Šmahova režie Smetanovy opery *Prodaná nevěsta*, která roku 1892 slavila velké úspěchy na *Mezinárodní hudební a divadelní výstavě* ve Vídni. Tento zájezd, výtečně zorganizovaný tehdejším ředitelem Národního divadla F. A. Šubertem, byl prvním a hned šťastným vstupem činohry i opery Národního divadla jako celku na světové fórum. Jako operní režisér zasloužil se Šmaha kromě inscenací domácích děl (hlavně B. Smetany) i o moderní tvorbu světovou, v první řadě o Verdiho *Othella* (1888), který signalizoval obrat opery k realismu. Jediné prostřednictvím tohoto činoherního režiséra pochopila Praha také dílo P. I. Čajkovského (*Evžen Oněgin*, 1888; *Piková dáma*, 1892). Šmaha vychoval herecky i několik zpěváků, na jejichž dramatickém přednesu a přirozeném vystupování byl postaven nový operní program. Byl to především barytonista Bohumil Benoni, zbožňovaný pražskou mládeží hlavně jako Evžen Oněgin, basista Vilém Heš – proslulý Kecal a dramatická sopranistka Berta Foersterová-Lautererová, výborná Tatána, Desdemona aj. Činohra převzala tedy v osmdesátých a devadesátých letech inscenační iniciativu, která za dob Smetanových patřila v celodivadelním vývoji opeře.

Na jevišti Národního divadla sice realistické drama pevně zakotvilo, ale proti oficiálnímu repertoáru bylo v menšině. Zdomácnělo však velmi rychle i mimo jeho scénu. K jeho předním průkopníkům patřila společnost Pavla Švandy ze Semčic (1825–91), která hrála na Smíchově, tehdy samostatném městečku u Prahy, v divadle *U Libuše* (dnešní Realistické divadlo Zd. Nejedlého). Švandův repertoár přitahoval pokrokovou pražskou inteligenci. Tak už na počátku osmdesátých let prošlo smíchovské divadlo obdobím naturalismu v inscenacích dramatizací románů Emila Zoly (1881 – *Zabiják*, *Nana*). Později se tu hrály původní prvotiny realistické, realistické hry ruské, Ibsen a dokonce i Čechov, které oficiální scéna tehdy ještě odmítala. Působili tu herci J. Vilhelm, manželé Syřínkovi, pro Národní divadlo vychoval Švanda Josefa Šmahu, Eduarda Vojana a Hanu Kvapilovou, roz. Kubešovou.

Od roku 1886 působil Švanda se svým souborem i v novém *Národním divadle v Brně*, zřízeném roku 1884. Ve dvou sezónách vyrovnalo zdejší divadlo náskok scény pražské, seznámilo se s francouzskou společenskou hrou i se Shakespearem a českou klasikou. Potom však ovládl brněnské jeviště Švandův program realistický. Vydatně jej podporoval divadelní kritik Josef Merhaut (1863–1907), jenž ve vývoji brněnského divadla zaujímá postavení analogické s Nerudou. Jako

žurnalista, jenž se sblížil s dělnickým prostředím českého Brna, měl smysl pro sociální i národnostní problematiku tohoto města a požadoval, aby se jí ani drama nevyhýbalo. Přijal s nadšením téměř celý Švandův smíchovský repertoár a také jeho nejlepší interprety Vojana a Kubešovou. Přijímal i Ibsena, ale neporozuměl mu. Později se Švanda i Merhaut soustředili hlavně na moderní domácí produkci: Preissovou, Šuberta, Svobodu, Šimáčka a Štecha. V této době nejen vyrovnalo brněnské divadlo krok s pražským, ale prosadilo i své specificky místní charakteristické rysy, jež pak určovaly jeho základní vývojovou linii na dlouhá desetiletí.

Vlna realismu zasáhla i ochotnictvo. Roku 1886 se zorganizovalo v *Ústřední matici divadelních ochotníků československých (ÚMDOČ)*. Amatérské soubory se velmi rychle slyly s realistickou dramatikou. Vliv realismu se projevil na přelomu století i u autorů dětských her (např. Vojtěšky Baldessari-Plumlovské), kteří pozvolna upouštěli od idealizačních postupů při tvor-



Karel Štapfer:
Scéna k Vojnarce Aloise Jiráska
Národní divadlo, 1901

bě dětských charakterů a navíc obohatili svoji tvorbu i národopisným zájmem o lidovou pohádku.

Ochotníci se snažili i o realistickou scénu. Některé bohatší spolky osmdesátých a devadesátých let si dávaly malovat individuální dekorace – dospěly tedy v tomto směru dál než profesionálové. Věrohodnými kostýmy a přesně provedenými rekvizitami jim posloužila řada divadelních půjčoven. Jen herecký projev se od let šedesátých příliš nezměnil, maximálně se odvážil až k ojedinělým naturalismům. Po desetiletí stagnace měšťanského ochotnictva znamená toto období opět renesanci, hlavně repertoárovou. Ovšem společenský ohlas ochotnického hnutí ve srovnání s léty šedesátými slábl.

ODPOR PROTI
REALISMU

Porovnáme-li estetiku divadla romantického a realistického, zdá se, že se tu přecházelo z krajnosti do krajnosti. Od fetišizace uměleckého individua došlo se k naprosté negaci básnického i lidského subjektu. Od střídme, téměř holé scény, naznačující prostředí jen obecně, šel vývoj k naturalistické dekoraci, přeplněné podrobnostmi. A konečně od teozovitě zobrazení lidského charakteru, chápaného spíše jako symbol, vtělení určité ideje, dospěli divadelníci osmdesátých a devadesátých let k mozaikovitému portrétu člověka, složenému z tříště konkrétních významných a někdy i podružných detailů. A proto také nedala na sebe dlouho čekat reakce na tuto první syrovou podobu realismu. Už v polovině devadesátých let se ozvaly první námitky jak proti divadlu velkého stylu, tak proti divadlu realistickému. Vzešly hlavně z řad umělců zúčastněných na manifestu *České moderny* (1895) a sdružených kolem časopisu *Moderní revue*. Prakticky se jejich program prosazoval na menších – většinou amatérských – pražských scénkách: *Intimním volném jevišti* (1896–99), *Lyrickém divadle* (1911), *Divadle umění* (1912–13) a částečně i v *Divadle na Výstavišti* (1898), známém později pod názvem *Urania*.

Všechny opoziční i novátorské umělecké proudy druhé poloviny devadesátých let se uplatnily po roce 1900 na jevišti Národního divadla, kde se změnou správy (staročeské *Družstvo* bylo vystřídáno mladočeskou *Společností*) vytvořily příznivější předpoklady pro nové výboje. Moderní divadlo se tu však rozvíjelo přece jen v kvantitativní menšině proti tradičnímu divadlu oficiálnímu. Nespokojené konzervativní obecnstvo, reprezentované bývalým staročeským divadelním Družstvem, postavilo si vlastní *Městské divadlo Královských Vinohradů* (1907), které až do vystoupení K. H. Hilara roku 1913 bylo skutečně měšťáckou scénou reprezentativního a zábavného typu.

Velmi brzy se v opozičním hnutí devadesátých let vyhranily dva základní proudy, které se však neustále prolínaly a doplňovaly. Proud symbolistický popíral uměleckou metodu realismu v samé její podstatě. Odmítl deterministický výklad lidského jednání. Divadlo se opět mělo stát divadlem idejí a autor i herec jejich oddanými hlasateli. Symbolistické divadlo se vrátilo k monologům, obraznému básnickému jazyku, čisté, nedeformované dikci, pohybové úspornosti i střídme holé scéně. Vůdčí osobností mezi českými divadelními symbolisty byl dramatik Viktor Dyk.

PSYCHOLOGICKÉ
DRAMA

Druhý – a zároveň vůdčí opoziční proud – psychologický – navazoval přímo na ranou podobu realismu, i když sám byl také do jisté míry symbolismem ovlivněn. Vycházel z poznání, které pomáhala šířit sama vesnická realistická dramata: soudobá společnost je tak degenerovaná a nemorální, že není možno k ní zaujmout indiferentní neosobní stanovisko. Pro soudobou společnost není záchrany – jedinou hodnotou je v ní člověk. Je proto třeba popřát místo jeho citům a názorům, učinit jeho psychologii objektem líčení. Je třeba poznat a zachránit člověka. Tak mluvila ústy F. X. Šaldy a Jindřicha Vodáka nejen kritika, ale i obecnstvo počalo vyhledávat hry obracející svou pozornost k lidskému subjektu. Byl hledán člověk čistý a prostý ve svých citech a vášních, člověk nezdeformovaný prostředím a majetkem. Tak zcela zákonitě vzrůstal v devadesátých letech zájem o dílo Julia Zeyera (1841–1901), jež až posud bylo zastíněno z jedné strany J. Vrchlickým a z druhé strany dramatem realistickým. Mnohým z mladé generace byl dramatik Zeyer blízký touhou a hledáním ideálního světa i přesvědčením o síle veliké lásky, jež přemáhá všechny překážky (*Radúz a Mahulena*, *Doña Sanča*, *Sulamit*, *Bratři*, *Pod jabloní*, *Z dob růžového jitra*).

MARYŠA

Předpoklady k tomuto zvratu v divadelní estetice byly dány už v období předcházejícím. Vybuďoval je sám hlavní teoretik českého realismu Vilém Mrštík. Mrštík byl poučen studiem díla Černyševského a Bělinského, měl rád Gogola, přeložil Tolstého *Vládu tmy*. Tříbil svůj úsudek i na základních dílech české literatury. Navštěvoval také jako kritik ibsenovská a čechovovská



Jindřich Mošna (vlevo) jako Lízal a Eduard Vojan jako Francek v *Maryše bratří Mrštíků*
Národní divadlo, 1894

představení Švandovy společnosti na Smíchově. Proti oficiálnímu proudu realismu prohlašoval vždy, že základem každého, tedy i realistického umění je individualita. Fakta, kterým autora individualita nedovedla propůjčit patřičnou náladu, jsou podle Mrštika jako šaty na věšáku, ale živé tělo z masa a krve se ztratilo. Tento kritik uvedl roku 1894 se svým bratrem Aloisem na jevišti Národního divadla drama *Maryša*, které se sice mnohými znaky řadí do první etapy českého scénického realismu, ale současně už otevírá cestu k údobí následujícímu – k dramatu psychologickému. Podnětem k tragickému vyvrcholení není totiž žádná vnější událost. Toto drama vyrůstá z hořkostí, ponížení a zloby, navrstvených v lidských duších za uplynulá léta. Postavy jsou líčeny nejen v činech, ale i v duševních krizích. Objevují se vztahy mezi životními detaily, je odhalováno i jejich vnitřní napětí, někdy i druhý – symbolický význam. Z ostatních významných dramát tohoto typu, jež byla všechna z prostředí měšťanského, můžeme např. jmenovat *Vinu* J. Hilberta (1896) nebo *Směry života* F. X. Svobody.

Společenské (resp. politické) důvody, které nutily kritiku formulovat požadavky tzv. psychologického realismu, působily na většinu české demokratické inteligence na přelomu 19. a 20. století. Veřejný život přinášel totiž v té době čím dál tím méně radostného. Umělci, bolestně zraňovaní malostí doby a sociálními křivdami, pohrdali měšťáckou kulturou a měšťáckým životním stylem. Zaujali k nim nekonformní postoj individualistů. Ale neviděli ani v lidových vrstvách reálnou sílu budoucího společenského a uměleckého vývoje. Mnohé odpuzovala nejen buržoazie, ale i sociální reformismus tehdejšího dělnického hnutí, a volili proto raději cestu anarchistické vzpoury (Jiří Mahen)). Jiní se zase uzavírali do sebe, žili svým představám. Cítili se opuštěni a ztraceni. Jaroslav Kvapil symbolizoval jejich osud (a také osud jejich tvorby) v titulní postavě své dramatické pohádky *Princezna Pampeliška* (1897). Křehká Pampeliška prchne z královského zámku mezi poddané svého otce, u nichž hledá ochranu před dotěrnými nápadníky. Ale s prostým lidem si neporozumí a v jeho drsném prostředí brzo zahyne.

PSYCHOLOGICKÝ
REALISMUS

Je pochopitelné, že cesta „osamělých duší“ – jak nazval tyto lidi soudobý německý dramatik G. Hauptmann – i cesta symbolistů mohla mířit dvojím směrem. Mohla např. vyústit v dekadentní umění regresivního charakteru. Ale české scénické umění zvolilo možnost právě opačnou. Smutek a beznaděje pomalu přecházely v rozhořčení a aktivní individualistický protest v hereckém projevu Eduarda Vojana nebo v činorodé úsilí o uměleckou spolupráci s jedinci příbuzných názorů u Hany Kvapilové-Kubešové. Bylo-li prvé období českého realismu obdobím velkých původních dramát, pak druhá etapa – etapa realismu psychologického – byla v prvé řadě obdobím velkých herců. Repertoár, kterým pronikala tato nová metoda poznání na naše jeviště, byl v prvé řadě zahraniční. Jsou to hry Henrika Ibsena, Björnstjerna Björnsona, Antona Pavloviče Čechova, Gerhardta Hauptmanna, Maxima Gorkého, George Bernarda Shawa, Gabriely Zapolské, Stanisława Przybyszewského, Ivo Vojnoviče, Maurice Maeterlincka a v neposlední řadě i Williama Shakespeara.

Dříve než nekonformismus Vojanův zaujala diváky hluboká senzitivnost Hany Kvapilové (1860—1907). Její Mina, Nora nebo Pampeliška, neustále marně toužící po lepším životě a po ideálních lidských bytostech vysněné budoucnosti, ztělesňovaly bolestný smutek a pocit bezvýchodnosti, běžný u soudobých intelektuálů. Také Eduard Vojan (1853—1920) vytvořil Hamleta jako filosofického rozkolísance 20. století a v Tětěrevovi z *Měšťáků* a doktoru Astrovovi ze *Stryčka Váni* typy tzv. „byvších lidí“. Těmito rolemi spláceli oba umělci ještě opožděnou daň konci století (tzv. fin de siècle). Ale pak přišly místo rezignace objevy nových a posud netušených lidských i společenských hodnot. Přišla např. Kvapilové Paní z námoří, říkající, že nic není na světě ztraceno, je-li člověk schopen darovat jinému člověku svobodu. I její nová kreace Nory, revoltující proti měšťácké konvenční rodině, se sem dá zařadit. A i Vojan mohl uplatnit svůj hrdý, individualistický, protiměšťácký postoj jednak v repertoáru shakespearovském, jednak jako ztělesnitel historických postav Jiráskových (Jan Žižka, Jan Hus, Jan Roháč) nebo Maheňových (Janošík). Závažnost dějinné chvíle – předvečer první světové války – diktovala herci i vlastenecký a sociální patos těchto hrdinů.

HANA KVAPILOVÁ
A EDUARD VOJAN

Místři psychologického realismu prošli také hereckou školou osmdesátých a devadesátých let. I oni chodili po světě s očima otevřenými a zaznamenávali životní detaily. Ale zatímco práce herců předcházejícího období tím v podstatě končila, Kvapilové a Vojanovi teprve začínala. Bylo třeba detaily třídit, vybírat ty, které měly nejen popisný, ale i druhý, skrytý, zobecňující význam nebo symbolický podtext. Dále bylo třeba přemýšlet o hrdinovi, analyzovat jeho život minulý, domýšlet jeho budoucnost. Kniha nazvaná *Literární pozůstalost Hany Kvapilové* poutavě vypráví o těchto hereččiných studiích. Bylo třeba přetělesnit se v hrdinu nejen znaky vnějšími, jako to např. dělal Šmaha, ale ztotožnit se i s jeho životem duševním – překročit hranici hereckých oborů. Proto se dodnes nepřestáváme obdivovat širokému rozpětí např. úloh Vojanových. Vojan dovedl stejně strhujícím způsobem tlumočit bohatou problematiku charakterů shakespearovských (Hamlet, Macbeth, Othello, Petruccio) jako historických (Hus, Žižka, Janošík, Cyrano) nebo moderních (Francek z *Maryši*, Tětěrev z dramatu *Na dně*, Veršinin z *Tří sester*, doktor Rank z *Nory*), nalezl výraz i pro metamorfózy Meřistovy z Goethova *Fausta* nebo Lotharova *Krále Harlekýna*. A konečně chtěli herci předvést tento duševní život člověka v přítomném psychologickém procesu. Nehráli už hotový charakter, jak to požadovalo divadlo ro-

HERECTVÍ
PSYCHOLOGICKÉHO
REALISMU

mantické a ještě i realismus první etapy. Dramatický vývoj charakteru byl nyní předmětem zájmu autora, herce i režiséra.

Podobné snahy můžeme v té době pozorovat i za hranicemi. Tak např. umění Kvapilové se v mnohém podobalo projevu italské herečky Eleonory Duseové. Někteří zahraniční divadelníci se v té době pokoušeli dát hereckému umění vědecký základ. Jednu z možných cest naznačil *Moskevskij chudožestvennyj teatr* (pozdější *MCHAT*), který hostoval také roku 1906 na Národním divadle. Zvláště Kvapilová, ale i Vojan se s ním v mnohém metodicky sešli. Domácím teoretikem hereckého psychologického realismu byl Jindřich Vodák (1867—1940), který pomáhal hercům nejen dramaturgickými rozbory (např. Shakespeara), ale především svou schopností popsat i nejjemnější herecké nuance a nastavit tak interpretovi zrcadlo jeho výkonu.

Herečtí představitelé psychologického realismu si vypracovali ty nejsubtilnější a nejrafinovanější výrazové prostředky. Velkou úlohu hrály v tomto herectví např. hlasové nuance, pauzy, nedopověděné věty a jejich rytmus nebo bohatá škála mimického výrazu a symbolika gesta. Spolupracoval tu více než kdy jindy kostým, jeho zbarvení i secesní stylizovanost. Toto herectví se nevzdávalo ani prostředkům divadla symbolistického, jež hovělo touze autorů i interpretů po hlubším postžení reality pomocí básnický umocněného obrazu.

Do služeb psychologické analýzy se dal i další umělecký sloh – impresionismus. Byl to styl, který se snažil vyjádřit co nejemocionálněji prchavý dojem okamžiku, náladu chvíle – a to jak v oblasti výtvarné, tak literární i divadelní. Přišel k nám s inscenacemi Čechova, ovlivnil J. Kvapila jako dramatika (*Oblaka*) i režiséra, v dramatu našel nejsilnější výraz v díle Fráni Šrámka (*Léto*). Jednotlivé jeho prvky vyskytovaly se však i ve hrách ostatních domácích autorů (Malířová, Jirásek, Mahen aj.).

MARIE
HÜBNEROVÁ

To ovšem neznamená, že by obraz složité lidské duše v její proměnlivé a časově určené podobě nemohli zachytit vynikajícím způsobem i interpreti jiného založení. Tak např. herectví nejmladší z trojice velikých – Marie Hübnerové (1862—1931) – bylo naprosto živelné, možno říci dokonce až pudově instinktivní. A přece její měšťácké ženy se značnou dávkou samičí primitivnosti, naučené elegance nebo naopak s tragickým patosem mateřství (paní Dulská, Warrenová, Solnessová aj.) byly nepostradatelným článkem divadla psychologického realismu. A právě tak její lidové postavy, osvětlované boдрým humorem a vyšperkované často naturalistickým detailem (Hanka ve *Formanu Henčlovi*, Kristýna v *Našich furiantech*, Marta ve *Faustovi*, Akulina ve *Vládě tmy* atd.). Stejně dobře se v tomto divadle uplatňoval skvělý charakterizační rejstřík Jindřicha Mošny.

DRAMATIKA
ALOISE JIRÁSKA
A JIRÍHO MAHENA

Na jevišti Národního divadla bylo na počátku našeho století místo pro více uměleckých metod, pro prvky několika uměleckých stylů, byť i zdánlivě protichůdných. Ale přežívaly tu i zbytky romantismu let padesátých a šedesátých a realismu osmdesátých a devadesátých let. Nejen snad v práci starších herců, ale i u dramatiků spjatých jednoznačně s etapou následující, např. u Aloise Jiráska (1851—1930). V jeho historických dramatech, zvláště v husitské trilogii, se uplatnil jednak kritický pohled na sociální skutečnost i úcta k životnímu, v tomto případě dějinnému detailu. Ale při zpodobování svých hrdinů zašel Jirásek ještě dále do minulosti, k historickému dramatu romantickému. Psychologii svého *Jana Husa* (1911), *Jana Žižky* (1903) a *Jana Roháče* (1918) redukoval totiž jen na základní a podstatné rysy. Také myšlenku národně osvobozenického boje – v této době tak aktuálního – prosazovaly jeho postavy s mohutným etickým patosem někdejších romantických bouřliváků. Např. dnešní naše pojetí Žižky jako moudrého otcovského velitele, hloubavého písmáka, jenž ovládá lid uvážlivými slovy, vyřčenými s mocnou vnitřní naléhavostí, je částečně dílem Vojanova tvůrčího domodelování role, pro něž jsou v textu jisté předpoklady. A když už jsme zvolili jako doklad stylové rozrůzněnosti dílo Jiráskovo, zastavme se i u jeho her pohádkových. V *Lucerně* (1905) a *Panu Johanesovi* (1909) navázal na tradici české dramatické báchorky, kterou využil pro současný český národně osvobozenický zápas. Zůstává velkým Jiráskovým přínosem, že nepropadl melancholii, typické pro soudobé světové symbolické drama (Maeterlinck), ale zachoval svým hrám optimismus lidových pohádek. V Jiráskově tvorbě spojily se tedy účinně všechny metodické postupy, kterými prošlo české divadlo za posledních sedmdesát až osmdesát let. Pro tento fakt i pro svůj demokratický názor na české dějiny je pokládán za jednoho z předních dovršitelů myšlenky Národního divadla před rokem 1918, ačkoliv divadelní hodnota jeho textů je v některých případech sporná.



Hana Kvapilová jako Ellida
v Ibsenově *Paní z Námoří*
Národní divadlo, 1905



Jindřich Mošna v titulní roli
Molièrova *Lakomce*
Národní divadlo, 1886

K podobnému prolnutí různých stylů a metod došlo v tomto období i u dramatika Jiřího Mahena (1882—1939). *Janošíka* (1910), postavu slovenské lidové pověsti, obdařil symbolickým významem současného společenského intelektuálního rebela, a i líčení *Mrtvého moře* (1918) obsahovalo matně tušenou paralelu s přítomným domácím protirakouským odbojem. Impresionistická metoda volného řazení subjektivních dojmů, nálad a zážitků i lyrismus prostých lidských příběhů převládly především v jeho veselohře *Ulička odvahy* (1917).

REŽISÉR
JAROSLAV KVAPIL

Je logické, že v tomto stadiu potřebovalo už divadlo režiséra v dnešním slova smyslu: ideového vůdce, jenž by vyhmátl ten pravý z několika podtextů, symbolů či jinotajů, kterých bylo psychologické i impresionistické drama plné. Kritika volala po sjednotiteli všech divadelních složek, podílejících se na celkovém dojmu z představení. I toho našla česká scéna v osobnosti Jaroslava Kvapila (1868—1950), který řídil osudy činohry Národního divadla v letech 1900 až 1918. Býval mu často vytýkán eklekticismus, ale neprávem. Cizí impulsy přebíral Kvapil velmi inspirovaně a citlivě. Žádný ze zmíněných stylů nebyl na jevišti Národního divadla rozpracován v čisté podobě, ale harmonizován s ostatními moderními či tradičními, domácími i zahraničními metodickými postupy. Národní divadelní kultura na ně reagovala v mnohém směru aktivně; vytvářela specifické odnože těchto stylů (optimistická symbolika Jiráskových jevištních báchorek nebo vitalistické zabarvení Šrámkova impresionismu v *Létu*, herectví Kvapilové, Vojana aj.). I to byly do jisté míry výsledky jevištní práce Kvapilovy.

Režisér Kvapil ponechával co nejširší pole psychologické herecké analýze. Potlačil proto



Marie Hübnerová v úloze Akuliny
ve Vládě tmy L. N. Tolstého
Národní divadlo, 1900



Eduard Vojan jako doktor Astrov v dramatu
A. P. Čechova *Strýček Váňa*
Národní divadlo, 1901

spád a rytmus vnějšího děje, nezdůrazňoval ostrost dramatického konfliktu nebo předělu jako divadlo romantické a raně realistické. Kvapil aktivizoval výtvarnou a technickou složku jevištního umění ve smyslu svých impresionistických představ natolik, že pomáhala herci vytvořit náladu hrou světla a stínů, měkkými barevnými polotóny. Dokonce i Kvapilovo rozestavení herců na jevišti – aranžmá postav – mělo skrytý významový vztah k jednotlivým charakterům i k obsahu scény. Citlivým reproduktorem této prchavé a často neopakovatelné atmosféry Kvapilových inscenací byl divadelní kritik Václav Tille (1867—1937).

Iluzionistickou kaširovanost a kulisový dekorační systém romantického a raně realistického divadla nahradil Kvapil stylizovanou scénou, kde jednotlivé jevištní prvky nabývaly významu scénické metafory nebo symbolu. Zvláště typické jsou v tomto směru Kvapilovy inscenace Shakespeara. Uváděl je na tzv. shakespeareovském jevišti, jemuž za vzor sloužil pokus v mnichovském *Künstlertheateru*. Byla to stylizovaná scéna, vymezená pevným pseudoportálem, rozdělená závěsem na předscénu pro výjevy v interiéru a jeviště zadní, které nahrazovalo exteriér. Výtvarník Karel Štapfer (1863—1930), ale v prvé řadě Josef Wenig (1885—1939) s Kvapilem v tomto směru citlivě spolupracovali.

Tzv. kvapilovská éra českého divadla vyvrcholila v letech první světové války. Historické okamžiky umocňovaly vlastenecký patos Jiráskových her i Vojanova herectví (demonstrace při premiéře *Jana Roháče* 1918). Také Kvapilův shakespeareovský cyklus roku 1916 byl přijat širokou veřejností jako manifestace sympatií k Anglii, k zemi, která byla ve válečném konfliktu s Ra-

SCÉNOGRAFIE
JOSEFA WENIGA
A KARLA ŠTAPFERA

SVĚTOVÁ VÁLKA
A ČESKÉ
DIVADLO

výtvarníci (A. Scheiner, L. Šaloun) i herci (Liběna Ostrčilová). Výtvarníci Fr. Kysela, Adolf Kašpar a J. Wenig vydali litografované dekorace pro domácí divadélka. Na loutkových jevištích se odehrála i část bojů o divadelní symbolismus. Byl tu uváděn Shakespeare a česká činoherní klasika (Vl. Zákrejs). Na loutkových scénách byla vyjádřena i myšlenka národně osvobozenec-kého boje. V období první světové války působil v tomto směru hlavně Jiráskův *Pan Johanes* ve vlastní autorově úpravě pro loutky. V zajateckém táboře na Rusi založil pak sochař V. Sucharda satiricky zaměřené marionetové divadélko, z něhož později vznikla *Říše loutek*. V Plzni v *Divadélku feriálních osad* získal vřelé sympatie Kašpárek Josefa Skupy, jenž si v satirických popěvcích i výstupech dobíral císaře pána i světový militarismus.

OPERETA

Městácké divadlo nenáročné zábavy a rozptýlení vrcholilo v prvních dvou desetiletích 20. století v operetě. Z Národního divadla byla v roce 1905 opereta vymýcena a našla útočiště v nově zřízeném *Městském divadle na Královských Vinohradech*. Kromě toho jí otevřely dokořán dveře i některé předměstské scény, např. smíchovská nebo libeňská (*U Deutschů*). V této době přestává už být opereta záležitostí činoherců, vytváří se typ herce-zpěváka i kult operetní hvězdy. Hlavními předpoklady pro toto herectví nejsou jen melodický hlas, temperamentní slovní projev, ladnost pohybu zabíhající až do vžitých výrazových klišé, ale i celá škála prostředků zdůrazňujících erotickou přitažlivost představitelky či představitele. Někdy byly tyto přednosti demonstrovány velmi jemně, jako v případě nadané herečky Boženy Durasové z vinohradského souboru, jindy vtíravěji, jako např. v divadle v Libni, kam léta putovalo mužské obecenstvo Prahy za dráždivým zjevem Marie Zieglerové a dámský svět za jejími toaletami.

Česká operetní dramaturgie se od sedmdesátých let odvracela od Offenbachovské operety k operetě vídeňské (F. Suppé, J. Strauss, K. Millöcker). Dávala přednost sladké a sentimentální melodii a krotké problematice před společenskou satirou či travestií.

Na počátku 20. století již z našich jevišt zmizela operetní klasika téměř úplně. Nastoupili autoři noví, jako Emmerich Kálmán, Franz Lehár a Paul Lincke. Z řady jejich českých napodobitelů (Karel Moor, Karel Weis aj.) vynikl hlavně Oskar Nedbal (1874—1930). V jeho díle (*Vinobraní, Polská krev, Cudná Barbora* aj.) i v reprodukční činnosti některých vynikajících interpretů naplnil se po roce 1900 zlatý věk české operety.

KABARET

Jedním ze zábavných žánrů měšťanstva byl i kabaret, pěstovaný nejen profesionály, jako byli bratři Hartmannové, Josef Šváb-Malostranský nebo Josef Zefi, ale i amatéry. Rozšíření kabaretních forem na venkov napomáhaly četné edice kupletů, sólových kostýmních výstupů i duet. Ale místo sociální satiry byla i zde věnována pozornost spíše anekdotě a otázkám erotickým. Před válkou zaznamenal měšťanský kabaret největší úpadek. Nad průměr se vyšinel kabaret *Lucerna*, proslavený nejprve staropražskými písničkami Karla Hašlera (*Zámecké schody*) a v letech válečných především jeho sentimentálními písněmi vlasteneckými (*Bílý kvíteček* aj.). Mnohé z Hašlerových skladeb ozývaly se v té době nejen ve zpěvních síních pražských a mimo-pražských, ale i na frontě. Objevily se i některé intelektuální pokusy o politický kabaret a o perziřláz stagnujících kabaretních forem. Jako příklad tu může posloužit počáteční stadium *Červené sedmy* a její spolupráce s Eduardem Bassem. Na jejich činnost navázalo ve dvacátých letech v mnohém i *Osvobozené divadlo*.

OCHOTNÍCI

Ochotnické hnutí v českých zemích zaznamenává od konce 19. století další prudký kvantitativní rozmach. I na menších městech či vesnicích působil obvykle alespoň jeden amatérský soubor, zpravidla jich bývalo v jednom místě i několik. Činnost vyvíjely stále ještě divadelní spolky založené v průběhu 19. století, ale dramatický odbor měl nyní téměř každý spolek vzdělávací, zábavní, tělocvičný, studentský a dělnický. Divadelní činnost provozovaly i jednotlivé politické strany. Avšak společenský a politický význam českého ochotnictva v této době už poklesl a těžiště se přeneslo na funkci kulturně vzdělávací. Mezi měšťanskými amatéry patřila mezi uměleckou špičku např. města Chrudim, Hlinsko, Mladá Boleslav, Hradec Králové, Olomouc, Písek, Prostějov, Rychnov n. Kněžnou, Slaný, Tábor, Valašské Meziříčí aj. Stejně dobrou úroveň však měly některé soubory, především sociálně demokratické (*Typografická beseda* v Praze, *Dělnické divadlo* v Praze-Libni, *Lidové divadlo* v Prostějově atd.), které se řídily heslem „Osvětou k svobodě!“

Proletariát začínal hrát od poloviny osmdesátých let velmi důležitou roli v české společnosti. Naléhavost sociální otázky nutila oficiální scény větších průmyslových měst, aby mu věnovaly pozornost. Byla organizována představení pro dělníky, většinou v předvečer 1. máje (v Národním



Scéna ze hry L. F. Šmída Batalion



DĚLNICKÉ DIVADLO V BŘEVNOVĚ.

Sezona I. Poslední představení I. sezony.

Divad. sál „na Viničce“.

V neděli dne 30. března 1911. Základní prázeň 17. března 1911.

Starostní představení na oslavu dělnického svátku.

PRVÉMU MÁJI.

Napsal Karel Šafařík. Přeložil František Křižík.

Drama čtyř chudých stěn

O čtení drobných. Napsal Fr. Ad. Šafařík. — Přeložil František Křižík.

OSOBY:			
Jan	Marie	Josef	Anna
...

Účastníci: ...
 Účinní lidé: ...
 Účinní lidé: ...
 Účinní lidé: ...

Plakát ochotnického Dělnického divadla v Břevnově k Dramatu čtyř chudých stěn F. A. Šuberta z roku 1911

divadle a na Smíchově prvně roku 1898). Pokladnu mnohých cestujících společností hrajících na předměstí Prahy nebo Brna zachraňovali právě dělníci diváci. Dělnická tematika pronikala i do oficiálního repertoáru (Šimáček, Šubert), často i přes odpor cenzury.

Dělnické ochotnické divadlo se rozvíjelo v průmyslových centrech, zejména v Praze, Kladně, Plzni, Hradci Králové, Prostějově a Brně. Zásahu zde měly hlavně odborové a sociálně demokratické organizace. Také mnozí profesionální umělci, např. Josef Šmaha, Hana Kvapilová, J. V. Frič, F. A. Šubert aj. pomáhali dělníkům radou i skutkem. Repertoár proletářských souborů v sobě zahrnoval českou obrozenskou klasiku, Šamberka i realistickou a naturalistickou dramaturgii osmdesátých a devadesátých let (Svoboda, Štolba, Stroupežnický: *Václav Hrobčický z Hrobčic*, Hilbert: *Vina*). Později přibyl Tolstoj, Ibsen, Hauptmann, Sudermann, Heijermans, Halbeho *Mláďa* a Ohnetův *Majitel hutí*. Vcelku se dělnická dramaturgie klonila spíše k dramaturgii naturalistickým z prostředí měšťanského než k tzv. vesnickému realismu, zatímco měšťanští ochotníci hráli právě s oblibou původní vesnická dramata nebo maloměstske realistické veselohry. V mnohem menší míře se u obojích ochotníků vyskytovaly hry novoromantické, symbolistické a impresionistické, i když např. dělnické divadlo vyhledávalo pregnantní vyslovení vyabstrahované myšlenky právě v dramatu symbolistickém. Dovedlo hojně využívat i symboliky a alegorie,

zvláště při slavnostních akademiích a aranžmá živých obrazů. Jinak ovšem převládal na veškerých ochotnických scénách inscenační styl realistický a naturalistický.

V devadesátých letech prožíval období velké ideové aktivity pražský dělnický kabaret. Mimo Prahu (např. v Brně) se toto období rozkvětu posunulo až za rok 1900. Dělničtí kabaretiéři, většinou amatéři, nevytvářeli nové specifické formy – jako je v této době nevytvořilo ještě žádné odvětví proletářského umění. Pouze vlévali krev do žil odumírajícího měšťanského kabaretu uplatňováním politické proletářské tendence. Často se vyskytly i případy, kdy tradiční kuplet dostal novou „dělnickou“ verzi. Na počátku století se zde prosazovaly zásluhou skupiny kolem S. K. Neumanna i tendence anarchistické.

ZALOŽENÍ DDOČ

Roku 1911 se dělnické spolky distancovaly od záměrné nepolitičnosti měšťanských ochotníků, vystoupily z *Ústřední matice divadelních ochotníků československých* (ÚMDOČ) a založily *Svaz dělnických divadelních ochotníků československých* (DDOČ). Současně se objevili i první dramatikové z řad proletářů: Eduard Hegner, Josef Krapka-Náchodský, Antonín Kopecký, Vojtěch Vitásek aj.; teoreticky spolupracoval s dělnickými divadelníky i estetik F. V. Krejčí. A tak už na prahu první světové války byly vytvořeny organizační předpoklady i kulturní klima pro budování socialistického divadla za první republiky.

POČÁTKY MODERNÍHO DIVADLA

POČÁTKY ČESKÉ
DIVADELNÍ
MODERNY

Podobně jako v jiných zemích s vyspělou divadelní kulturou začalo se od devadesátých let minulého století rozvíjet i v českém prostředí moderní divadlo. Právě v té době se totiž setkáváme v historii českého divadla se zjevem, které jsou charakteristické a rozhodující pro celý další vývoj a jimiž se následující epocha výrazně liší od údobí předcházejících. Začaly se objevovat průbojné experimentální scénky, přinášející významné podněty pro styl i směr uměleckého vyjadřování, vytvořilo se napětí mezi různými typy divadelního projevu, v rychlém střídání uměleckých směrů a koncepcí se vyhroutil dynamika divadelního vývoje a do popředí jevištní práce se dostal režisér s právem vyjádřit v syntéze jevištního díla svůj ošobitý názor na svět. Napětí mezi jednotlivými proudy divadelní kultury a zrychlený rytmus jejího vývoje souvisely zřetelně s neklidným, rozporuplným společenským vývojem Evropy, vstupující do epochy světových válek a proletářských revolucí.

INTIMNÍ
VOLNÉ
JEVIŠTĚ

Východím bodem snah o moderní české divadlo bylo *Intimní volné jeviště*, založené v Praze roku 1896, tedy nedlouho po otevření pařížských scének *Théâtre d'Art* a *Théâtre de l'Oeuvre* (1890, 1893), jimiž začal vývoj evropské divadelní moderny. Skupina českých literátů z okruhu časopisu *Moderní revue*, který soustřeďoval mladou básnickou opozici, pokusila se prosadit i na jevišti literární výtvořky s příběhy životem unavených a do své subjektivní uzavřených hrdinů. V době necelých dvou sezón byla např. provedena hra Rudolfa Lothara *Rytíř, ďábel a smrt*, Viktora Dyka *Pomsta*, dále Strindbergovi *Věřitelé* a Karáskova *Hořící duše*, pořádaly se také recitační večery symbolistických básníků i teoretické přednášky. Nedobrá organizace i nedostatek schopných umělců byly příčinou rychlého zániku tohoto pokusu.

Nové umělecké názory začala potom vehementně prosazovat jiná skupina kritiků a teoretiků. Konvence přežívajícího romantismu a individualismu v divadle odsuzovali a nový styl niterné psychologie a symbolické básnivosti podporovali F. X. Šalda, Otakar Theer, Otakar Fischer, začínající K. H. Hilar, Jiří Karásek i Václav Tille, autor obsáhlé monografie o velkém zjevu evropského divadelního symbolismu M. Maeterlinckovi, dále Viktor Dyk, Stanislav K. Neumann i další. Zvláštní význam tu měla kritická práce F. X. Šaldy (1867–1937), který nejen svými divadelními referáty, nýbrž celou publikační činností vedl české divadelníky ke „konkrétnímu“ symbolismu, k básnickému vyjadřování se smyslem pro realitu a pro sociální otázky doby. Projevem teoretické aktivity divadelní opozice byla i brožura *Národní divadlo a drama*, v níž skupina literátů z okruhu moderny roku 1904 odsoudila nedostatečný zájem Národního divadla o nové české drama, dále i anketa v časopise *Přehled* z roku 1910, obsahující podobné kritické výhrady vůči první scéně.

JAROSLAV KVAPIL

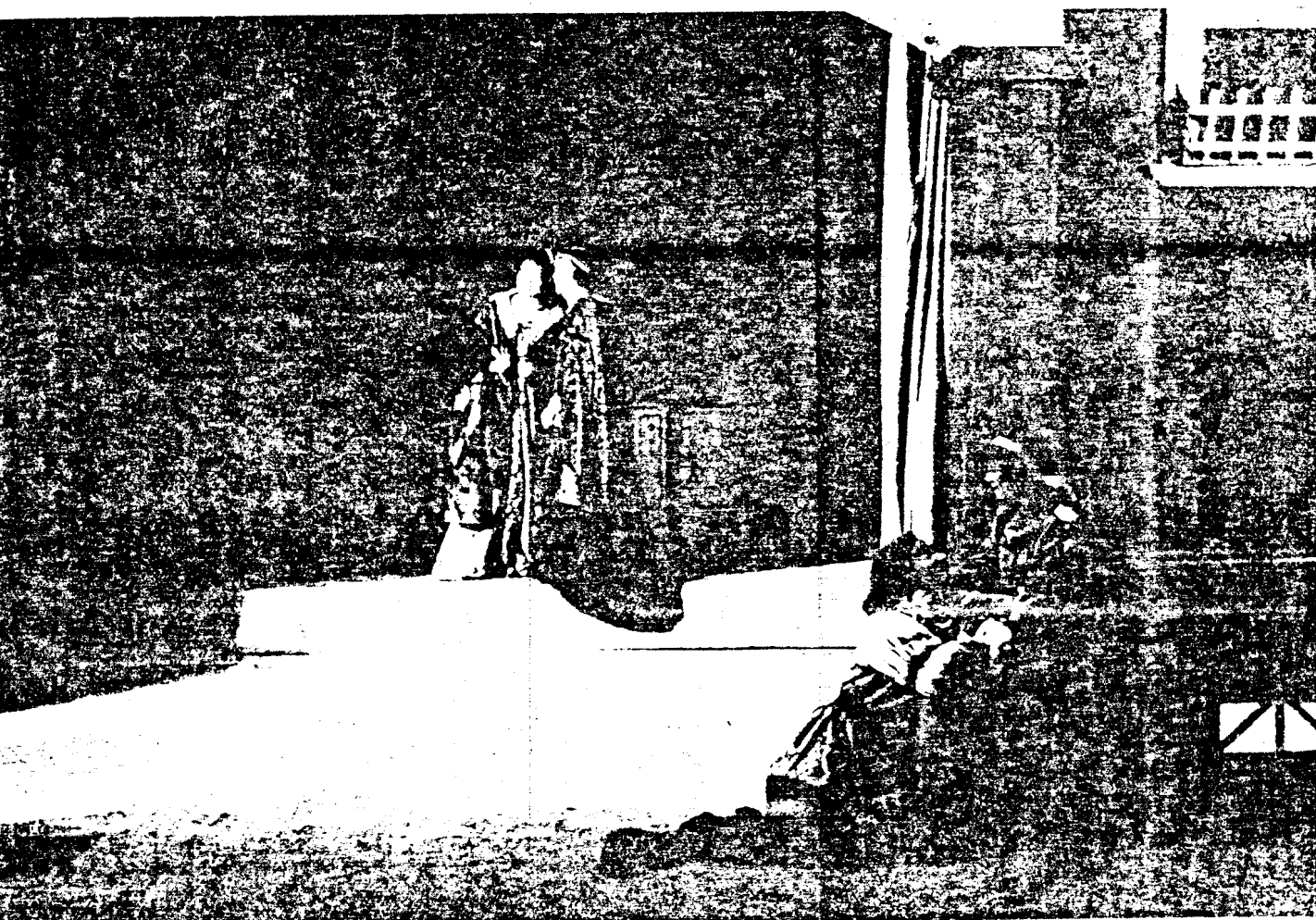
Hledáme-li souvislost vývoje moderního divadla na počátku století, musíme – jak jsme již



Maurice Maeterlinck: *Modrý pták*
Národní divadlo, 1912, režie Jaroslav Kvapil, výprava Karel Štöpfel

upozornili – věnovat pozornost i scéně, proti níž se moderna především stavěla a jejíž styl chtěla vývojově překonat, totiž pražskému *Národnímu divadlu* a práci režiséra Jaroslava Kvapila. Tento umělec, jehož hlavní význam spočívá v prosazování a pěstování psychologicky analyzujícího a impresivně náladového stylu v českém divadle, vytvořil i několik inscenací secesně a symbolicky stylizovaných. Mezi lety 1900 až 1918 uvedl z okruhu symbolické dramatiky např. Björnsonovu hru *Nad naši sílu*, Maeterlinckovu *Monnu Vannu*, Wildeovu *Salome*, Malířové *Bratrství*, Kvapilova *Sírotka*, Dykovu *Smuteční hostinu* a *Posla*, Maeterlinckova *Modrého ptáka* a Claudelovo *Zvěstování*. V těchto představeních a dále pak i v inscenacích her klasických, zejména Shakespeara, pracoval již se symbolicky náznakovou scénou, secesně stylizovaným pohybem a gestem herce, s abstraktním vykrytím pozadí atd. a převedl tak prvky moderního symbolického stylu na velkou scénu vlastně dříve, než je mohla důsledně vyzkoušet a prosadit některá scéna opoziční.

Novým pokusem o moderní scénu bylo *Lyrické divadlo* v Praze z roku 1911, založené opět z podnětu literátů *Moderní revue*. Po inscenačně slabých, avšak dramaturgicky výmluvných večerech s aktovkami Jiřího Karáska a Viktora Dyka zahájilo vlastní činnost Zeyerovou hrou *Lásky div* a Karáskovým *Snem o říši krásy*. Později, již jako *Divadlo umění*, uvedlo dvě hry Hof-



William Shakespeare: Kupec benátský
Intimní Šeandovo divadlo na Smíchově, 1916, režie Antonín Fenel

mannsthalovy, dále Maeterlincka, Vrchlického, d'Annunzia, Hilberta, Merežkovského a v poslední, umělecky nejvýraznější inscenaci Sofoklova *Krále Oidipa*. Šlo o akci dokonalejší a cílevědomější, než bylo Intimní volné jeviště. Režisér Vojta Novák zde usiloval o důslednější stylizaci gesta i scény, pracoval na mělkém jevišti se závěsovým pozadím, vedl herce k čisté výslovnosti bez naturalistických deformací a použil dokonce i pódia vysunutého do prostoru hlediště.

Divadlo symbolismu bylo všude do značné míry záležitostí výtvarníků, kteří navrhovali jevištní obraz, kostým i hmotnou dekoraci ve shodě s principem secesní lineárnosti a ornamentální plošnosti. Moderní výtvarníci se uplatňovali na velkých scénách, kde však stylově čistá práce nenacházela vždy dost pochopení u konvenčně se vyjadřujících režisérů a herců. To platí především o Josefu Wenigovi (1885—1939), jehož monumentalizující, sevřeností tvaru a rozmyslným rozvržením hmot po jevišti výrazně působící scény lze srovnávat s nejlepšími scénickými návrhy evropského divadla. Krátce, ale důsledně stylovými návrhy přispívali k vývoji secesní moderny i František Kysela a Vratislav H. Brunner, dále pak i A. V. Hrska, všichni působící ponejvíce v *Městském divadle na Královských Vinohradech*.

Dalším významným představitelem českého divadelního symbolismu je vedle F. X. Šaldy a J. Weniga básník Viktor Dyk (1877—1931), autor několika her se strohým, básnicky názna-

SCENOGRAFIE
 JOSEFA WENIGA

VIKTOR DYK

kovým dialogem, v nichž se opakuje motiv životní deziluze, příběh hrdinů s krásnými ideály, hroutícími se při nárazu na krutou realitu skutečnosti. Ideální námět pro jedno ze svých nejvýznamnějších dramát našel ve slavném románu Cervantesově, jehož hrdina se v Dykové hře *Zmoudření Dona Quijota* (premiéra roku 1914) objevuje jako člověk snažící se marně – až k tragické smrti – vnutit nechápavým lidem své příliš vznešené ideály. Básnické zjednodušení postavy i příběhu, spojené se zdůrazněním obecně platné ideje, najdeme také u dramát Jaroslava Hilberta, Otakara Theera, Arnošta Dvořáka, Otokara Fischera a Stanislava Loma, dále v dekadentně laděných hrách Jiřího Karáska, Jaroslava Marii a Rudolfa Krupičky – tedy v poměrně širokém okruhu dramatické tvorby, těžko se na velkých scénách prosazující proti konvenční produkci her salónních a konverzačních.

Divadlo básnického symbolismu a secesní stylizace, tvořící v českých zemích stejně jako jinde první fázi vývoje moderního divadelního slohu, projevilo se sice výraznými individualitami v kritice, v scénickém výtvarnictví a dramatické tvorbě, postrádalo však režiséra, který by dovedl soustředit tvořivé síly na jedné scéně a v práci cílevědomého divadelního kolektivu.

* * *

FRANTIŠEK ZAVŘEL

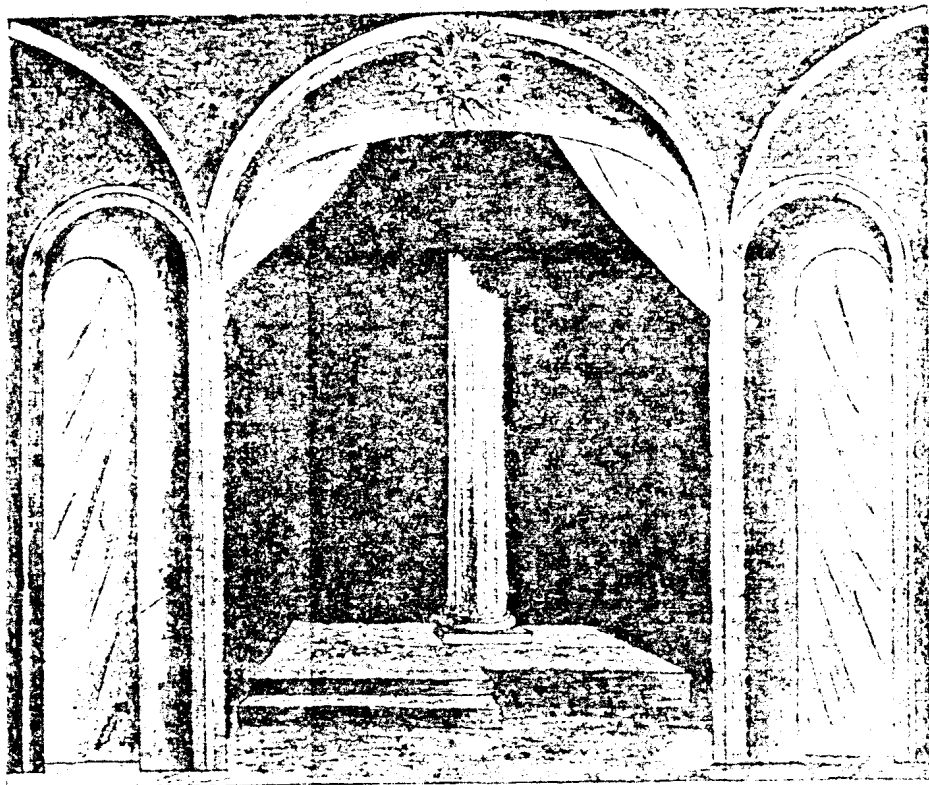
V roce 1914 se kolem nově založeného divadelního časopisu *Scéna* seskupili přívrženci moderního divadla, v jejichž názorech a pak i v jevištní praxi se realizovala již nová, od poklidné a vznešené symboliky odlišná představa moderního scénického výrazu. Vůdčím duchem skupiny byl Arnošt Dvořák, významný český dramatik, jehož historické hry ve srovnání s Jiráskem odhalovaly vnitřní konflikty mezi různými silami české historie a vedly tedy k obrazu méně nabádavému, zato však bližšímu chápání neklidné doby. Tato skupina pozvala do Prahy k pohostinským inscenacím Františka Zavřela (1879–1915), režiséra českého původu, působícího v Německu, jehož čtyři premiéry znamenají začátek nové fáze ve vývoji českého moderního divadla. Zavřel působil po roce 1910 v několika berlínských divadlech, spolupracoval s Georgem Fuchsem v známém mnichovském *Künstlertheatru* a později se vrátil znova do Berlína, kde proslul odvážnými režii raně expresivního slohu. V Praze inscenoval v první polovině roku 1914 Dvořákovu historickou hru *Václav IV.*, Wedekindovu *Lulu*, Sullivanovu operetu *Mikado* a Dykovo filosofické drama *Zmoudření Dona Quijota*. Zejména v poslední inscenaci hry Dykovy, již Kvapil odmítl pro Národní divadlo a kterou pak manifestálně uvedl Zavřel na scéně *Městského divadla na Královských Vinohradech*, projevil se zřetelně rysy nového uměleckého názoru, expresionismu, který v Německu tehdy vlastně teprve začínal svůj vývoj. Po statickém, klidném, kazatelském divadle symbolismu stal se určovatelem jevištní akce pohyb, vzruch, nervózní rytmus, stále se rozněčující konflikt. Jednání herců bylo vyostřeno někdy až do křečovitosti, pohyb členěn na výrazné celky, scénické světlo začalo působit zejména kontrastem osvětlených částí a stínů jako dramatický činitel. Se stejnou záměrností, s jakou zvolil „nehratelnou“ hru, přizval Zavřel ke spolupráci v divadle zatím neznámého výtvarníka Františka Kyselů, který navrhl střízlivě náznakovou scénu, podtrhující ideové oproštění a symbolické povýšení příběhu, dále přizval rovněž „nedivadelního“ skladatele Křičku a roli Dulciney svěřil operetní subretě Durasové. Zavřelovo představení znamená ve vývoji českého moderního divadla přechod od nesoustavných amatérských pokusů k souvislé profesionální práci, od secesní symboliky k expresivní dynamice, zároveň však také odklon od pokusů vytvořit opoziční scénu a realizaci moderního divadla na velké polooficiální scéně, jakou bylo právě vinohradské divadlo.

KAREL HUGO
HILAR

Zavřel už rok po pražském hostování bohužel zemřel. Naštěstí se našel nástupce, který na Zavřelovy podněty navázal s neobyčejnou energií a důsledností. Karel Hugo Hilar (1885–1935), školením klasický filolog, se začal projevovat jako básník, romanopisec, divadelní kritik a publicista v okruhu dekadentní moderny. Jeho první režie v Městském divadle na Královských Vinohradech, počínající roku 1911 uvedením hry *Pavouk* od Hermanna Bahra a pokračující v Moliérově *Jitím Dandinovi*, Gideově *Králi Kandaulovi*, Sternheimově *Měštáku Schippelovi* i jiných kusech, nevybočovaly zatím příliš z konvencí této, v době Štechova ředitelování, typicky měšťanské scény. Již v tomto raném Hilarově údobí se však projevila jeho smysl pro vyostřený charakterový detail, jednotnou stylizaci pohybu i hlasu a pro groteskní nadsázku komického typu. Teprve pohostinské režie Zavřelovy vyznačily Hilarovi zřetelně směr dalšího stylového vývoje a zároveň i možnosti pro moderní divadelní práci v českém prostředí. Ukázalo se, že Hilar je umělcem, jakého české



Bohuš Zakopal a Václav Vydra st.
jako Sancho Pansa a Don Quijote
ve hře V. Dyka
Zmoudření Dona Quijota
Městské divadlo
na Královských Vinohradech, 1914



Návrh scény Františka Kysely
pro Zmoudření Dona Quijota od V. Dyka
Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1914

divadlo potřebuje, že jako obratný organizátor i neobyčejně talentovaný režisér je schopen vytvářet moderní divadelní inscenace na profesionální úrovni a pro svůj program získat talentovaný kolektiv herců.

Ve válečných letech uvedl Hilar na scénu vinohradského divadla Smetanovu *Prodanou nevěstu* a *Huňáky*, ze světové dramatiky Kleistovu *Penthesileu*, Sternheimova *Snoba*, Ibsenova *Pěť Gynů*, Sheridanovu *Školu pomluv*, Strindbergův *Tanec smrti*, Moliérova *Dona Juana* a *Amfitriona*, Shakespearova *Antonia a Kleopatru* a Holbergova *Muže, jenž nemá kdy*. Z českých autorů režíroval bez velkého ohlasu po jedné hře Viktora Dyka, Svatopluka Čecha, Jaroslava Marii a Jiřího Karáska.

Na první pohled je jasné, a další Hilarův vývoj to potvrdil, že v centru pozornosti tohoto režiséra byla veliká dramatická díla výjimečných hodnot, kterým hleděl dodat nový aktuální význam originálním režisérským výkladem. Tím se ovšem stalo, že řada významných dramatiků, zejména z okruhu německého expresionismu, blízkých uměleckému citění Hilarovu, se neseťkala s jeho režisérským uměním a na českém jevišti se neuplatnila.

Ve válečném údobí se projevil v Hilarově práci již zcela radikální odklon od symbolistické stylizace k divadlu dynamickému, vzrušenému a extatickému, k výmluvnému aranžmá postav v prostoru, jímž se vyznačuje a podtrhává hlavní ideová rozpornost příběhu, k ostrému kontrastu světla a stínu, k mimické a hlasové nadsázce, dovedené místy až ke křečovitě podobě gesta a mluvy. Ve veseloherních námětech ještě zesílil sklon ke grotesce, ke šklebné a kruté vý-

směšné stylizaci komického charakteru. V představení jako celku zdůrazňoval pak Hilar jeden z výrazových prvků jako dominantní v režijním pojetí hry.

Všemi uvedenými principy a zásadami umělecké práce se Hilar přihlásil k zásadám divadelního expresionismu, jehož mateřskou zemí bylo Německo, působiště Maxe Reinhardta, Friedricha Kaysslera, Leopolda Jessnera a Karla Heinze Martina, kterým Hilar děkuje za ne jeden podnět, proti nimž však i právem obhajoval svou uměleckou samostatnost a vynalézavost.

Při realizaci svého uměleckého programu narážel Hilar na řadu překážek. Rozhodně se postavil proti konzervativnímu řediteli Václavu Štechovi a proti komerční operetě, poměrně málo podpory pro svůj program však nacházel u českých dramatiků, uvádějících většinu novinek na scéně Národního divadla, až do konce světové války marně hledal umělecky spřízněného výtvarníka, protože jak Josef Wenig, tak i A. V. Hrska zůstávali u secesně vyrovnaných a dynamiku Hilarovy režie brzdících výprav. Také v hereckém souboru, původně sestaveném pro zcela jiné úkoly, si teprve postupně a s námahou vytvářel pochopení pro moderní a kolektivní práci. Pod Hilarovým vedením se uplatňovali jako hlavní herečtí realizátoři jeho představ Václav Vydra st., Bohuš Zakopal, Anna Iblová, Bedřich Karen a Roman Tuma. Hilar, někdy až bezohledně prosazující svou uměleckou a organizační vůli, se nakonec zasloužil o to, že vinohradské divadlo se proměnilo ve významné středisko moderně orientované divadelní práce a že proti Kvapilovu náladovému psychologismu vznikla koncepce moderně dynamického a vzrušeného divadla, která se pak po opadnutí válečné vlny vlasteneckého nadšení plně prosadila v době ostrých sociálních srážek a davových hnutí poválečných let.

Symbolické, secesně stylizované a expresionistické divadlo nebylo jen záležitostí několika režisérů a divadelních souborů. Principy moderních směrů pronikaly i na mimopražská divadla, do oblasti divadla hudebního i loutkového. V repertoáru divadel se objevovala díla Maeterlinckova, Claudelova, Hermanna Bahra, Huga v. Hofmaunsthala, Augusta Strindberga, Stanislava Przybyszewského, Antona P. Čechova, po válce pak André Gida, Julesa Romainse, Romaina Rollanda, Emila Verhaerena a dalších dramatiků, kteří realistickou psychologii převáděli již do básničtějších a zdůchovělejších poloh dramatické symboliky. Po skončení války pronikly pak na české jeviště i významné zjevy dramatiky expresionistické.

O oblibě symbolistického typu divadla a velkolepých davových podívaných svědčí ostatně i velký ohlas slavnostních scén sokolských sletů (1907, 1912) i jiných tělocvičných organizací a v neposlední řadě i dobová obliba divadla v přírodě, jak dokazují od roku 1913 pořádaná letní představení pražského divadla v Šárce.

Moderní české divadlo, do jehož okruhu nutno zahrnout ovšem i cílevědomou práci režiséra J. Kvapila v *Národním divadle* a dále celou řadu méně významných, avšak příznačných akcí a počinů – např. na poli dělnického divadelního amatérismu – projevilo se tedy již před rokem 1918 jako aktivní proud tvořivé energie a přineslo výsledky, na které mohli navázat další vývoj moderní divadelní kultury v době meziválečné.

KAPITOLA IV

ČESKÉ ČINOHERNÍ DIVADLO V ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLICE (1918—1939)

HLEDÁNÍ NOVÝCH CEST (1918—1929)

Podobně jako pro jiná umělecká odvětví představuje i pro české divadlo úsek v období Československé republiky ucelenou vývojovou etapu, výrazně odlišenou jak od epochy předcházející, tak od historie následující. Po celé 19. století se české divadlo vyvíjelo ve znamení obrozen-
ských úkolů. S rozvojem národního života zdokonalovalo se ve smyslu sociálním i uměleckém, rozšiřovalo působnost a uplatnilo se jako neobyčejně aktivní součinitel této národní emancipace. Prakticky tu šlo o dohánění evropského vývoje, o zapojení českého divadelního vývoje do historického procesu, kterým procházely nejvyspělejší kultury evropského divadla, tedy především divadlo francouzské, německé, anglické, ruské. Tohoto cíle bylo dosaženo na hranici mezi 19. a 20. stoletím. Od té doby se na poli českého divadelního vývoje nějakým způsobem odrážely všechny podstatné vývojové zvraty a impulsy formující osudy evropského divadla. Vývoj českého divadelního realismu, impresionismu, symbolismu i expresionismu probíhal již v časové shodě se stejnými směry v divadle zahraničním a také nástup opoziční moderny se příliš neopozdil za vznikem prvních experimentálních scének ve Francii, v Německu a jinde.

Do nové vývojové epochy, tj. do období 1918 až 1939, vstoupilo tedy české divadlo jako vyspělá divadelní kultura s náležitou vývojovou vehemencí i tvořivým elánem. Je to zřejmé především z vnitřního rozvržení úkolů a funkcí na poli divadelní práce. České divadlo mělo již svou reprezentační scénu v pražském *Národním divadle*, kde působil vyspělý herecký soubor a kde zásluhou režiséra Jaroslava Kvapila i v práci inscenační bylo aspoň v jednotlivých premiérách dosahováno vysokého standardu. Další důležitou scénou bylo *Městské divadlo na Královských Vinohradech*, kde režisér Karel Hugo Hilar navázal na významné předválečné podněty průkopníka expresionistického výrazu Františka Zavřela a po vítězství nad konzervativními silami ve vedení i v souboru divadla proměnil toto původně patricijské divadlo ve významné a v roce 1918 jedině středisko moderní divadelní práce. Tvořivá energie divadelní kultury se koncentrovala ve dvou pólech, jejich napětí do budoucnosti slibovalo stát se významnou vývojovou silou.

V českých zemích působila dále řada ansámbľů, jež zajišťovaly činnost stálých nebo polo-
stálých scén (v Praze na Smíchově, v Plzni, v Brně), a kočujících společností, rozšiřujících okruh působnosti divadla i do malých městeček a obcí. Vedle profesionálních těles uváděly ve městech i na nejmenších vesnicích svá představení tisíce ochotnických souborů. Velmi oblíbené, zejména u dětí, bylo amatérsky provozované loutkové divadlo.

Pro úplnost je třeba poznamenat hned v úvodu k tomuto líčení historie činohry, že nejvyšší hodnotou, již se v roce 1918 mohla česká divadelní kultura před světem chlubit, bylo divadlo operní. Ve svém repertoáru mohlo se již opřít o díla Smetanova, Dvořákova a Fibichova a zásluhou Janáčka, Foerstra, Nováka, Ostrčila, Martinů a dalších komponistů, jakož i pěvců, režisérů a dirigentů (pro naše období připomeňme aspoň dirigentskou práci Ostrčilovu a Talichovu) usilovalo podobně jako činohra o moderní hudební i jevištní projev. Také zábavné hudební divadlo se od klasické formy operety a zábavné baletní podívané, jak ji pěstoval především Oskar Nedbal, vyvíjelo k novějším formám literárního kabaretu a revue, aniž ovšem stará a v konvenčních formách se vyžívající opereta ztrácela v meziválečné době oblibu u nejšířších vrstev publika.

České divadlo bylo v roce 1918 vyspělou kulturou nejen vnitřním rozvržením úkolů, ale také vývojovým stupněm, jehož dosáhlo. U divadel kočovných, na mimopražských scénách a u velkých divadel v nejstarší herecké generaci přežíval ještě typ romanticky patetického a individua-

SITUACE
ČESKÉHO
DIVADLA

listického projevu. V Národním divadle vedl však již Kvapil herce k postavám s bohatým vnitřním předivem duševních stavů a nálad, k citlivé souhře na základě pravděpodobných psychologických reakcí, k oduševňování a procitování postav, do nichž herec vkládal svůj životní názor a svou citovou zkušenost. Karel Hugo Hilar pěstoval pak v Městském divadle jevištní expresionistický styl, projevující se prudkou dynamikou akcí a výraznou citovou exaltací, a jeho práce byla v roce 1918 skutečně tím nejmodernějším a s největší cílevědomostí pěstovaným stylem v českém divadle. Česká divadelní kultura ocitala se tedy po skončení války v podobné vývojové situaci jako třeba divadlo německé či rakouské, kde expresionismus také sehrál v době válečné i poválečné významnou roli.

Ve vývoji umění vždy záleží na tom, zda kultura přijímající cizí podněty sama produkuje jen pasivní napodobeniny hotových vzorů, nebo projevuje vlastní tvůrčí aktivitu. I v tomto ohledu se jevilo české divadlo jako kultura tvůrčí a dbalá vnitřních předpokladů svého vývoje. Na rozdíl od opery nemohla se česká činohra sice v roce 1918 chlubit zjevy evropského či dokonce světového významu (výjimku tvoří jen herecký zjev Eduarda Vojana), působila zde však řada umělců s osobitým názorem na svět a výrazného individuálního rukopisu, jejichž vývoj zapadal do logiky evropského divadelního vývoje té doby. Rok 1918 z herců překročili vedle svou éru již přežívajícího Vojana Václav Vydra st. a Marie Hübnerová, z režisérů Kvapil a Hilar, z dramatiků Dyk, Hilbert, Dvořák, Mahen, Lom, z výtvarníků Josef Wenig a mnozí další, jejichž dílo představovalo vcelku kulturu skutečně tvořivou a osobitě se projevující.

Pro další vývoj českého divadla v meziválečné době bylo důležité také neobyčejně závažné postavení českého divadla ve společenském životě. I když pominuly doby, kdy bylo české divadlo téměř jedinou politickou tribunou obrozujícího se národa, nezaniklo ve vědomí širokých vrstev přesvědčení o divadle jako významném činiteli společenského života. Pro široké vrstvy zůstalo Národní divadlo stále symbolem umělecké i politické svébytnosti národa (kritika Národního divadla, že neplní své povinnosti vůči proletářským vrstvám, byla jen potvrzením tohoto živého vědomí) a stále se projevovaly snahy zapojit divadlo do nejaktuálnějších procesů a sporů obecně společenské i politické povahy. Připomeňme alespoň, že na jaře 1918 měla oslava 50. výročí kladení základního kamene k Národnímu divadlu ráz čelonárodní politické manifestace.

Prudké společenské změny, které začaly zahájením první světové války a jejichž vyvrcholením byla mohutná revoluční vlna nespokojenosti širokých mas se starými řády na konci války, zapůsobily pochopitelně i na české divadlo a vytvořily nové podmínky pro jeho další vývoj. Z řad divadelníků v poválečných letech zaznívaly požadavky socializace divadel, avšak na sociálním postavení a na organizační struktuře českého divadla, ve kterém vládl princip svobodného podnikání, se změnilo jen velice málo. Důležitá byla skutečnost, že se česká představení začala dávat v některých budovách, které dříve sloužily jen německým, resp. maďarským souborům. Davem demonstrantů bylo v listopadu 1920 zabráno v Praze býv. *Stavovské divadlo*, kde se do té doby hrálo německy, nové budovy připadly českému, resp. slovenskému divadlu také v Moravské Ostravě, Brně, Olomouci, Opavě, Bratislavě a Košicích. Další možnosti uplatnění se českým hercům otvíraly postupně také ve filmu a dále i v rozhlase.

Německé divadlo si udrželo ovšem v českých zemích i na Moravě v meziválečné době silné pozice. V Praze existovalo prostorné operní divadlo s názvem *Neues deutsches Theater* (Nové německé divadlo – dnes Smetanovo divadlo) a činoherní představení byla ze zabraného Stavovského divadla přenesena do komorního prostředí *Kleine Bühne* (Malé scény – dnes Ústřední loutkové divadlo). Pražské německé divadlo přicházelo nejednou s významnou dramaturgickou iniciativou. V letech dvacátých uvedlo např. významné hry německých autorů, teprve později hrané nebo vůbec neuváděné na českých scénách, např. Kaiserův *Plyn* (1919), Büchnerova *Vojeka* (1920), Hasencleverova *Gobseka* (1920), Scholzův *Závod se stínem* (Der Wettlauf mit dem Schatten – 1922), později i první hru Brechtovu. Na pražské scéně vystupovali také mnozí významní němečtí a rakouští herci (např. Paul a Attila Hörbigerovi, Paula Wessely, Ernst Deutsch, po emigraci z Říše působil tu např. Fritz Valk). Na uměleckou závažnost těchto představení upozorňovala nejednou i česká kritika. Významnou dramaturgickou iniciativu projevovala také německá opera. Německy se dále hrálo pravidelně v Brně a v řadě dalších míst v pohraničních oblastech – v Liberci, Moravské Ostravě, Opavě, Ústí n. Labem. Maďarská představení byla uváděna v Bratislavě a Košicích.

NĚMECKÉ
DIVADLO
V ČECHÁCH

Nejdůležitější změny postihovaly však po roce 1918 vlastní podstatu divadla, jeho společenskou funkci a způsob uměleckého vyjadřování. Až do konce 19. století se české divadlo vyvíjelo v podstatě v jednom proudu, který korespondoval s rozvojem národní pospolitosti. Srážky koncepcí, jako byl např. spor mezi pojetím Tyla a J. J. Kolára v polovině 19. století, byly zcela výjimečné. Vnitřní diferenciací zatím nebyla vývojovým faktorem. Od počátku 20. století se staly srážky vyhraněných uměleckých směrů organickou součástí divadelního vývoje. Rokem 1918 končí dlouhá éra vývoje českého divadla jako jednotné kultury a začíná se tu projevovat ostrý vnitřní rozpor mezi složkami statickými a regresivními na straně jedné a progresivními na straně druhé. V pozadí tohoto napětí stály ovšem známé konflikty uvnitř národního společenství mezi prospěchářskými složkami vládnoucí třídy a demokratickými silami národa, zesilované ještě dalšími kritickými jevy meziválečného společenského vývoje. Ve vývoji českého divadla mezi válkami můžeme sledovat oblast divadla oficiálního a vůbec vyvíjejícího se ve shodě s vládnoucími ideami a vedle něho divadla umělecky a často i politicky opozičního, zapojeného do revolučně obrodných procesů společenského vývoje.

Nešlo však jen o tento rozpor, ale také především o novou situaci, s níž se divadlo muselo umělecky vyrovnávat. Divadlo začalo reagovat na jiné skutečnosti, působit na jinou mentalitu lidí, hledat nové cesty k proměněné vnímavosti diváků. Tyto změny můžeme pozorovat ve všech určujících proudech divadelního vývoje poválečných let.

Především se ukázalo, že program kritického realismu a impresionistické náladovosti, pěstovaný zásluhou režiséra Kvapila v Národním divadle, který odpovídal osvobozeneckým snahám válečných let, ztratil v době prudkých poválečných zvrátů a mohutných masových akcí

ÚKOLY ČESKÉHO
DIVADLA



Jan Bartoš: Krkavci
Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1920, režie Karel Hugo Hilar, výprava Vlastislav Hofman

svou aktuálností. Divadlo hloubavé individuální psychologie a ladného stylu nemohlo říci mnoho podstatného v době, kdy v celé Evropě probíhaly boje proletářských mas o spravedlivější uspořádání poválečného světa. Kvapil po skončení války navíc odešel načas do státních služeb a Národní divadlo se v prvních popřevratových sezónách octlo ve vážné umělecké krizi.

DIVADLO
V REVOLUČNÍ
SITUACI

Divadlo bylo v poválečné době postaveno před odpovědný úkol zapojit se do mohutných sociálních zápasů a říci rozhodné slovo k revolučně obrodným akcím širokých vrstev lidu. V českém divadle se nová sociální atmosféra projevila především uvedením řady nových her s ostře vyznačeným sociálním konfliktem a dramatem s obrazem davu jako rozhodující historické síly. Hlavním cílem těchto inscenací bylo obrátit pozornost k naléhavé sociální problematice doby, odsoudit válku jako příčinu zla a utrpení pro řadového člověka, ukázat sílu a odhodlání spravedlnosti se domáhajících mas. Mezi lety 1918 až 1924 hrála se např. na českých scénách hra Jiřího Mahena *Nebe, peklo, ráj*, dále *Generace* a *Dezertér*, Šrámkův protiválečný *Hagenbeck*. Z inscenací cizích her přinesly aktuální téma sociálních zápasů např. Michaelisova *Revoluční svatba*, Houghtonovy *Tovární prázdniny*, Rollandovi *Vlci* a *Danton*, Galsworthyho *Zápas*.

S mnohem větší cílevědomostí a uměleckou naléhavostí než autoři z okruhu tradičního realismu zpracovali téma sociálních konfliktů a davových pohybů dramatikové s modernějšími uměleckými představami. Bylo uvedeno drama Arnošta Dvořáka *Husité* (1919), slavné utopické drama o nebezpečném zmechanizování lidské civilizace s názvem *R. U. R.* (1920) od Karla Čapka a drásavě kritické podobenství *Ze života hmyzu* (1921) od Josefa a Karla Čapka, F. X. Šalda se stal žalobcem měšťácké morálky ve hře *Dítě* (1923) a napsal – na samém prahu státní samostatnosti – i básnické drama s příznačným názvem *Zástupové* (1921); Jan Bartoš vylicil svět bezohledných chamtivců ve hře *Krkavci* (1920), František Langer odsoudil peněžnickou morálku hrou *Milióny* (1915, uvedena 1920). Zatímco před koncem války sloužila česká dramatika především národně uvědomovacímu zápasu, soustřeďovalo se poválečné drama velmi často na oblast srážek sociálních a zpodobení jednajícího zástupu.

KAREL HUGO
HILAR

Vyvrcholením úsilí o divadlo žhavé sociální problematiky a davových akcí byly poválečné režie Karla Huga Hilara (1885—1935). Neklidná doba s vybuchujícími energiemi davové nespokojenosti a zoufalé touhy po novém uspořádání světa volala po divadle, jaké byl schopen dělat a které se v době válečného vlastenectví nemohlo uplatnit v plné síle.

Mezi lety 1917 až 1922 režíroval Hilar mimo jiné Krasňánského *Nebožskou komedii*, Lerberghova *Pana*, Corneillova *Cida*, Dvořákovy *Husity*, Shakespearovu *Bouři*, Fischerova *Herakla*, Bartošovy *Krkavce*, Verhaerenovo *Svítlání*, Šrámkova *Hagenbecka*, Shakespearova *Coriolana*, Moliérova *Zdravého nemocného*, bratří Čapků *Ze života hmyzu*, Strindbergovu *Královnou Kristinu*, Lomův *Převrat* a Shakespearovu komedii *Jak se vám líbí*. Obrazy mohutných davových hnutí a srážek se tu střídají s ostře vyznačenou tematikou sociální, režisérova záměru posloužily i jevištně aktualizované hry klasické. Zvláštní význam tu má drama Dvořákovy jako pokus o nový, vlasteneckou sentimentalitou a sjednotitelským idealismem nezátížený pohled na české dějiny, dále Verhaerenovo revoluční drama o sbratření prostých vojáků dvou nepřátelských armád a konečně z domácí tvorby nejcennější hra této skupiny, velké sociální a davové podobenství bratří Čapků.

V Hilarově uměleckém vývoji znamenají poválečná léta vrchol jeho expresionistické éry a zároveň kulminační bod jeho životní práce vůbec. Teprve nyní mohl na scéně Městského a později i Národního divadla ukázat vztahy lidí jako proud na sebe narážejících vášní, citových explozí a nervových vzruchů, mohl rozvinout scénické děje do ostře konfliktních srážek, hrdinství předvést v podobě extatického vytržení a směšnost v příznačné podobě groteskního šklebu.

EXPRESIONISTICKÉ
JEVIŠTNÍ
VÝTVARNICTVÍ

V této době prosadil Hilar princip expresionistické dynamiky také ve výtvarné složce svých představení. V době předválečné a válečné pracoval nejprve s výtvarníkem Josefem Wenigem, nejvýznamnějším českým představitelem secesně symbolické stylizace, a po něm s A. V. Horskou, jenž dále obměňoval tento sloh v podstatě klidných, monumentalizujících a zjednodušujících tvarech a náznakové básnivosti. Po válce našel Hilar i opravdu expresionistického výtvarníka ve Vlastislavu Hofmanovi (1884—1968), s nímž pak spolupracoval ve většině svých inscenací až do konce své umělecké práce. Hofman začal plně a záměrně využívat hloubky jeviště, po přísnyh a vznešených tvarech secesní stylizace přinesl scénické obrazy poznamenané pohybem a nabité vnitřní dynamickou silou. I strom, architektura, obloha, interiér byly u Hofmana vyjádřeny v dramatickém zpodobení. Režisérovi připravoval tento divadelně citící výtvarník pomocí

schodů a schodišť bohatě členěný prostor pro mnohotvárné a výrazné přeskupování postav a umožňoval tak i herci vyjadřovat se dynamickým, rytmizovaným pohybem. Nápadná reálnost Hofmanova vyjadřování byla v plném souladu s intencemi Hilarovy režie a vyznačovala český expresionismus, odlišný v tom směru od mnohem abstraktnějšího a zároveň i ideově výbojnějšího expresionismu německého, který ve stejné době vrcholil v berlínských inscenacích Jessnerových.

EXPRESIONISTICKÉ
SCÉNY
A KABARETY

Hilarova režie a hry kolem Hilara sdružených dramatiků označují se obvykle jako jediný projev expresionismu v českých zemích. Vedle iniciativní moravské *Literární skupiny*, z jejíhož středu vyšel vedle dramatiků Ivana Blatného a Čestmíra Jeřábka také dlouholetý dramaturg Národního divadla a Hilarův spolupracovník František Götze (nar. 1894), vznikaly však i jiné, dramaturgicky i scénicky vynalézavé akce, jež se v uměleckém smyslu sice nemohly měřit s prací režiséra na dokonale vybavené scéně, nicméně získaly si respekt odbojnickou odvahou a provokativností.

Nejvýznamnějším podnikem této linie byla roku 1920 v Praze založená *Revoluční scéna*. Výtvarník, dramatik, kabaretní umělec, později též pracovník českého filmu Emil Artur Longen (1885—1936) tu uváděl vedle hudebních vložek čísla parodistická a perziflázní, veselé skeče i krátké celovečerní hry, nejčastěji s motivem anarchistické individuální vzpoury proti morálce měšťáckého světa. Vedle her Longenových (např. *Pod světlem a V přítomnosti svatyně*) hrála se tu např. expresivně symbolistní hra Antonína Macka *Dáma a vrah*, Büchnerův *Vojček*, Čechovova nezvyklou kritičností se vyznačující aktovka *Na velké cestě*, Šmídovy hry s lokální barvou pražského podsvětí *Batalión a Z pražského zákoutí*, Olbrachtův *Pátý akt*, Bouhélierovi *Otroci*. Domácími autory *Revoluční scény* se stali Egon Ervín Kisch s hrou *Nanebevstoupení Tonky Šibenice*, v níž postavu proletářské holky vytvořila vynikající česká herečka Xena Longenová (1891—1928), a Jaroslav Hašek, jehož *Švejk* uváděl Longen už v době sešitového vydávání románu vůbec poprvé na jeviště, v hlavní roli s populárním komikem kabaretního jeviště Karlem Nolle (1880 až 1928). *Revoluční scéna* s žurnalistickou pohotovostí reagovala na aktuální události v poválečné republice a traktovala je v duchu socialistického odporu proti měšťácké falešné morálce. Tím se odlišovala od sentimentálního a nacionalisticky libivého kabaretu typu Hašlerovy *Lucerny* i od tzv. literárního kabaretu, jaký s vyššími aspiracemi vkusu a vynalézavosti vytvářela v té době pod vedením Jiřího Červeného v hotelu Central pražská *Červená sedma*. Slavná éra kabaretů, končící kolem roku 1920, svědčí o stále trvající a obnovované hudebnosti české divadelní kultury, o popularitě divadelního útvaru, kde se jevištní výstup spojoval s číslem pěveckým, tanečním, vyprávěním anekdot atp. a kde v restauračním prostředí divadlo ztrácelo přísnou tvář morálního karatele. Kabaret vznikl jako zatím volná syntéza různých, i nedivadelních projevů a signalizoval tendence příznačné pro divadelní avantgardu.

PROLETÁRSKÉ
DIVADLO

V poválečných letech, v době mohutného nástupu proletářských sil do politického a vůbec veřejného života, vznikaly četné pokusy o proletářské divadlo. Členové první delegace, vyslané v roce 1920 sociálně demokratickou stranou do Sovětského Ruska – politik Bohumír Šmeral a spisovatel Ivan Olbracht – s nadšením psali o mohutných divadelních akcích, jimiž ruský proletariát oslavuje vítězství staletého dělnického boje, o sborovém přednesu veršů v dělnických klubech a o nové organizaci sovětských divadel, osvobozených od podnikatelského vydírání i od služebnictví reakční vládnoucí třídě. Spisovatel Jiří Weil brzo po válce pohotově publikoval informativní články o sovětské dramatičce a uváděl z ní ukázky.

Zprávy o sovětském divadle přicházely do Čech v době, kdy zde již vznikaly první pokusy o proletářské divadlo na základě domácí iniciativy. Na jaře 1920 se diskutovalo na stránkách *Práva lidu* o tom, zda nové socialistické divadlo vznikne z nadšení proletářských amatérů či reformou tradičního profesionálního divadla. Zasáhli do ní mj. Josef Hora, Rudolf Myzet, výtvarník Vlastislav Hofman, Jindřich Honzl a přednáškami v hudebním semináři filosofické fakulty University Karlovy také Zdeněk Nejedlý. Začala tak výměna názorů na problémy socializace divadla. Honzl tu vyslovil přesvědčení, že socialistické divadlo může vzniknout jen na základě socialistického uspořádání celé společnosti a že úkolem divadelníků je tedy starat se především o proměnu společnosti jako celku, té napomáhat i divadelní prací.

Všechny pokusy o proletářské divadlo, jež se začaly v Čechách na jaře roku 1920, měly jedno společné. Začínaly s velkými plány a odvážnými představami a velice brzo zanikaly nebo omezovaly svůj program.

Umělecky nejvyspělejší akcí proletářského divadla byl *Dědrasbor* (Dělnický dramatický sbor). V názvu i práci tohoto kolektivu uplatnily se již vlivy ruského porevolučního divadla dělnických klubů. Zakladateli a vedoucími Dědrasboru byli Jindřich Honzl a herec Josef Zora, kteří se skupinou nadšenců z řad dělnictva a inteligence v době 1920—22 sborově nastudovali básně Březinovy, S. K. Neumanna, Josefa Hory, Jiřího Wolkra. Scénicky uvedli Blokova poému *Dvanáct*, Seifertovu revoluční *Velkou scénu* a Wolkrovu aktovku *Nejvyšší oběť*. Vyvrcholením práce Dědrasboru bylo vystoupení na I. dělnické spartakiádě v Praze na Maninách roku 1921. Ve velké slavnostní scéně, jež se prostotou i myšlenkou odlišovala od podobných akcí sokolských sletů, předvedl Dědrasbor spolu s komparesem dělnických nadšenců symbolické spojení revoluce a lidu. Dědrasbor byl divadlem prosté a tím působivější proletářské symboliky, jeho sborová vystoupení byla výrazem kolektivity a revoluční semknutosti i výzvou k zápasu o lepší svět pro pracujícího člověka. Působila také jako důkaz, že proletářský herec a divák se nechtějí spokojovat jen s jevištní agitací, nýbrž že mají pochopení pro vysoké hodnoty básnického umění, když jejich obsah odpovídá zájmům a pocitům prostých lidí.

Zvláště velkorysou akcí měla být tzv. *Socialistická scéna* (pozd. *Všelidová scéna*). Skupina divadelníků, v jejíž čele stáli dramatik Arnošt Dvořák a výtvarník Jiří Kroha, vytkla si za cíl organizovat po vzoru německé *Freie Volkshühne* mohutnou návštěvnickou organizaci lidového publika, jež by vykonávala obrodný nátlak na repertoár velkých divadel a ze svých prostředků organizovala vlastní scénu. Podařilo se skutečně vytvořit organizaci asi s 3000 členy a po uvedení Dvořákových *Husitů* v přírodním divadle v Josefodole u Mladé Boleslavi v červnu roku 1922 měla akce vrcholit inscenováním Dvořákovy *Nové Orestie* v Průmyslovém paláci v Praze (dnes Sjezdový palác v Parku kultury) ve formě mohutného davového divadla. Obliba davového divadla však roku 1923 už pominula a také odtažitě filosofující Dvořákovy drama bylo málo vhodným podkladem pro představení, jež by poutalo trvalejší zájem širokých lidových vrstev.

Po utišení poválečného sociálního neklidu se politický a kulturní vývoj ustálil v podmínkách buržoazně demokratické republiky. Po válečném rozvratu přišla doba konsolidace a jisté hospodářské prosperity, která se projevila i v nových tendencích divadelní tvorby. Ve dvacátých letech zasáhla české divadlo nová vlna podnikatelské aktivity, projevující se ve snaze dělat sice divadlo plně vyhovující širokému okruhu publika, avšak nejednou zneužívající lidového vkusu k umělecky nízké, vydělečné produkci. Takové tendence se ve větší či menší míře projevovaly v převážně veseloherním nebo operetním programu *Divadla v Nuslích* (na místě dnešního Hudebního divadla v Nuslích), založeného roku 1921 jako seriózní lidová scéna, které se ale změnilo v operetní podnik, *Švandova divadla* na Smíchově (v budově dnešního Realistického divadla), kde se však v režii Jana Bora a později Julia Lébla projevovaly i vážnější umělecké snahy, *Akropolis* na Žižkově, kde snaha po literárním repertoáru také rychle degenerovala, *Arény* na Smíchově, která začala poprvé v Čechách uvádět libivé vlastenecké revue, *Pišťkova divadla* na Vinohradech, kde roku 1920 působila z Městského divadla na Královských Vinohradech vyhoštěná zpěvohra, divadla *Varieté* v Karlíně (v budově dnešního Hudebního divadla), uvádějící Hašlerovy výpravné revue, divadla *Komedia* s vážnějšími snahami Ference Futuristy, v roce 1929 založené *Velké operety* (v budově dnešního Divadla Jiřího Wolkra), usilující o technicky vyspělé pěstování tohoto žánru, holešovické arény *Urania*, kde měla v roce 1928 premiéru Frimlova opereta *Rose Marie*, i v jiných divadlech výrazně podnikatelského typu. Svěráznější a zdravější humor se pěstoval v divadélkách komiků, jaké pro Prahu představovali *Apollo*, *Rokoko* a *Divadlo Vlasty Buriana*. Prudký rozmach podnikatelství vyvolával zdravou uměleckou konkurenci, z níž vítězně vycházely soubory a jedinci výjimečné umělecké síly a originality — *Osvobozené divadlo*, Vlasta Burian, E. A. Longen a *Revoluční scéna* i další.

Na nové skutečnosti společenského života reagovalo české divadlo ovšem nejen novou podnikavostí, ale také změnou uměleckého názoru. Rozmach kapitalistické civilizace, omamující člověka novou dynamikou životních dějů, zmenšující svět dokonalou zpravodajskou technikou a zavalující jedince spoustou dojmů a senzací, promítl se i do nových forem divadelního vyjadřování, usilujícího zachytit tuto novou proměnlivost, pestrost, rozpornost a labilnost skutečnosti, kde každá věc se objevuje v několika podobách a kde se tak často spojují věci původně vzdálené a protikladné. Dramatici a literární tvůrci se začali zajímat především o relativnost lidských hodnot v životě jedinců i společenských kolektivů, ukazovali s oblibou rub velkých hesel, sociálních

DĚDRASBOR

SOCIALISTICKÁ
SCÉNA

ÚSTUP
REVOLUČNÍ VLNY

NOVÉ RYSY
ČESKÉHO
DIVADLA

Umělecky nejvyspělejší akcí proletářského divadla byl *Dědrasbor* (Dělnický dramatický sbor). V názvu i práci tohoto kolektivu uplatnily se již vlivy ruského porevolučního divadla dělnických klubů. Zakladateli a vedoucími Dědrasboru byli Jindřich Honzl a herec Josef Zora, kteří se skupinou nadšenců z řad dělnictva a inteligence v době 1920—22 sborově nastudovali básně Březinovy, S. K. Neumanna, Josefa Hory, Jiřího Wolkra. Scénicky uvedli Blokova poému *Dramát*, Seifertovu revoluční *Velkou scénu* a Wolkrovu aktovku *Nejvyšší oběť*. Vyvrcholením práce Dědrasboru bylo vystoupení na I. dělnické spartakiádě v Praze na Maninách roku 1921. Ve velké slavnostní scéně, jež se prostotou i myšlenkou odlišovala od podobných akcí sokolských sletů, předvedl Dědrasbor spolu s komparesem dělnických nadšenců symbolické spojení revoluce a lidu. Dědrasbor byl divadlem prosté a tím působivější proletářské symboliky, jeho sborová vystoupení byla výrazem kolektivity a revoluční semknutosti i výzvou k zápasu o lepší svět pro pracujícího člověka. Působila také jako důkaz, že proletářský herec a divák se nechtějí spokojovat jen s jevištní agitací, nýbrž že mají pochopení pro vysoké hodnoty básnického umění, když jejich obsah odpovídá zájmům a pocitům prostých lidí.

DĚDRASBOR

Zvláště velkorysou akcí měla být tzv. *Socialistická scéna* (pozd. *Všelidová scéna*). Skupina divadelníků, v jejíž čele stáli dramatik Arnošt Dvořák a výtvarník Jiří Kroha, vytkla si za cíl organizovat po vzoru německé *Freie Volksbühne* mohutnou návštěvnickou organizaci lidového publika, jež by vykonávala obrodný nátlak na repertoár velkých divadel a že svých prostředků organizovala vlastní scénu. Podařilo se skutečně vytvořit organizaci asi s 3000 členy a po uvedení Dvořákovy *Husitů* v přírodním divadle v Josefově u Mladé Boleslavi v červnu roku 1922 měla akce vrcholit inscenováním Dvořákovy *Nové Oresteie* v Průmyslovém paláci v Praze (dnes Sjezdový palác v Parku kultury) ve formě mohutného davového divadla. Obliba davového divadla však roku 1923 už pominula a také odtažitě filosofující Dvořákovy drama bylo málo vhodným podkladem pro představení, jež by poutalo trvalejší zájem širokých lidových vrstev.

SOCIALISTICKÁ
SCÉNA

Po utišení poválečného sociálního neklidu se politický a kulturní vývoj ustálil v podmínkách buržoazně demokratické republiky. Po válečném rozvratu přišla doba konsolidace a jisté hospodářské prosperity, která se projevila i v nových tendencích divadelní tvorby. Ve dvacátých letech zasáhla české divadlo nová vlna podnikatelské aktivity, projevující se ve snaze dělat si ce divadlo plně vyhovující širokému okruhu publika, avšak nejednou zneužívající lidového vkusu k umělecky nízké, výdělečné produkci. Takové tendence se ve větší či menší míře projevovaly v převážně veseloherním nebo operetním programu *Divadla v Nuslích* (na místě dnešního Hudebního divadla v Nuslích), založeného roku 1921 jako seriózní lidová scéna, které se ale změnilo v operetní podnik, *Švandova divadla* na Smíchově (v budově dnešního Realistického divadla), kde se však v režii Jana Bora a později Julia Lébla projevovaly i vážnější umělecké snahy, *Akropolis* na Žižkově, kde snaha po literárním repertoáru také rychle degenerovala, *Arény* na Smíchově, která začala poprvé v Čechách uvádět libivé vlastenecké revue, *Pišťekova divadla* na Vinohradech, kde roku 1920 působila z Městského divadla na Královských Vinohradech vyhoštěná zpěvohra, divadla *Varieté* v Karlíně (v budově dnešního Hudebního divadla), uvádějící Hašlerovy výpravné revue, divadla *Komedia* s vážnějšími snahami Ference Futuristy, v roce 1929 založené *Velké operety* (v budově dnešního Divadla Jiřího Wolkra), usilující o technicky vyspělé pěstování tohoto žánru, holešovické arény *Urania*, kde měla v roce 1928 premiéru Frimlova opereta *Rose Marie*, i v jiných divadlech výrazně podnikatelského typu. Svěráznější a zdravější humor se pěstoval v divadélkách komiků, jaké pro Prahu představovali *Apollo*, *Rokoko* a *Divadlo Vlasty Buriana*. Prudký rozmach podnikatelství vyvolával zdravou uměleckou konkurenci, z níž vítězně vycházely soubory a jedinci výjimečné umělecké síly a originality — *Osvobozené divadlo*, Vlasta Burian, E. A. Longen a *Revoluční scéna* i další.

ÚSTUP
REVOLUČNÍ VLNY

Na nové skutečnosti společenského života reagovalo české divadlo ovšem nejen novou podnikavostí, ale také změnou uměleckého názoru. Rozmach kapitalistické civilizace, omamující člověka novou dynamikou životních dějů, zmenšující svět dokonalou zpravodajskou technikou a zalující jedince spoustou dojmů a senzací, promítl se i do nových forem divadelního vyjadřování, usilujícího zachytit tuto novou proměnlivost, pestrost, rozpornost a labilnost skutečnosti, kde každá věc se objevuje v několika podobách a kde se tak často spojují věci původně vzdálené a protikladné. Dramatici a literární tvůrci se začali zajímat především o relativnost lidských hodnot v životě jedinců i společenských kolektivů, ukazovali s oblibou rub velkých hesel, sociálních

NOVÉ RYBY
ČESKÉHO
DIVADLA

hodnot i individuálních předsevzetí, v umělecké explikaci reality pak docházeli nejčastěji ke skepticky paradoxním závěrům.

Druhým významným rysem českého divadla dvacátých let byla všeobecná obliba divadla veselého, zájem o divadelní humor všeho druhu. Po těžkých letech války zatoužili lidé všech vrstev po životě veselejších, a tedy i po zábavné a osvěžující podívané, po divadle jako dárci dobré nálady a životního optimismu. Jako reakce na symbolismus a expresionismus, obracející pozornost člověka k velkým ideám lidského soužití a pěstující divadelní humor nejraději ve formě satiricky posměvačné grotesky, dostavila se ve dvacátých letech, zejména v druhé polovině tohoto desetiletí, pravá konjunktura humoru, jež zasahovala i do nejvyšších oblastí divadelní tvorby a strhávala i umělce vážného zaměření.

Pro vývoj českého divadla měly však rozhodující význam velké pražské scény a opozice, která proti jejich programu vznikala. Poválečné úspěchy na Vinohradech přivedly Hilara na počátku roku 1921 do čela činohry *Národního divadla*, kde ho čekal úkol povznést první scénu opět na vyšší uměleckou úroveň. Zároveň s Hilarem byl jmenován Otakar Ostrčil šéfem opery Národního divadla. Hilar pracoval v Národním divadle v době, kdy se expresionismus již vyžíval a kdy pro nové obsahy relativistického a k soukromější problematice člověka se obracejícího divadla bylo nutno hledat tlučenější a konkrétnější výraz. Toto zklidnění a soustředění k osobní problematice člověka zaznamenala kritika poprvé v Hilarově režii Shakespearova *Romea a Julie* (1924). Zásady moderně kolektivní a dynamicky vzrušené režie dovedl Hilar prosadit ve dvacátých letech i v Národním divadle, kam si z Vinohrad přivedl některé herce vyhovující jeho stylu (Vydra st., Karen, Baldová, Tuma, Scheinpflugová) a kde roku 1923 angažoval do funkce dramaturga Františka Götze, který pak Hilarovi a Národnímu divadlu sloužil svou širokou informovaností. Vedle Hilara se na Národním divadle uplatňovali jako režiséři zejména Karel Dostal a Vojta Novák.

Ústup od výbojů a provokací poválečného expresionismu k divadlu zklidněnému a zvnitřněnému je patrný ještě lépe ve vývoji *Městského divadla na Královských Vinohradech*, kde se po odchodu Hilara – v údobí 1921–28 – ujal divadelní režie bývalý šéf činohry Národního divadla Jaroslav Kvapil. V tradičním slohu náladového impresionismu připravil několik inscenací her současných i klasických, z nichž nejstylovější byla nová nastudování dramát Shakespearových. Kvapilův návrat souvisel s vývojem českého divadla k civilnosti, nepřinesl však v podstatě nic nového. Spolu s Kvapilem se začal na vinohradské scéně uplatňovat jako režisér i spisovatel Karel Čapek, spolupracující se svým bratrem, Josefem Čapkem. Na jeho úsilí o básnický hravý a lyrický důvěrný divadlo z let 1921–23 navazovala pak více než oficiální scény – ovšem v poněkud jiné poloze – divadelní avantgarda.

Další vývoj ukázal, že Národní a vinohradské divadlo si vyměnily své původní úlohy. Záslouhou Kvapila a od roku 1924 zde působícího režiséra Jana Bora (1886–1943) se stalo Městské divadlo na Královských Vinohradech nositelem a pěstitelem tradic psychologického a realistického stylu. Národní divadlo pak přičiněním Hilara a ve třicátých letech zejména zásluhou Jiřího Frejky udržovalo aktivní kontakt s moderním divadelním vývojem. K vrcholným událostem vinohradské scény v letech dvacátých patří premiéra hry Františka Langra *Periferie* (1925) v Kvapilově režii, kterou je možno charakterizovat jako drama o relativnosti zločinu, jako příběh o spáchané vraždě, která zůstala bez potrestání, a o trestu, který musel být přivolán spáchaním nového zločinu. Do této psychologicky-civilistické linie vinohradské scény se řadí i Borovy inscenace románů Dostojevského v čele se *Zločinem a trestem* z roku 1928 a celá režisérská práce Borova, inklinující k subjektivní psychologické problematice jedince. Z této tradicionalistické linie vinohradského divadla vyšlo i lidsky důvěrné, citově plaché i chlapsky pádné herectví nejvýznamnějšího představitele meziválečné herecké generace, Zdeňka Štěpánka.

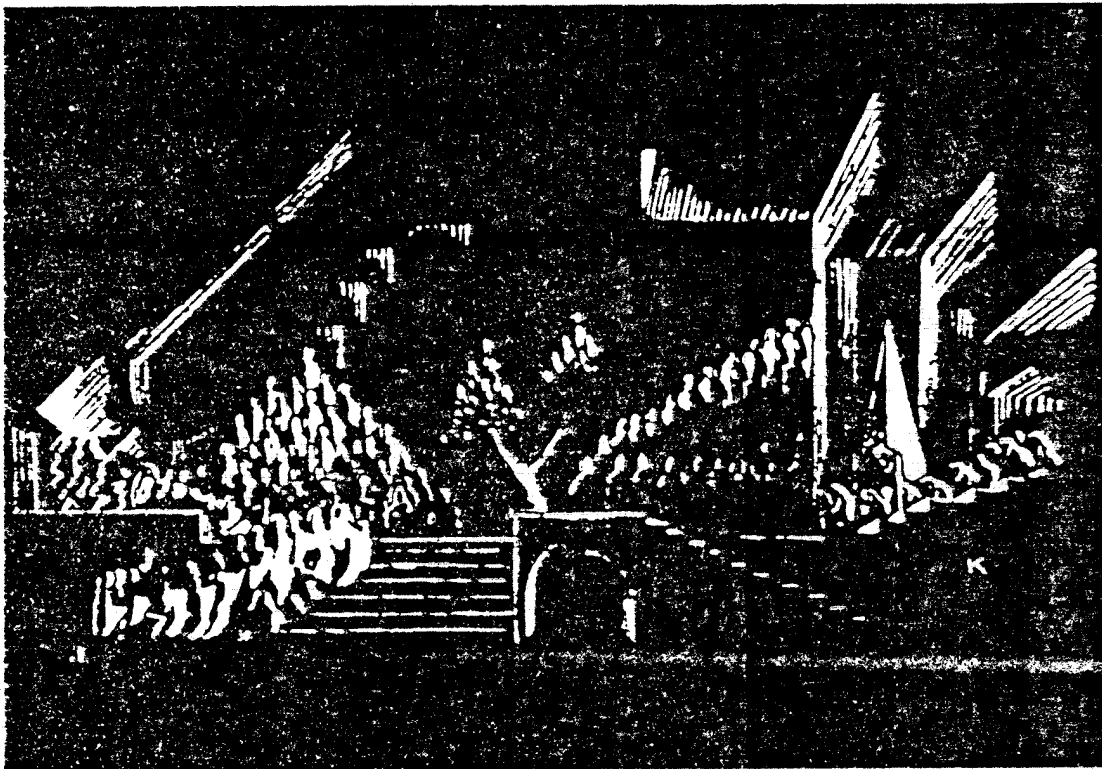
Repertoárově se česká oficiální a pod jejich vlivem i městská a kočující divadla přiklápěla především k paradoxní hře, demonstrující relativnost a labilitu morálních hodnot, poznatků o světě, principů spravedlnosti i mravních zásad. Tyto myšlenkové přínosy demokratické dramatiky pronikaly i do širokého proudu veseloherních a tzv. lehkých dramatických žánrů, rozvíjejících drobné konflikty lidí měšťáckého světa, nezatižených hmotnými starostmi a vítězících nad nepřízní osudu v idylické shodě šťastných náhod.

Pro české drama, stejně jako pro české divadlo vůbec, je meziválečná éra dobou velkého roz-

ZKLIDNĚNÍ
HILAROVA STYLU

VINOHRADSKÉ
DIVADLO

ČESKÉ PŮVODNÍ
DRAMA



Návrh scény Jiřího Krohy pro *Novou Oresteiu* od Arnošta Dvořáka
Socialistická scéna, 1923

květu. Demokratizace českého divadla a rozšíření jeho společenské působnosti byly základem pro tvůrčí uplatnění dlouhé řady dramatiků velmi rozdílných individualit, z nichž bratří Čapkové a František Langer pronikli i na jeviště mnoha jiných zemí.

Do údobí dvacátých let zasáhli autoři několika slohových skupin. Po první světové válce doznívalo především drama symbolické, svůj vrchol v neklidné poválečné době měla stylově poměrně málo výrazná tvorba expresionistická a v dalším průběhu desetiletí se jako určující proud uplatnilo drama tzv. pragmatistické generace. Souběžně s ním se pak jako opoziční proud vyvíjela dramatika proletářského divadla a české divadelní avantgardy. Je ovšem třeba konstatovat, že hranice mezi těmito jednotlivými skupinami české dramatiky nebyly nijak ostré a že české drama projevovalo i v této době mnoha formálních experimentů snahu o reálné vyjadřování a sdělování společensky platného obsahu.

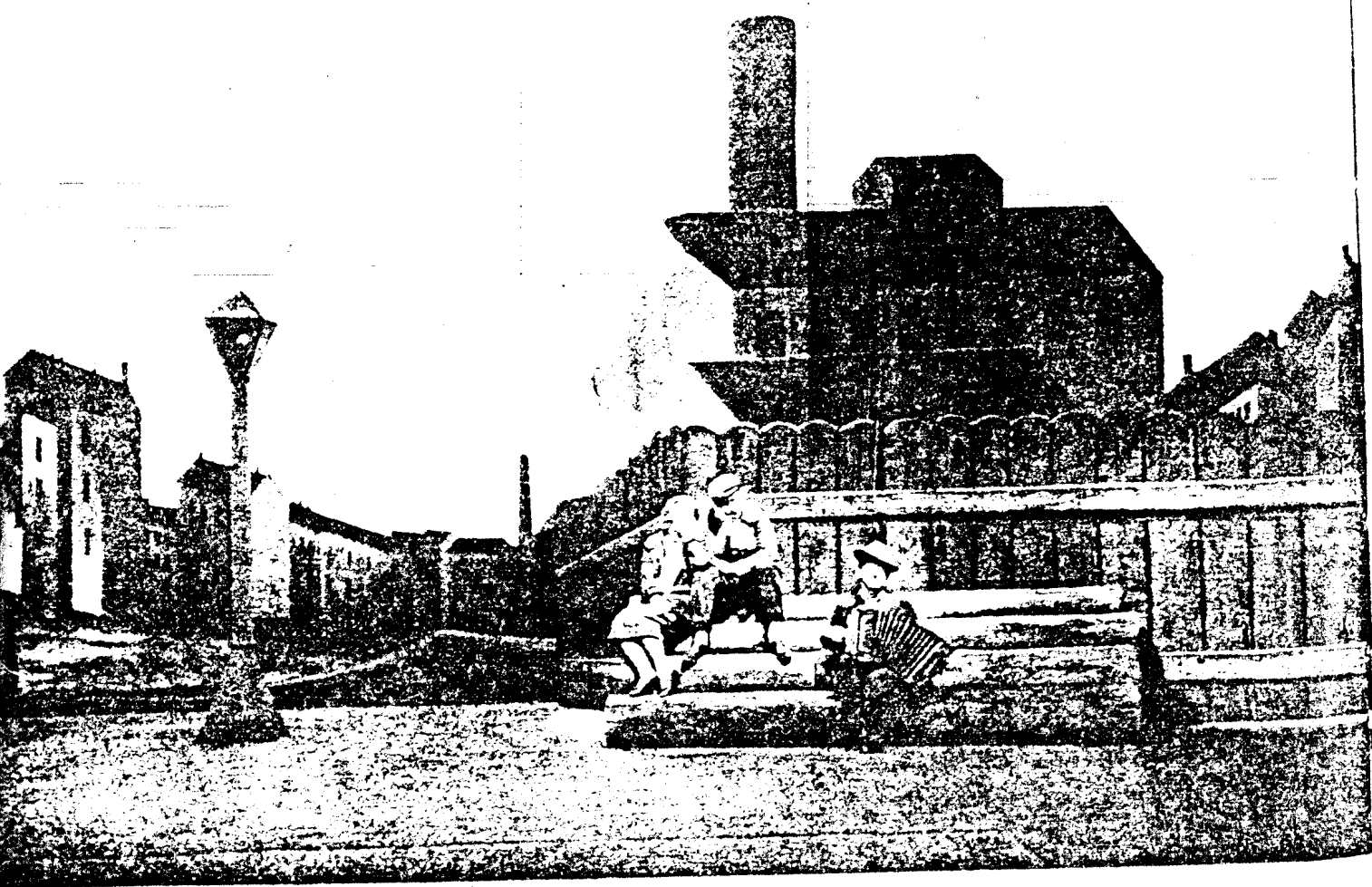
Do poválečné éry spadá část dramatické tvorby Viktora Dyka (1877—1931), z níž nejdůležitější prací je pohádkově symbolický *Ondřej a drak* (1920), oslavující prostého hrdinu, který si zachová smysl pro pravdu a statečné srdce i proti nátlaku celé obce. Jako velké historické drama s kritickým vztahem k slavné epoše dějin jsou psáni *Husité* Arnošta Dvořáka (1881—1933), pokusem o lidovou hru s ironicky chápavým vztahem mezi hrdinou a davem je jeho komedie *Matěj Poctivý* (1922 – spoluautorem byl L. Klíma). Posledním a málo úspěšným pokusem české dramatiky o monumentální davové drama byla Dvořákova *Nová Oresteia*, zpracování antické báje s důrazem na individuální morálku a psychologii a na relativnost subjektivních hodnot v člověku. Velký český kritik F. X. Šalda (1867—1937) vytvořil v *Zástupch* (1921) básnický zobecnující drama o vztahu tvůrčí individuality k masě a v *Dítěti* (1923) rozdělil měšťáckou rodinu na typy kruté sobecké a na druhé straně odvážné a obětavě pomáhající rodícímu se životu. Sklon k nadceňování individua a zároveň úsilí o klasicisticky jasnou stavbu dramatu si zachoval

i v poválečné tvorbě Otokar Fischer (1883—1938), když psal svého *Herakla*, *Orloj světa* a *Otroky*.

K nejpłodnějším dramatikům patřil i po válce Jaroslav Hilbert (1871—1936), jehož drama umělecky poklesalo k jednostranným polemikám se socialistickými revolučními ideami (*Druhý běh*, *Prapor lidstva*, *Job*) a k ideové rehabilitaci měšťácké morálky. Své dramatické dílo dovršil Fráňa Šrámek v protiválečném *Hagenbeckovi* a lyrické komedii *Měsíc nad řekou*.

Pokračovatelem jiráskovské tradice v meziválečné době se stal dramatik Stanislav Lom (1883—1967), v jehož historických hrách převažoval vlastenecky poučný a nabádavý tón (*Děvín*, *Žižka*, *Karel IV.*), nacionalisticky oslavné drama vytvořil v expresivně laděném dramatu *Přecrat*. Pokusy o proletářské symbolické divadlo našly svého nejvýznamnějšího dramatika v básníku Jiřím Wolkrově (1900—24), který je autorem krátkých her *Nemocnice*, *Hrob* a *Nejvyšší oběť*, z nichž poslední nejvýrazněji vyjádřila autorovo revoluční hledisko.

Do okruhu expresionistického dramatu se řadí především hry Jana Bartoše (1893—1946), a to více tematikou než zpracováním dramatického děje. Po poválečném údobí, jehož vrcholem byli sociálně kritičtí *Krkavci* (1920), probíral se na jevišti málo úspěšný autor záhadami života, smrti, skutečnosti a snu, vytvářel dramatický svět zpola reálný, zpola přízračný, aby v něm předesířel metafyzické záhady lidské existence a lidského poznávání světa. Svou noctickou skepsí je Bartoš blízký Italovi Pirandellovi, jak je zřejmé z her *Vzbouření na jevišti* (1925) nebo *Hrádce*



František Langer: *Periferie*
Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1925,
režie Jaroslav Kvapil, výprava Josef Čapek

naší doby (1926). Z brněnské literární skupiny vyšel Ivan Blatný (1894—1930), autor zánrovitě komedie s laskavě kritickým pohledem na svět měšťské spodiny, nazvané *Ko-ko-ko-dák!*, a dalších her s expresionistickým uvolněním děje a zvýrazněním sociálních motivů. Expresionistickou fakturou se vyznačovaly i hry Čestmíra Jeřábka, z nichž nejzávažnější, *Cirkus Maximus* (1922), předvádí mladého bořítele společenských řádů. Konečně nejplodnějším a zároveň nejproblematictější autorem expresionistických nadsázek je František Zavřel (1885—1947), kterého kult individualistického voluntarismu přivedl za okupace k uměleckému přizvukování fašistickým idejím (cyklus *Poloboží*).

Jednostrannosti málo vyhraněného expresionismu překonala ve vývoji české dramatiky mnohem iniciativnější a umělecky tvořivější tzv. pragmatistická generace. Její přední představitelé jsou zároveň největšími zjevy české dramatické tvorby dvacátých let. Na prvním místě je třeba jmenovat Karla Čapka (1890—1938), jenž některé hry psal spolu se svým bratrem Josefem Čapkem (1887—1945). Po předválečné variantě na staré téma *commedie dell'arte*, nazvané *Lásky hra osudná* (1916), uvedl roku 1920 Karel Čapek na jeviště hru *Loupežník* (1920), která je básnickou konfrontací dychtivého, výbojného, ale také příliš těkavého a nerozumného mládí se starostlivostí, odpovědností, ale také sobectvím stáří. Hry *R. U. R.* (1920) a *Ze života hmyzu* (1921, opět dílo obou bratří) jsou neseny úsilím o vytvoření velkého kolektivního a sociálně kritického dramatu poválečných let. Humanistické a filantropické stanovisko obou velkých umělců zřetelně proniká jak v probuzeném lidském citu, kterým se po vyhubení lidstva zachvějí srdce dvou robotů, tak i z obrazu nekonečného koloběhu života, vítězícího nad požívačností motýlů, chamtivostí chrobáků i kolektivní strojovostí mravenčí říše. Fantazie bratří Čapků, vracející se k realitě po parabolě utopických vidin a smělých podobenství, chvěje se neklidnou starostí o osud prostého člověka; na rozdíl od expresionistického mesiánství bere za základ společenské nápravy jedince a jeho osobní štěstí. Také bratry Čapky zasáhla vlna vstřízlivění a skeptických úvah o hranicích lidského poznání a konání. Na konci polofantastické hry *Věc Makropulos* (1922) odmítnou a zničí lidé elixír života, ačkoli by s jeho pomocí mohli žít několik set let, a hrdina komedie *Adam Stvořitel* ze svobodné vůle a podle svých představ stvoří nový svět právě tak nedokonalý, jako byl starý, který zničil.

BRATŘI ČAPKOVÉ

Ve srovnání s dílem bratří Čapků jsou hry Františka Langra (1888—1965) reálnější, více spojené s českou lokalitou a soustředěnější k životnímu běhu a všedním starostem průměrného lidského typu. Ve své umělecky i myšlenkově nejzávažnější hře dvacátých let *Periferie* (1925) předvedl paradoxní obraz vraždy jako osvobozujícího činu, ale odhalil také v prostém člověku velkoměstské periferie přirozený smysl pro právo a spravedlnost. Další Langrovy hry z poválečného desetiletí, *Velbloud uchem jehly* a *Grandhotel Nevada*, jsou námětem působivé, ale obsahem poměrně idylické komedie, *Obrácení Ferdýše Pištory* (1929) upozorňuje na faleš a nehumánnost měšťácky pojímané filantropie a opět na zdravé jádro člověka z lidu. Langrova dramatika se na rozdíl od Čapků drží při zemi, studuje prostého člověka v těžkých i spleťtých situacích nelitostného života a věří v morální sílu lidí, vyvržených moderní civilizací.

FRANTIŠEK LANGER

K Čapkům a Langrovi se řadí snahou o poznávací konfrontaci stanovisek a názorů Edmond Konrád (1889—1957), autor citlivý k sociálním aktualitám — svědčí o tom jeho *Širočina*, *Komedie v kostce*, *Olbřím*, *Kvočna* aj. — názorově však příliš omezený na okruh měšťáckého světa a jeho problematiky. Zvláštní skupinu v české dramatické tvorbě dvacátých a pak i třicátých let tvoří tzv. legionářské drama, nejčastěji oslavující hrdinství a kamarádství českých vojáků za první světové války. Reprezentativním dílem této skupiny je k desátému výročí státního převratu roku 1928 uvedený Medkův *Plukovník Švec*, dále Koptova *Revoluce* (1925) a o objektivní pohled na osud českých legií usilující hra Františka Kubky *Ataman Rinov* (1928).

Těžiště dramatické tvorby se v průběhu dvacátých let přesouvalo od her sociálně kritických a kolektivistických k soukromějšímu a zábavnějšímu dramatu. Na předních i periferních scénách získaly největší oblibu zánrové nebo salonní konverzační komedie francouzské či anglické proveniencí, proti jejichž lákavým a podbízivým námětům, jakož i sentimentálnímu demokratismu nedovedli však čeští autoři postavit nic rovnocenného a hlavně originálnějšího.

ZAHRAŇICNÍ
DRAMATA

Také zahraniční dramatika ukazovala umělecky na labilnost platných morálních zvyklostí, na problematičnost lidského poznávání skutečnosti a záhadný svět lidských pudů a vášní. Ve dvacátých letech se uplatnily na předních českých scénách především hry tří význačných

zahraničních dramatiků. Teprve nyní plně pronikla na české jeviště šířavá ironie a intelektuálně zdravá jízlivost Ira George Bernarda Shawa, např. ve hře *Člověk a nadělověk* (1925), dále intelektuální skepse italského dramatika Luigi Pirandella, probírajícího se záhadami smyslového a rozumového vztahu člověka k okolnímu světu např. ve hrách *Šest postav hledá autora* (1923), *Každý má svou pravdu* (1925), *Jindřich IV.* (1926), a moderní realismus amerického dramatika Eugena O'Neill, z jehož tvorby byly uvedeny krátké hry *V ponorkovém pásmu* a *Císař Jones* (1925), dnes již klasická *Farma pod jilmy* (1925), *Anna Christie* (1926) a další. Zatímco irský dramatik představoval svou kritickou ironií zdravý protipól komerční salónní konverzačce a Pirandello přinášel znepokojivé otázky poetické skepse, projevil se americký spisovatel jako moderní pokračovatel klasického ruského realismu, protože v psychologicky hlubokých a jímavých obrazech prostých lidí dovedl ukázat pudové a instinktivní síly jako záležitost sociální, jako mohutný zdroj energie, znetvořené touhou po majetku, po moci a osobním prospěchu.

K okruhu těchto problémových a umělecky náročných her nutno zařadit několik autorů francouzských, jejichž lyricky zjemnělé a zároveň sociálně aktuální výtvořiny patřily k nejhodnotnějším složkám repertoáru velkých scén. K politicky výmluvným hrám patřil např. proti politickému individualismu zaměřený *Diktátor* Julesa Romainse (v Národním divadle 1927) a protiklerikální *Příští mesias* Henryho Soumagne (Národní divadlo 1925). Lyricky ztlumené drama s dojmavým vyličněním všedních starostí člověka zastupovali na českém jevišti Charles Vildrac, Jean Sarment, Jules Renard, Paul Raynal a další.

Nejvíce pěstovaným druhem zahraniční dramatické produkce byla hra konverzační a salónní komedie. Měly vypracovanou formu hravého, duchaplně se odvíjejícího dialogu, sentimentálně dojmavý námět chudého člověka, který nenadále k štěstí přišel, nebo nebojácného mládí, které boří konvence starých morálek a návyků. Těmito sympatiemi k osudu prostého a podnikavého člověka získávaly si konverzační hry oblibu i v širokém okruhu lidového publika a zejména návštěvnictva předních scén, jež se rekrutovalo zvláště z tzv. středních vrstev. Obratně napsané hry tohoto stylu, jako byla např. komedie Vautela, de Lorda a Chaina s názvem *Náš pan farář* (1925), Mannersova *Peg mého srdce* (1925), Pagnolova *Abeceď úspěchů* (1929), Flerse a Croisseta *Vínice páně* (1925), Berra a Verneulle *Advokátka JUDr. Bolbecová* (1927), dosahovaly nejvyššího počtu repríz a byly dobrou příležitostí pro herecké mistry konverzačního dialogu.

Velké reprezentační scény, stálá divadla měst, kočující společnosti a jiná divadla podnikatelů vytvářely svá představení pod silným vlivem buržoazního publika a buržoazní správy ať státní či podnikatelské. Proto byl i celkový repertoár orientován k tomuto publiku a proto se tu objevovaly i hry tendenčně zaujaté proti zápasu širokých vrstev za zlepšení sociálních podmínek i konkrétně proti politice socialistických stran, Sovětskému svazu atd. Těmito tendencím sloužily hry uznávaných dramatiků (např. Fischerovi *Otroci*, Konrádova *Širočina*, Krupičkův *Nový majestát*, Hilbertův *Druhý běh* a *Job* i hry méně známých autorů, např. Demassyho *Atamanka Elsa*, Grubiňského *Lenin*). Nutno konstatovat, že o tendenci významení některých hodnotnějších her tohoto druhu se zasloužil svým pojetím i režisér představení.

Protože však na tradičních scénách pracovali i herci, kteří se nespokojovali s repertoárovou a divadelní politikou měšťáckého směru a někdy i aktivně podporovali akce revolučního dělnického hnutí, objevovaly se zde také – zatím zcela ojedinelé – snahy o divadlo revolučně průbojné. Tak bylo roku 1925 v *Městském divadle na Královských Vinohradech* uspořádáno matiné *Poezie revolučního Ruska* a o dva roky později byla v tomto divadle poprvé uvedena mimo hranice SSSR sovětská hra – původně povídka – Sejfulinové *Viriněja*, kterou hrál i ředitel Burda na Kladně. Roku 1927 dávala se také z podnětu herce Jaroslava Průchy v kladenském divadle dramatizace románu *Cement* od sovětského autora Gladkova. Revoluční námět pronikl dokonce i do oblasti konvenční operety v *Pakostově Rudé rozkoši* (1928). Byly to projevy zatím zcela ojedinelé, v dvacátých letech jen málo narušující tradiční typ divadla, jež vytvářelo často i společensky velmi působivé a kriticky smělé obrazy skutečnosti, bylo však stále součástí vládnoucího světa, nikoliv připravovatelem jeho revoluční proměny.

Stejně jako dramatika představovalo i herectví oficiálních a tradičních scén velmi neurovnaný celek. Necháme-li stranou herecké představitele avantgardy, můžeme zhruba rozdělit herce dvacátých let do pěti stylových okruhů, ovšem s tím, že ani zde nejsou hranice nějak přesně vymezeny.

Ve dvacátých letech se ještě významně uplatňovala tzv. povojanovská generace, tj. herci

KONVERZAČNÍ
A SALÓNNÍ
KOMEDIE

PRVÉ
SOVĚTSKÉ
HRY

POVÁLEČNÝ
HERECKÝ STYL

[153]

Karel Čapek: R.U.R.

Národní divadlo, 1920, režie Vojta Novák,
výprava Bedřich Feuerstein

Karel a Josef Čapek: Ze života hmyzu
Národní divadlo, 1921, režie Karel Hugo Hilar,
výprava Josef Čapek



Roman Tuma jako Don Alvaro v *Lásce a smrti*
od J. Vrchlického
Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1923



Bedřich Karen jako Faust
ve stejnojmenném dramatu J. W. Goetha
Národní divadlo, 1928

narození převážně v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století a rozvíjející pod tlakem nových názorů a vývojových požadavků tradici vojanovského psychologického individualismu. K předním zástupcům této skupiny patřila Marie Hübnerová, Václav Vydra st., dále Bohuš Zakopal, Růžena Nasková, Zdeňka Baldová, Otýlie Benišková, Leopolda Dostalová, Karel Želenský, Jaroslav Hurt, Karel Vávra, Rudolf Deyl st., brněnská Ema Pechová, Ludvík Veverka a další. Byla to generace na rozcestí. Staré individualistické divadlo se měnilo v projev režiséřsky kolektivní a pěstitelé tohoto stylu buď setrvali na tradičních zvyklostech a tím umělecky ustupovali do pozadí, nebo chápavě přizpůsobili svůj projev novým požadavkům. K druhé skupině jistě patřila velká česká herečka Marie Hübnerová, která ve dvacátých letech úspěšně zvládala např. úkoly dramatiky pirandellovské, i Václav Vydra st., jenž se stal významným představitelem českého herectví expresionistického, tvůrcem postav hluboké duševní podstaty a zároveň výbušně se projevující energie.

S hilarovským expresionismem je spojena skupina herců, kteří dovedli styl citových vzruchů a exaltací spojit s tradicí českého herectví a naplnit jej společensky sdělným obsahem. Vedle Vydry, Zakopala a Baldové sem patří Eduard Kohout, představitel Hamleta a dalších významných rolí v Hilarových režii, Bedřich Karen, Roman Tuma, Anna Iblová a několik dalších.

CIVILNÍ
HERECTVÍ

Demokratické uvolnění a rozšíření divadelního života v nové republice se projevilo i hromadným nástupem nových hereckých sil. Jejich umění lze definovat jako syntézu tradičního

realismu a nových stylových proudů, jež mířily k zvýšení dynamiky, rytmické složky a střízlivé citovosti v hereckém projevu. Uplatnění nové generace v předních divadlech souvisí s obratem vývoje od poválečné exprese k lyrické básnivosti a střízlivé civilnosti dvacátých i pozdějších let. Mladší umělci se stali realizátory snah o divadlo duchovnější, soustředěnější k vnitřnímu světu jedince a jeho charakteru. Tato nejpočetnější skupina je směrodatná pro meziválečnou epochu a má své četné členy i na mimopražských jevištích. Předním představitelem nového civilního a dynamického slohu se stal Zdeněk Štěpánek (1896–1968), herec se schopností podávat charaktery lidí plachých, něžných a citlivých (např. Franci z Langrovy *Periferie*) i chlapsky odhodlané a soustředěné k velkému úkolu (vrcholné postavy shakespearovské), typy nalomené a rozpolcené (v drammatizacích Dostojevského) i povahy fanfarónské (*Cyrano*).

Podobné rysy civilní uměřenosti a vnitřní psychické dynamiky najdeme v herectví Jaroslava Vojty, Evy Vrchlické, Míly Pačové, Františka Smolika, Saši Rašilova, Vojty Matyše, Františka Kreuzmanna, Jaroslava Průchy, Otomára Korbelaře, Jiřího Plachého i Huga Haase, bohaté plejády hereckých individualit, z nichž každá by si zasluhovala samostatnou charakteristiku. Jako zvláštní skupinu je možno vydělit herce s dokonalou technikou pro konverzační dialog a salónní hru. Patřil mezi ně Miloš Nový, především však půvabná Anna Sedláčková, dále Růžena Šlemrová, Ludvík Veverka, Jiří Šteimar, Jarmila Kronbauerová a také Hugo Haas.

S popularitou zábavného divadla ve dvacátých letech souvisel nástup několika pěstitelů sólové jevištní komiky. V jejich čele stojí Vlasta Burian (1891–1962), herec dadaisticky neomaleného vtípu a optimisticky vitální ekvilibristiky těla i hlasu, od roku 1925 vystupující ve vlastním divadle. Operetní buršíkózní komiku pěstoval Ferenc Futurista a ve vtípu méně vybíravý Jára Kohout. Jadrným humorem zralého ženství okouzlovala zejména lidové diváky ve Švandově



Zdeněk Štěpánek a Míla Pačová jako kníže Miškin
a Nasta v Borové úpravě románu
F. M. Dostojevského *Idiot*
Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1934



Eduard Kohout jako Boleslav
v Lomové Svatém Václavu
Národní divadlo, 1929



— Vlevo: Hugo Haas v roli Lužina v Borově úpravě románu *Zločin a trest* od F. M. Dostojevského. *Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1928.* — Uprostřed: František Smolík v roli Jammerweila v *Tylově a Škroupově Fidlovačce*. *Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1926.* — Vpravo: Vlasta Burian jako vévoda z Vincenny ve veselohře Alexandra Roda-Rody „C. a K.“ *Divadlo Vlasty Buriana*

divadle a později i v Národním divadle Antonie Nedošínská. Konečně k charakterově proměnlivější a psychologicky podložené komice se propracovávali Jaroslav Marvan a Jindřich Plachta.

Podobné tendence jako v režii, dramatické tvorbě a hereckém umění najdeme také v práci jevištních výtvarníků. Také tam dvacátá léta znamenají ústup od poválečně vypjatého expresionismu k snahám o reálnější a zároveň básničtější vystižení dramatického prostředí. Touto cestou šel přední výtvarník českého jevištního expresionismu Vlastislav Hofman, jehož návrhy pro Dostojevského *Zločin a trest* (1928), *Hamleta* (1926) a četné další práce s doby následující projevují zřetelnou tendenci k scéně klidnější, působící nyní spíše rozvržením hmot než pokřivením a rozhýbáním tvarů. Zásluhou Hofmana a několika dalších výtvarníků pronikly na přední scény principy moderního scénování. Konstruktivisticky pojaté scény navrhoval Antonín Heythum, kubismem a expesí byl ovlivněn Jiří Kroha a k poetistické avantgardě měli už blízko Josef Čapek, Bedřich Feuerstein a František Kysela. Zároveň nutno konstatovat, že výtvarné představy těchto umělců se velmi často dostávaly do rozporu s konzervativnějším stylem režie a herců velkých scén. V tom se snahy těchto výtvarníků odlišovaly od konvenčně orientované práce např. J. M. Gottlieba a jiných výtvarníků.

Divadelní kultura oficiálních a veřejně podporovaných scén zahrnovala širokou škálu možností a příležitostí. O její společenskou prosperitu se starala řada dramatiků, režisérů, herců i výtvarníků, jimž se otvíralo pole působnosti na scénách reprezentačních, městských i u kočovných společností. S touto širší možností a příležitostmi kontrastovaly však nepříznivé skutečné výsledky divadelní práce tak širokého okruhu skupin a jednotlivců. Tady nutno konstatovat, že po doznění poválečného expresionismu se nedokázalo české oficiální divadlo soustředit k vytvoření určitého, společensky důsazného slohu, že se uplatňovalo více dílem jednotlivých osobností než soustředěným úsilím celku a že pokles tvořivé síly bylo možno pozorovat zejména tam, kde

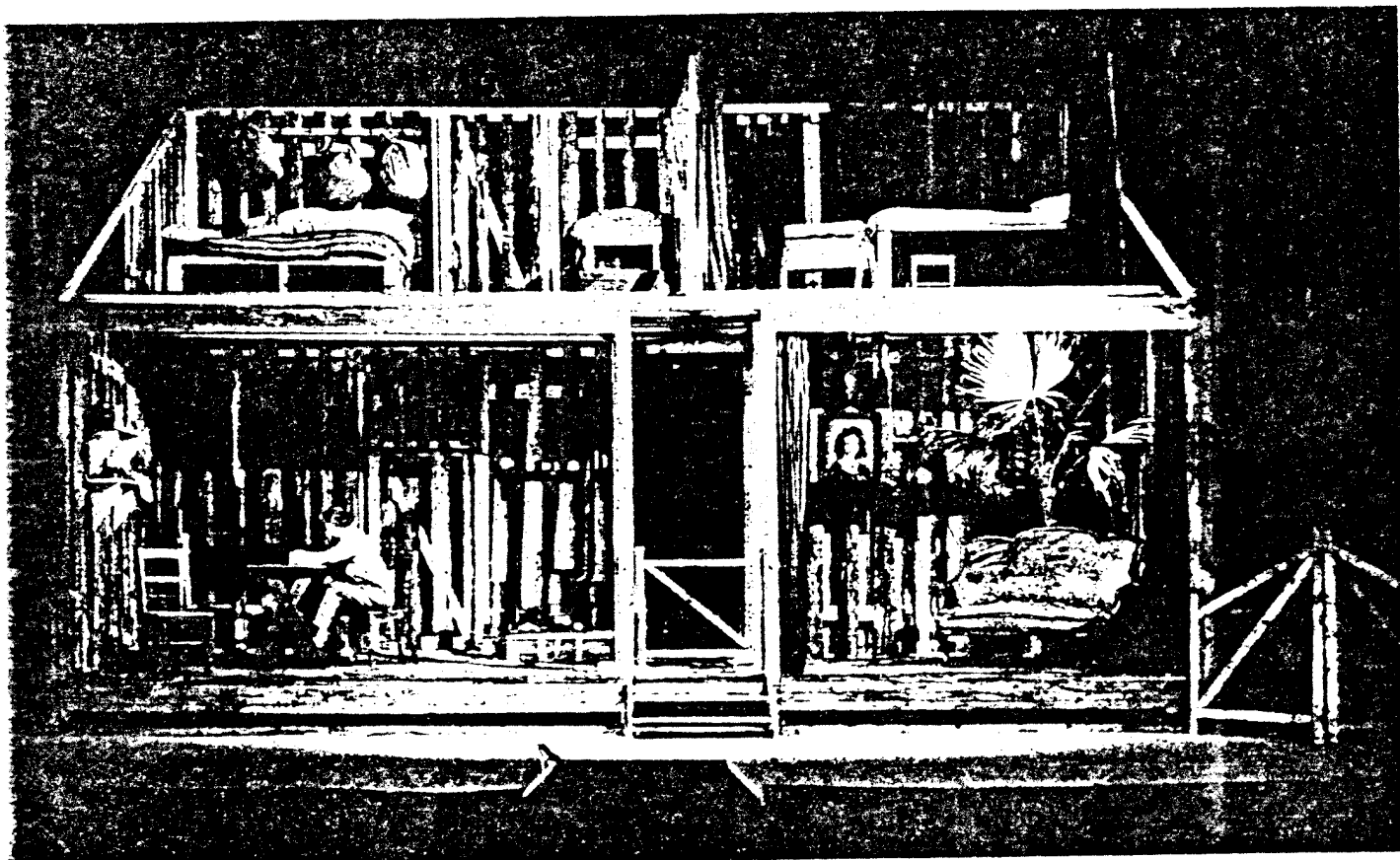
je těžiště moderního divadla, v práci režisérské a inscenační. Naštěstí se objevil ve dvacátých letech nový a nezvykle silný pramen divadelní tvořivosti mimo tradiční a oficiálně uznávané pole divadelní práce. Svou činnost zahájila divadelní avantgarda, jejímž historickým úkolem se stalo nejen vytvořit iniciativní proud opoziční divadelní kultury, ale v budoucnu obrodit české divadlo jako celek.

* * *

Nástupištěm českého avantgardního divadla byla první polovina dvacátých let. Nejdříve se objevovaly krátkodobé pokusy a teoretické proklamace, od poloviny dvacátých let můžeme sledovat cílevědomou experimentální práci a ve třicátých letech zasahovala už avantgarda svým uměleckým vlivem široký okruh divadelního publika různých vrstev. Avantgarda usilovala o moderní divadlo, aktivně napomáhající revolučnímu překonání měšťáckých společenských řádů. Od proletářského divadla poválečných let se lišilo avantgardní divadlo umělecky i po stránce organizační. Zatímco proletářské divadlo bylo svou symbolikou i nadšením amatérských herců odrazem poválečné touhy po revolučních změnách, hledalo avantgardní divadlo umělecké prostředky, jež by pronikly k člověku let hospodářské prosperity a celkového uvolnění společenského života a jež by mu pomáhaly navázat spojení se světem plným protikladů, nečekaných proměn a zvrátů. Východiskem práce avantgardy – na rozdíl od moderního divadla v širokém smyslu toho slova – byla nespokojenost se světem sociálních nespravedlností a ponižování prostého člověka, touha po dokonalejším společenském řádu, kde by ani básníková představa nebyla planou iluzí a neuskutečnitelným snem.

V uměleckém smyslu avantgarda odmítala jak principy starého realismu 19. století, který dožíval v konvenční produkci dramatické a inscenační, tak i stylizovanost divadla symbolistic-

DIVADELNÍ
AVANTGARDA



Eugene O'Neill: *Farma pod jilmy*
Stavovské divadlo, 1925, režie Karel Dostal,
výprava Antonín Heythum

kého a expresionistického. Avantgardní divadelníci si uvědomovali, že ve světě prudkých vývojových zřátů a fantastických proměn musí vzniknout nové umění, které odhalí krásu i sociální konfliktnost nové skutečnosti. Vývoj meziválečného avantgardního divadla prošel třemi základními stylovými etapami. Nejdříve se objevily pokusy o divadlo konstruktivistické, potom se soustředili mladí avantgardisté na básnické zachycení proměnlivosti lidských i věcných vztahů pod heslem poetismu a později – ve třicátých letech – hledali ve shodě s teorií surrealismu cesty do tajemného světa podvědomí, mezi lidské sny, pudy a nekontrolovatelná hnutí duše.

Východiskem k vývoji avantgardy v českém divadle se stalo *Osvobozené divadlo*, založené jako divadelní sekce uměleckého sdružení *Devětsil* na sklonku roku 1925 a zahajující svá představení na počátku roku 1926. Zakladatelé této scény Jiří Frejka a Jindřich Honzl navazovali již na práci české literární avantgardy, jejíž reprezentativním dílem byla roku 1924 vydaná Nezvalova sbírka *Pantomima*, obsahující také dialogické části a poetickou hru *Depeše na kolečkách*. Ideologicky avantgarda navazovala na snahy proletářského divadla o vytvoření protioficiální divadelní kultury a mířila k tomuto cíli i v době experimentálního soustředění k novým formám metaforicky básnivého divadla.

VLIVY
FRANCOUZSKÉ
A SOVĚTSKÉ
AVANTGARDY

Vývoj české avantgardy byl silně ovlivněn avantgardním divadlem francouzským a ruským, méně již německým. U Francouzů nacházeli čeští modernisté odvahu k básnické hře, k divadlu hravě obměňovaných asociací a poeticky procítěného humoru, u Rusů obdivovali soustředěné úsilí o moderní divadlo politicky angažované a smělé výboje zejména v oblasti práce režijní a inscenační. Vliv sovětského avantgardního divadla byl zvláště silný. Poznatky ze sovětských avantgardních divadel – zejména z inscenací Mejercholdových – publikovala roku 1925 ve své knize *Den po revoluci* Marie Majerová, ve stejném roce navštívil Tairovovo divadlo na zájezdu ve Vídni a pak i další avantgardní scény v Moskvě Jindřich Honzl, autor četných statí a dvou publikací o ruském a sovětském divadle. To bylo v době, kdy se u nás již četla v německém překladu Tairovova kniha *Režisérovy zápisky* (česky vyšla s názvem *Osvobozené divadlo* až roku 1927) a kdy i v časopisech se často psalo o sovětském moderním divadle. Roku 1928 vyšla pak kniha dojmů z moskevských divadel *Moskva v listopadu* od Václava Tilleho.

Zahájení práce v *Osvobozeném divadle* předcházela i soustředěná a cílevědomá teoretická příprava, při níž zvláštní iniciativu projevil opět Jindřich Honzl (1892–1953). V revolučním sborníku *Devětsil* z roku 1922 a pak v řadě statí, shrnutých roku 1925 v knize *Roztočené jeviště*, vystupoval proti oficiální divadelní konvenci i proti oficiálnímu modernismu, v době klamných úspěchů z dílčích výsledků ukazoval na socialisticky organizovanou společnost jako jediný základ socialistického divadla, pojednal o prostředcích a uměleckých cílech nového divadla, které si musí vydobýt stejné právo na básnické vyjadřování, jaké si zajistila lyrika Nezvalova. Vedle Honzla podporovali teoreticky vývoj avantgardního divadla v jeho začátcích a v další jeho činnosti Jiří Frejka, Vítězslav Nezval, Karel Teige a s nimi i kritika levicového tisku – Majerová, Fučík, Václavek.

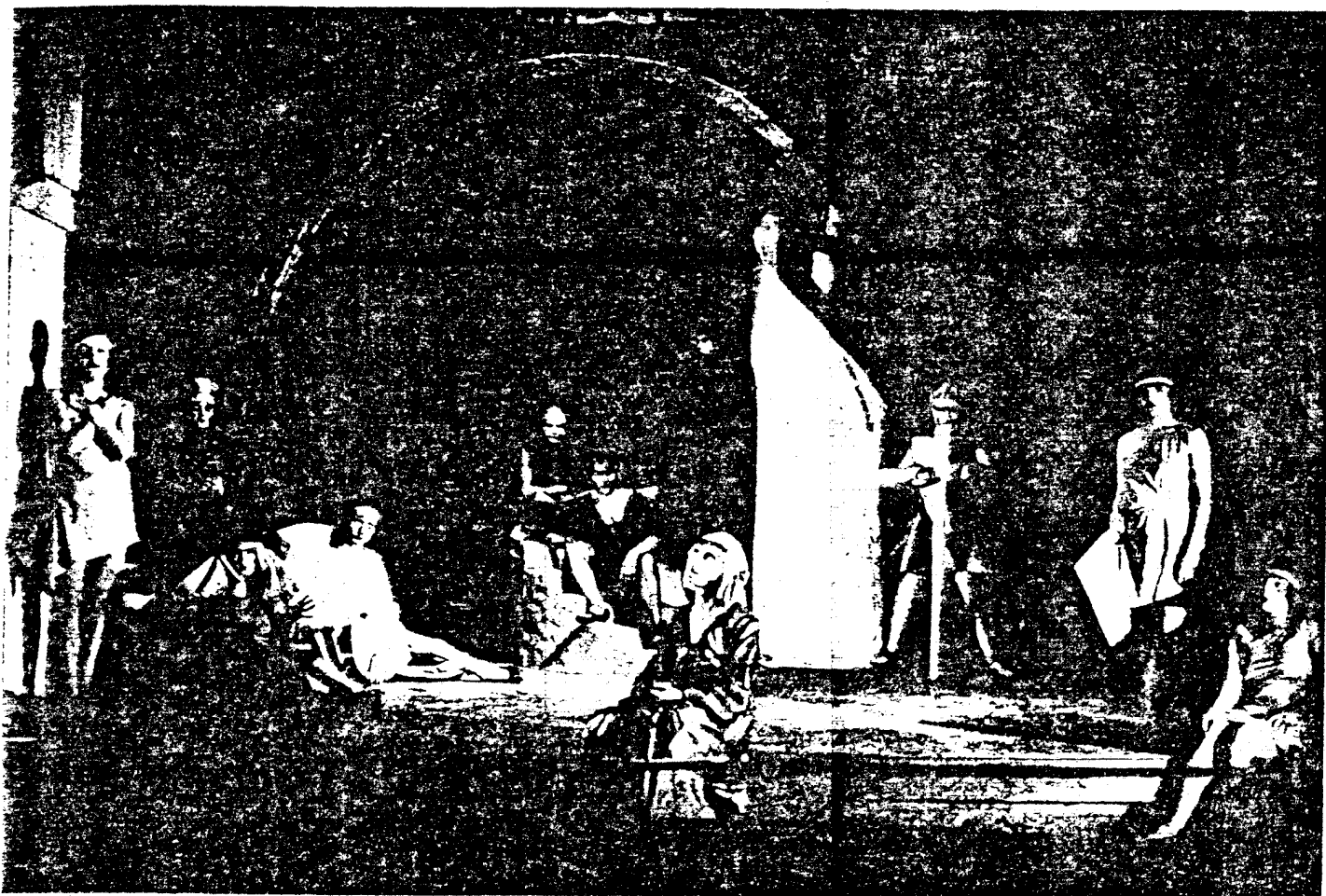
POKUSY GAMZY
A FREJKY

Souběžně s touto teoretickou přípravou objevovaly se první, zatím jen slabé a programově nevyhraněné pokusy o moderní divadlo nového směru. Umělecky zvláště výraznou akcí bylo *České studio*, založené v Brně roku 1924 mladým režisérem ruského původu Vladimírem Gamzou (1902–29). Jezdilo po menších městech a předvádělo tu mj. na konstruktivistické scéně nastudovanou Langrovu *Periferii*. V pražském *Uměleckém studiu* uváděl pak Gamza Bouhélicera, Bloka, Dickense, Molièra, Gogola, Shawa a jiné autory v inscenacích, jež prozrazovaly vliv symbolisticky orientované stylizace předválečných studií *Moskevského uměleckého divadla*, zejména práce Vachtangovy.

Osvobozené divadlo navazovalo na několik představení, jež s posluchači konzervatoře a elvy Národního divadla připravil režisér Jiří Frejka (1904–52). Jeho režie Jevreinovy *Veselé smrti*, Molièrovy komedie s názvem *Cirkus Dandin*, Gollova *Pojistění proti sebevraždě* a Aristofanových *Žen o Thesmoforiích* pod titulem *Když ženy něco slavi* z let 1924 a 1925 jsou prvním projevem českého divadelního konstruktivismu. Na scéně arch. Heythuma, který z podnětu ruského divadla vytvořil scénický prostor vyvýšených plošin, žebříků, tyčí a lan, dovedl Frejka podnítit herce k vynalézavému, optimisticky skotačivému pohybu a přetvořit literární náměty do stylu jakési moderní komedie masek.

OSVOBOZENÉ
DIVADLO
FREJKY A HONZLA

V *Osvobozeném divadle* se roku 1926 sešli Frejka s Honzlem a uplatňoval se tu také jako



Alexandr A. Blok: Růže a kříž
České studio, 1926, režie Vladimír Gamza,

herec a hudebník Emil František Burian. Vystupovali zde také průbojně tanečnice Míra Holzbachová, Milča Mayerová a Jarmila Kröschlová, zněla tu hudba E. F. Buriana, Iši Krejčího, jako výtvarníci se uplatňovali Antonín Heythum, Josef Šíma, Otokar Mrkvička, Kare i Teige, Adolf Hoffmeister, Vít Obrtel.

Osvobozené divadlo se stalo výchozím bodem meziválečné moderní divadelní práce, základnou, z níž vycházeli na samostatnou tvůrčí cestu četní umělci, obrozující v následujících letech českou divadelní kulturu rozhodným způsobem. Zvláště veliký význam měla práce tří režisérů původního Osvobozeného divadla. Každý z nich se zapsal do historie českého divadla výrazným individuálním dílem. Honzl zůstal v Osvobozeném divadle a režíroval zde satirické revue *Voskovce a Wericha*, vedle toho se uplatňoval i na velkých scénách. Burian později vytvořil divadlo *D 34*, jež okouzlovalo diváky mocným proudem jevištní básnivosti a provokovalo svou revoluční pokrokovostí, Frejka se stal režisérem Národního divadla v Praze a zasloužil se o to, že vnesl avantgardní výboje do prostředí první, konvencemi minulosti stále ohrožované scény.

Z konstruktivismu, který byl v sovětském poválečném Rusku uměleckým odrazem budovatelské práce, převzalo české divadlo zásadu vertikálně bohatě členěného prostoru, jehož žebříky, plošiny a tyče měly sloužit jako prostředek pro uvolnění herecké pohybové fantazie. Plně se

v českém avantgardním divadle – podobně jako v české moderní poezii – projevil poetismus který zaplavil jeviště smělymi slovními i scénickými metaforami a vybojoval pro režiséra a herce právo na lyrickou obraznost stejné odvahy a síly, jaká se projevovala v dílech devětsílských básníků, zejména u Nezvala. V letech 1926–29 uvedl Jindřich Honzl (1894–1953) na jeviště Osvobozeného divadla několik básnických her převážně francouzských autorů, mj. Ribbémonta-Dessaignese *Němého kanára* a *Peruánského kata*, Prsy *Tirésiovy* od Apollinaira, Gollova *Metuzaléma*, *Krále Ubu* od Alfreda Jarryho, Cocteauova *Orfeá*. V Osvobozeném divadle uvedli své první pokusné hry i někteří čeští autoři hlásící se k poetismu. Dávala se tu Vančurova hra *Učitel a žák* a *Nemocná dívka*, Hoffmeisterova *Nevěsta*, Nezvalova *Depeše na kolečkách*. Pro výbojný kolektiv napsal poetické texty dokonce i Jiří Mahen. Honzl vycházel z přesvědčení (dramaticky s ním spolupracoval V. Nezval), že avantgardní divadlo splní dokonale svůj úkol jen tehdy, bude-li se opírat o novou dramatickou literaturu a nebude-li se spokojovat s adaptacemi klasických textů, jak to dělali někteří zahraniční režiséři.

Nejdůležitější však byly Honzlůvy a vedle něho i Frejkovy objevy v oblasti inscenační. Honzl vytvářel divadlo výrazně režiséřské. Smělymi kombinacemi jevištních materiálů navozoval překvapivé asociace, kontrastní i kontrapunktická spojení, vytvářel lyrický obraz světa, v němž každá věc je připravena nabýt nějakého nového, nečekaného významu. Příkladem Honzlova směle asociativního a zároveň konkrétního režiséřského stylu byla *Matka Ubu*, zaznamenávající popravu šlechticů na tehdy moderní cinkající pokladně, nebo dívka Ida (z Gollova *Metuzaléma*), jež roztrhne pavučinu, kterou kolem ní jako punčochu splétala stará teta, a vyjde ze zajetí měšťáckých předsudků do svobodného světa. V Honzlových a Frejkových inscenacích se reálné věci vřazovaly do nových souvislostí a nabývaly nezvyklých funkcí a významů, stará dramatická děje a konfliktu byla nahrazena novou dramatickou básnických záměn, náznaků, kontrastů a podobenství.

Nová etapa Osvobozeného divadla začala s příchodem Jiřího Voskovce a Jana Wericha (oba nar. 1905). Jejich první revue nazvaná *Vest-pocket-revue* (tj. revue z kapsičky u vesty) vycházela ze známého a v divadelním životě už od středověku sledovatelného smyslu studentského mládí po recesi, tj. zábavu více než bujarou a satiru nelekající se nijakých autorit. Voskovec a Werich nevytvořili typ revuálního divadla, nýbrž využili oblíbenosti revue k tomu, aby sentimentálně vlasteneckou a nevkusně lascivní revui naplnili novým obsahem. Podařilo se jim přitom

OSVOBOZENÉ
DIVADLO
VOSKOVCE
A WERICHA



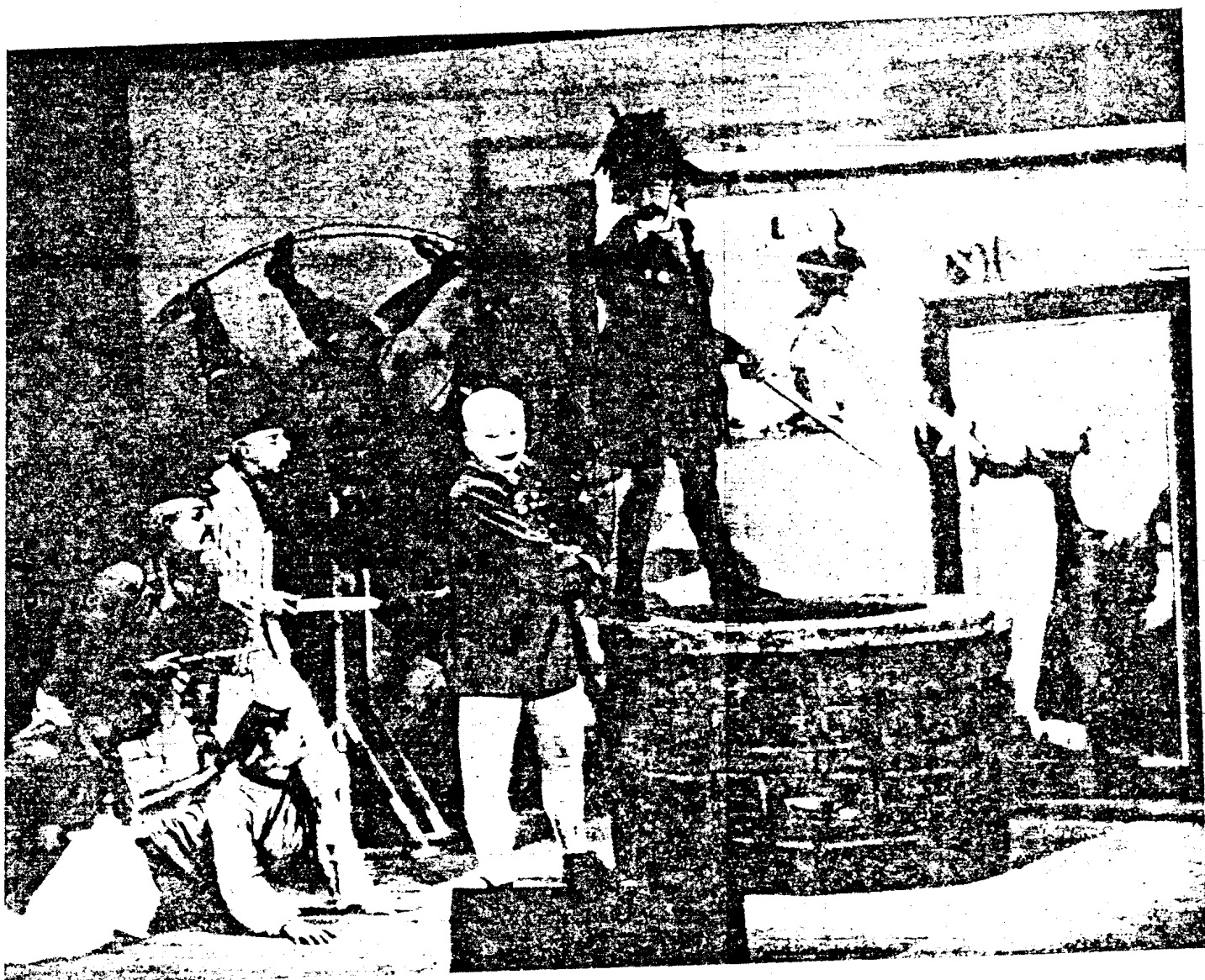
Zleva: Karel Hugo Hilar, Jiří Frejka a Vítězslav Nezval při premiéře Nezvalovy hry *Milenci z kiosku*
Národní divadlo, 1932



Zleva: Mira Holzbachová, Emil František Burian a Jindřich Honzl při premiéře hry G. Appollinaira *Prsy Tirésiovy*
Osvobozené divadlo, 1926

[160]

Návrh scény Vlastislava Hofmana
pro Borovu dramatisaci románu
F. M. Dostojevského *Zločin a trest*
Městské divadlo na Královských Vinohradech
v Praze, 1928, režie Jan Bor



Alfred Jarry: Král Ubu
Osvobozené divadlo, 1928, režie Jindřich Honzl, výprava Jindřich Štyrský

využít zkušeností, které nashromáždila literární avantgarda (Jarry, Nezval) i tradiční komediální divadlo (shawovský dialog), mocné podněty získali u němé grotesky (Chaplin, Keaton, Lloyd) a nepohrdli ani příkladem cirkusového klaunského herectví (bratří Fratellini).

Svou první revui uvedli Voskovec a Werich jako polosoukromé představení studentského spolku dne 19. dubna 1927. Inscenace měla nečekaný, ale pochopitelný úspěch. Proto její tvůrci hledali útulek ve stálém divadle. Našli jej z Honzlova pochopení v Osvobozeném divadle, kde svou revui provozovali od čtvrté reprízy, celkem 245krát. Ze sekce Devětsilu se po tomto úspěchu stal samostatný divadelní podnik, soubor Osvobozeného divadla se profesionalizoval jak organizačně, tak i umělecky, a experimentální činnost ustoupila v mateřském divadle avantgardy do pozadí.

Do konce roku 1931 uvedli Voskovec s Werichem na scéně Osvobozeného divadla řadu dalších revui: *Smoking revue*, ... si pořádně zařádit (podle Nestroye), *Gorila ex machina*, *Kostky jsou*

vrženy, *Premiéra skafandr*, *Ličení se odročuje*, *Fata morgána*, *Ostrov Dynamit*, *Sever proti Jihu*, *Don Juan & comp.*, *Golem*.

Osobitou formu jevištního projevu našli oba autoři hned v úvodní Vest-pocket-revui. Na jednoduchý děj (módní spisovatel prchá před zuřivým fotografem a milenkou do různých končin světa a zažívá tu pestrá dobrodružství) jsou navlečeny výstupy klaunů, zpěvní a instrumentální čísla, tanec ženských „girls“ i efekty výtvarné. Typ humoru Osvobozených se projevil už ve jménu hlavního hrdiny. Jméno Kvido Maria de la Camera van Obscura je jakousi pitvornou, avšak pro tehdejšího diváka jasnou kontaminací latinského názvu pro temnou komoru a jmen tehdy známých módních spisovatelů Quido Maria Vyskočila a Felixe Achilla de la Cámara. Tento spisovatel má v revui jakousi dílnu na výrobu literatury s oddělením románovým, novelistickým, filmovým, s pododdělením historicko-geografickým a pornografickým. V průběhu děje ozve se parodie na Nezvalovu poezii, salónní komedii, dobrodružnou literaturu à la Stevenson i na těžkou psychologii realismu. Literární parodie byla i v dalších revuích důležitým zdrojem humoru Voskovce a Wericha. Druhý typ jevištního veselí byl předurčen dialogem, v němž Ruka a Houska podle vzoru pražské smetánky užívají oslovení „on“ namísto „ty“ a dostanou se do tak zmatené situace, že začnou pochybovat o své existenci. Zde jde o slovní, dadaisticky laděný humor, vyostřený ke společenské satirě. Voskovec a Werich nacházeli potom další náměty, jimiž připravovali pro svůj humor a své umění improvizace nové příležitosti. V skladateli Jaroslavu Ježkovi (1906—42) našli spolupracovníka s bohatou invencí a schopností vytvářet hudební humor na základě živých džezových rytmů a v režiséru Honzlovi a pokrokové kritice pomocníky, jež vedli oba komiky směrem k divadlu společensky angažovanému a nebojácnému.

DADA
A MODERNÍ
STUDIO

Na jaře roku 1927 odešel Frejka z Osvobozeného divadla a založil divadélko *Dada*, kde chtěl také pěstovat pestrou, aktuálně kritickou a literárně vyspělou revui. Vedle revuí uváděl Frejka i poetické inscenace – Cocteauovy *Svatebčany na Eiffelce*, které režíroval už v Osvobozeném, Kurta Schwitterse *Stín* a jiné. Nejvýznamnější událostí v pořadech divadla Dada bylo však vystoupení tzv. voice-bandu, E. F. Burianem řízené recitační skupiny, jejíž technika výrazně rytmizovaného a melodicky přesného přednesu pronikla později i do Buřianových inscenací. Voice-band do-



Zleva: Jan Werich a Jiří Voskovec jako Sempronius Houska a Publius Ruka ve své hře Vest-pocket-revue
Osvobozené divadlo, 1927

Jiří Voskovec – Jan Werich: *Golem*
Osvobozené divadlo, 1932, režie Jindřich Honzl, výprava František Zelenka

sáhl rozhodného úspěchu na festivalu soudobé hudby v Sieně v Itálii roku 1928. Po rozpadu divadla Dada organizoval Frejka *Moderní studio*, kde v první půli roku 1929 uváděl hry běžného repertoáru a tím předznamenal svůj přechod na oficiální scénu.

Avantgardní divadlo, zejména v době svých experimentálních začátků, bylo divadlem vysloveně režisérským a dávalo proto přednost mladým, třeba nezkušeným hercům před výraznými, ale pro nové směry málo citlivými individualitami. Nicméně už v té době se objevili na avantgardních scénkách talentovaní herci. Ve Frejkově souboru vynikli Jarmila Horáková (1904—28), jež bohužel jen krátce okouzlovala mladou generaci lyrickou vroucností a hravostí svého výrazu, a Stanislav Neumann. Intelektuálnější typ Honzlova herce představovali Miloš Nedbal a Světlá Svozilová. Vrcholem krátkého vývoje herectví v rámci avantgardních scén bylo ovšem intelektuálně vytříbené a k pohotové improvizaci přecházející klaunství Voskovce a Wericha.

Vliv avantgardního divadla se projevil i na poli dělnické amatérské tvořivosti. V polovině dvacátých let se začaly po sovětském vzoru formovat skupiny agitačního divadla *Modrá blůza*, jež byly účinným pomocníkem zejména v době volební agitace komunistické strany. Od symbolických exklamací proletářského divadla přešli dělničtí amatéři k aktuální a účinné formě „živých novin“, využívající moderní nadsázky, zkratky, ostře pointovaný vtíp. Oživila se také práce *Svazu DDOČ*, který se přihlásil k revoluční linii dělnické politiky a usiloval zejména o to, aby dělnické spolky a skupiny hrály opravdu pokrokové, dělnickému publiku prospěšné hry. Důležitým pomocníkem Svazu byl časopis *Dělnické divadlo*, vydávaný od roku 1920. Významnou kulturní i politickou událostí měla být slavnostní scéna II. dělnické spartakiády, která se měla konat počátkem července roku 1928 v Praze. Byla však – stejně jako i tzv. Rudý den – zakázána buržoazní vládou. Zachovaný scénář slavnostní scény (jeho autorem byl J. Honzl) ukazuje, že zásady dynamického, básnického a hybného divadla měly proniknout i do symbolické monumentální podívané na závěr velké akce dělnické tělovýchovy.

DIVADLO
MODRÁ BLŮZA

Vývoj českého divadla v letech 1918 až 1929 probíhal jako hledání nových jistot dramatických a inscenačních, jež by odpovídaly změněné psychice člověka a nové společenské situaci. V době, kdy oficiální a vládnoucí buržoazí ovládané divadlo ztrácelo tvůrčí aktivitu a jen jednotlivými díly dovedlo zachytit živou problematiku rozporuplné doby, objevila se skupina mladých divadelníků, která v těsném spojení s nejradikálnějšími politickými myšlenkami a inspirována nejnovějšími výboji na literárním a výtvarném poli vytvořila systematickou experimentální práci estetiku nového divadla zachycujícího živou proměnlivost, dynamičnost i labilitu nového života. Výsledky této pokusné práce, konané v nepříznivých podmínkách státem nepodporované divadelní opozice, ukázaly se být rozhodujícím činitelem v dalším vývoji české divadelní kultury.

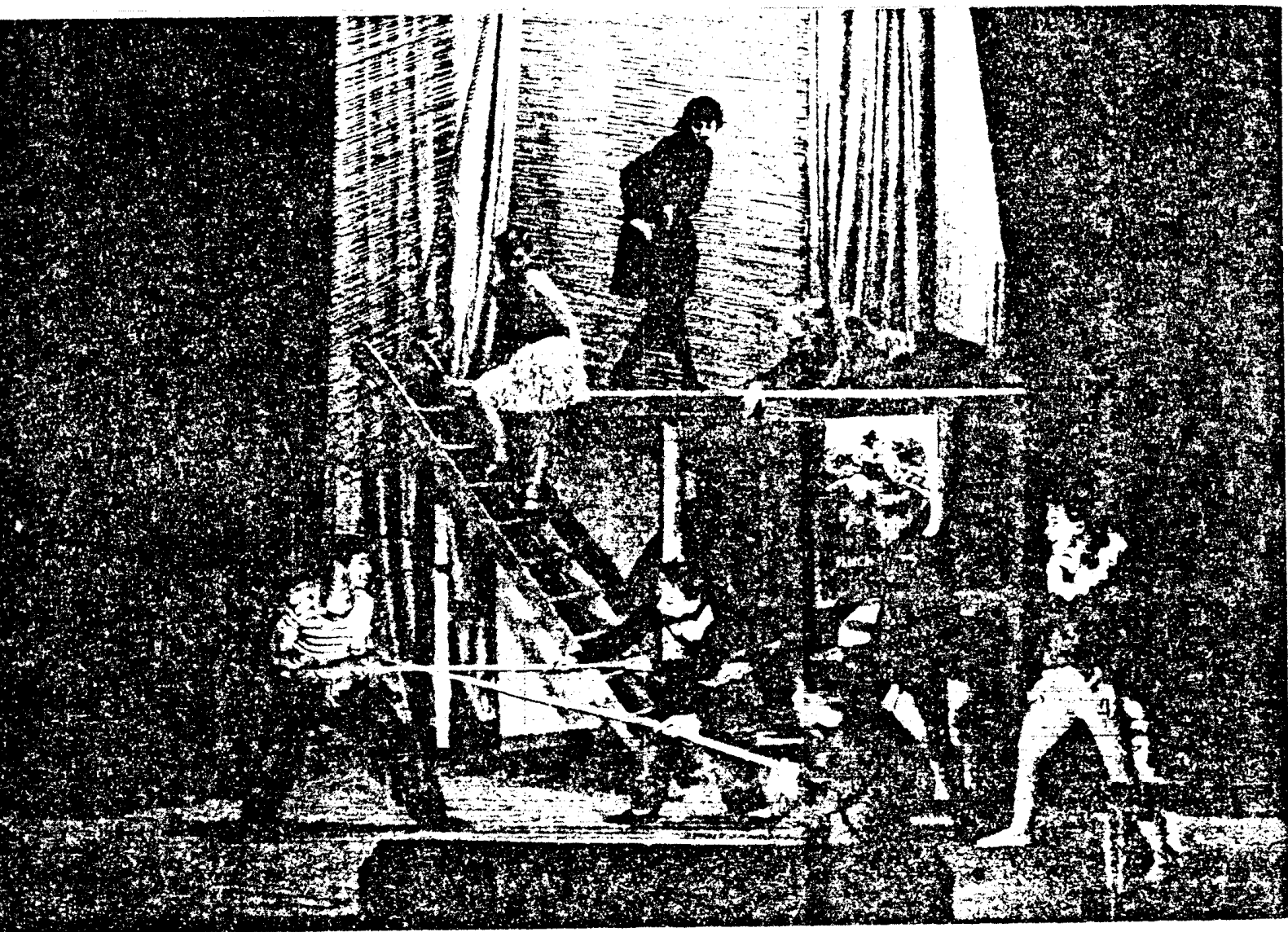
VÝZNAM
DIVADELNÍ
AVANTGARDY

Ve dvacátých letech se rozvíjelo významným způsobem také české loutkové divadlo. Na zásluhou válečné činnosti *Umělecké loutkové scény*, kterou v Praze vedla členka Národního divadla Liběna Ostrčilová a kde spolupracoval výtvarník Národního divadla, Kvapilův blízký spolupracovník, Karel Štapfer, navazovala v roce 1920 otevřená *Říše loutek*. Zásluhou sochaře Vojty Suchardý a jeho ženy Anny Suchardové-Brichové se tato scéna dopracovala k velké technické dokonalosti a přitahovala i zájem významných cizinců (v roce 1923 ji navštívil např. zakladatel sovětského moderního loutkářství Sergej Obrazcov). Od roku 1928 působila *Říše loutek* na nejlépe vybaveném jevišti v Evropě, umístěném v budově tehdejší Ústřední knihovny hlavního města Prahy (dnešní Městské knihovny).

ROZVOJ
LOUTKOVÉHO
DIVADLA

Jiným důležitým střediskem amatérské loutkářské práce bylo v roce 1921 založené *Loutkové divadlo Umělecké výchovy* v Praze na Vinohradech, kde se uplatňovali akademický malíř Ota Bubeníček, Vít Skála, Jan Malík, Karel Mašek (Fa Presto) a další významní loutkáři. Scéna Umělecké výchovy poprvé u nás zavedla loutky vedené z vysoké lávky pouze na nitích a tím dosahovala mnohem přirozenějšího a dynamičtějšího pohybu figur.

Z mimopražských scének projevovalo největší iniciativu *Loutkové divadlo feriálních osad* v Plzni, činné od roku 1901, kde v roce 1917 zahájil svou práci Josef Skupa (1892—1957) a kde se v roce 1920 poprvé objevila postavička Spejbla, doplněná v roce 1926 figurkou Hurvínka, řezbářské výtvoře Karla a Gustava Noska. Skupovou zásluhou pronikly do loutkového divadla impulsy moderních poválečných směrů – forma revue, dadaistický humor i snaha o vytvoření nových komických typů. Se Skupou spolupracoval výtvarník Vavřík-Rýz.



J. M. Synge: Hrdina západu
Divadlo Dada, 1928, režie Jiří Frejka

Uvedené loutkové scény představovaly vrchol bohaté divadelně produkční a organizátorské činnosti, kterou si české loutkářství zajišťovalo už v této době respekt i v zahraničí.

DIVADELNÍ
 KRITIKA
 A PUBLICISTIKA

Čilý ruch se projevoval ve dvacátých letech i v divadelní kritice a publicistice. Celá řada deníků měla své významné divadelní kritiky a referenty. V *Českém slově* se v bystrých, zejména k hodnocení hereckého výkonu zaměřených soudech vyslovoval Jindřich Vodák, o divadle psali dále s osobitým přístupem a soustavně Karel Engelmüller v *Národní politice*, Josef Kodíček v *Tribuně*, Otokar Fischer a Miroslav Rutte v *Národních listech*, Václav Tille v *Prager Presse*, Jaroslav Hilbert ve *Venkově*. Tille a Fischer vynikali vzácnou snahou po objektivním posouzení i těch uměleckých projevů, které vybočovaly z jejich zájmového pole.

Významným divadelněvědným počinem dvacátých let bylo vydání čtyř reprezentačních sborníků *Nové české divadlo* v letech 1926—32. Nejvýznamnější přispěvatelé tohoto výtečně vypraveného díla vydali pak i další práce, což platí zejména o Miroslavu Ruttem a Františku Götzovi. Vrcholem velice čilé publicistiky, zaměřené k výchově amatérů a zájemců o divadelní umění, jsou obdivuhodně ucelené a názorností výkladu vynikající *Světové dějiny divadla* od Vojtěcha K. Blahníka.

Proti oficiální kritice a divadelní kultuře vůbec vystoupila s opozičním názorem kritika a publicistika socialistických časopisů. Do *Práva lidu* psal divadelní posudky A. M. Piša, v *Rudém právu* se tehdy k divadelním událostem nejčastěji vyslovovala spisovatelka Marie Majerová a s divadelní kritikou začínal v té době i talentovaný Julius Fučík. Kritici socialistické levice podporovali obrodné hnutí avantgardy a vedli avantgardní divadelníky na cestě od výlučných experimentů k společensky závažné jevištní tvorbě.

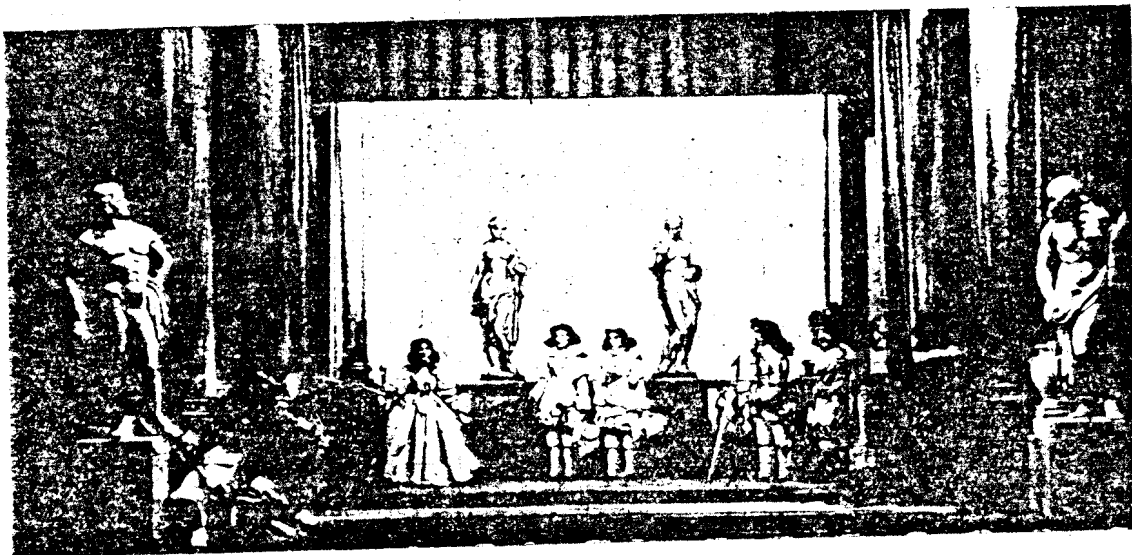
K typickým rysům tehdejšího moderního divadla patřilo i časté publikování programových manifestů, teoretických rozkladů a komentářů. Připomeňme z tohoto i v českém prostředí velmi důležitého druhu divadelní publicistiky souhrny teoretických úvah Karla Huga Hilara, vydané v té době pod názvy *Boje proti herežství* (1925) a *Pražská dramaturgie* (1930), směrodatnými knížkami pro usilování mladé avantgardy se staly Honzlovo *Roztočené jeviště* (1925) a Frejkův *Člověk, který se stal hercem* (1929). Významné podněty dala české divadelní avantgardě kniha ruského režiséra Alexandra Tairova *Režisérovy zápisky*, prosazující osvobození jevištních a hereckých prostředků z područí literatury a horujících pro divadlo jako syntézu uvolněných prvků. Byla do češtiny přeložena roku 1927 pod názvem *Odpoutané divadlo*.

S bohatou knižní a časopiseckou publicistikou kontrastoval poměrně omezený počet speciálních divadelních časopisů. Po zániku poválečného Vodákova *Jeviště* (1920—21) vycházelo jako stavovský orgán *Divadlo* a k amatérům zaměřené *České divadlo*, později *Československé divadlo*. Svaz DDOČ vydával *Dělnické divadlo*, v Plzni vycházelo *Dělnické jeviště*. Programové časopisy vydávala kromě toho ovšem skoro všechna větší divadla. Připomeňme aspoň *Národní a Stavovské divadlo*, list Osvobozeného divadla *Lokální patriot* a *Divadelní list Zemského divadla* v Brně.

Rozmach divadelní aktivity se projevoval i na vzniku či zvýšené snaze divadelních organizací a institucí. V říjnu 1919 zahájilo činnost samostatné *dramatické oddělení* u postátněné *Státní konzervatoře hudby* v Praze, jehož původní osnovy navrhl Jindřich Vodák a kde začali herectví vyučovat Marie Laudová-Hořicová a Jaroslav Hurt. Později sem přišli Anna Suchánková, Iza Grégrová a Milan Svoboda. Je pochopitelné, že elán prvních ročníků mládeže se vybíjel spíše v protikladu k uměleckým zásadám pedagogů než ve shodě s nimi. V roce 1925 bylo založeno samostatné *divadelní oddělení Národního muzea* v Praze.

Stavovské zájmy herců hájila *Organizace československého herectva* a podpůrnou sociální organizací byla *Ústřední jednota českého herectva* v Praze. Divadelní umělci se však sdružovali i na základě společných uměleckých názorů. Organizací oficiálních divadelníků byl *Dramatický svaz*, odrazovým můstkem divadelní avantgardy se stal v roce 1920 založený *Devětsil*.

DIVADELNÍ
ORGANIZACE
A INSTITUCE



William Shakespeare: Večer tříkrálový
Říše loutek, 1925, režie Vladimír Zákrevs, Václav Barth, výprava Anna Suchánková-Brichová, loutky Vojta Sucharda

DIVADLO PROTI SOCIÁLNÍM KŘIVDÁM A FAŠISMU (1929 - 1939)

Historii českého divadla v první polovině dvacátého století je možno psát po desetiletích. První dekáda byla vyplněna divadlem symbolické stylizace, v druhé se naplnil osud divadla expresionistického, do třetí spadá nástup konstruktivistické a poetistické avantgardy a také čtvrté desetiletí tvoří jeden ucelený úsek, spojený jednotou společenského smyslu i uměleckého směřování divadla.

ZHORŠENÍ
SOCIÁLNÍ
A POLITICKÉ
SITUACE

Vývoj české divadelní kultury v třicátých letech byl ovlivněn dvěma navzájem souvisejícími událostmi světového významu. V roce 1929 vypukla světová hospodářská krize, jež vyostřila již existující ekonomické a společenské rozpory kapitalistického světa a v dalším průběhu třicátých let se jako obludný důsledek této krize objevil fašismus již jako smrtelné nebezpečí pro všechny demokratické síly a země. Pokrokovost a společenská prospěšnost divadelního umění se v třicátých letech měřila podle toho, jak jednotliví umělci a celé kolektivy dovedli čelit sociálním křivdám a fašistické agresii, jak dokázali varovným hlasem pronikat do často bezstarostného vědomí širokých vrstev, kolik odvahy dovedli šířit v zápasech proti temným silám, jak vůbec uměli člověka psychicky připravit pro dobu těžkých krizí a světových katastrof.

To ovšem neznamená, že by se pokrokovost českého divadla třicátých let projevovala v proklamování několika tézí protikapitalistického a protifašistického boje. Jako vždy, i nyní byl hlas divadelního umění tím slyšitelnější a nabýval tím větší váhy, čím více byl projevem skutečně uměleckého pochopení rozporuplné a k dějinné tragédii se nachylující době. Naopak, právě v této době nabýval důležitosti hlas významných umělců, takový jejich umělecký projev, z něhož bylo patrné, že nesouhlas se sociálním útlakem lidu a fašistickou demagogií je výrazem umělcova nejvnitřnějšího přesvědčení.

S novým společenským zaměřením změnily se i vztahy mezi jednotlivými složkami české divadelní kultury a objevily se i nové tendence uměleckého zobrazování skutečnosti. Divadlo třicátých let mělo především mnohem političtější ráz než divadelní kultura let dvacátých. Jevištní umění zvážnělo, snahy o divadlo chápané jako pramen elementárního humoru, dobré nálady a životního optimismu ustupovaly do pozadí a z jevišť zaznívaly stále naléhavější hlasy s výzvou k spravedlivějšímu uspořádání světa osvobozeného od diktátorských násilností.

Druhou tendencí, jež postupovala všechny divadelní projevy třicátých let, můžeme označit jako příklon k divadlu reálnějšímu a věcnějšímu, obracejícímu pozornost k vnitřní sféře lidského bytí, zejména k těm duševním silám, jež nelze poutat rozumem a které přesto hrají tak důležitou úlohu v životě jedince i lidských kolektivů. Těmto tendencím odpovídala i nová hesla a nové názvy pro dobové umělecké proudy: civilismus, nová věcnost, socialistický realismus.

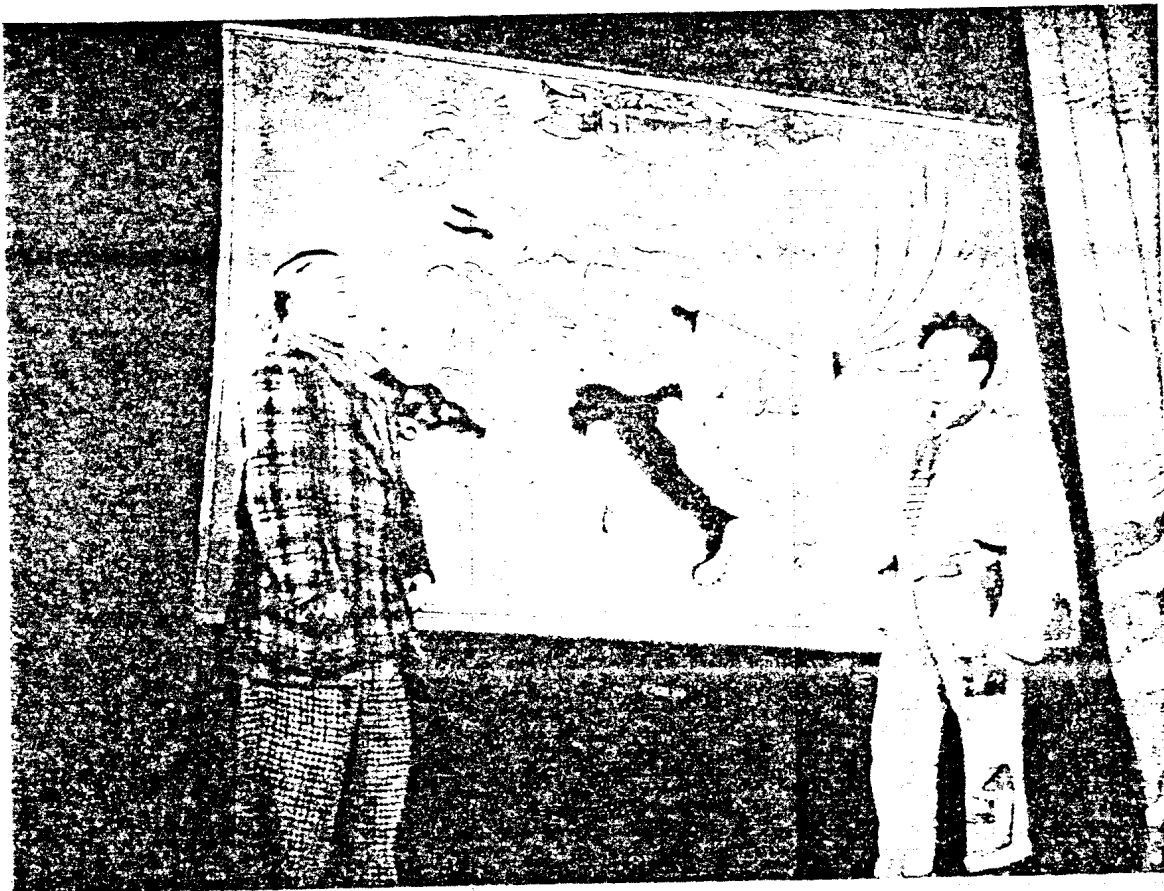
ORIENTACE
NA MASY
DIVÁKŮ

Jako v letech dvacátých, odpovídali i umělci následujícího desetiletí na aktuální otázky uměleckého vývoje podle svého názorového zaměření. Avantgardní umělci si především uvědomili, že hlavní váha jejich práce nyní nespočívá v divadle experimentálním, nýbrž ve vytváření představení, jež by zapůsobila na nejširší okruh publika.

To byl hlavní důvod, proč Honzl v roce 1929 zanechal experimentální práce v *Osvobozeném divadle* a přijal angažmá v brněnském *Národním divadle* a proč záhy zanikla řada studií z počátku třicátých let, např. *Škrdlantovo studio* v Plzni, Šulcův *Kolektiv mladých divadelníků* v Praze, Stiborovo ostravské a pražské studio, *Studio při Zemském divadle* brněnském, kde působil E. F. Burian. Program poetistického experimentování byl vyčerpán a avantgardní umělci začali pracovat na větších scénách před širokým publikem. Vrcholné body tohoto vývoje představuje činnost *Osvobozeného divadla*, Burianova divadla *D 34*, Frejkova v *Národním divadle*, Stiborova v Olomouci, Skupova loutkového divadla a akce dělnického amatérského divadla.

OSVoboZENÉ
DIVADLO

Vývojové tendence třicátých let se projeví i ve vyhraněném stylu *Osvobozeného divadla*. Revue Voskovce a Wericha nabývaly ostřejšího politického rázu. Děj se přibližoval více k realitě a hry jako celek mířily k pocitům a myšlenkám prostého pracujícího člověka. Pokroková političnost revuí se projevila zejména v textu písní, satirických narážkách, v dialogu i v jednotlivých dějových motivech. Nová éra Osvobozených jako politické protifašistické scény se datuje od premiéry revue *Caesar* dne 8. března 1932, v níž postava starořímského vládce sloužila jako terč



Zleva: Jan Werich a Jiří Voskovec jako Titus Papullus a Terentius Bulva ve své hře Caesar zpívají píseň o Evropě
Osvobozené divadlo, 1932, režie Jindřich Honzl, výprava František Zelenka

mnoha narážek a satirických odsudků současné měšťácké demagogie. Na konci této revue zpívali Voskovec a Werich v rolích dvou římských plebejců Bulvy a Papulla před karikovanou mapou Evropy píseň o Evropě mocné, jež je moc nemocná a kterou odmítají léčit ti, kdo by to měli dělat. Osvobozené divadlo přešlo od dadaistického, slovního a protikonvenčního humoru k politické satirě.

Z dalších revuí Osvobozeného divadla zapůsobily silou osvobozujícího smíchu a odvahou politických komentářů zejména *Svět za mřížemi* (1933), *Kat a blázen* (1934), *Balada z hadrů* (1935), *Těžká Barbora* (1937) a *Pěst na oko* (1938). Režisérem revuí byl opět Jindřich Honzl, který se po neshodách s vedením brněnského divadla vrátil v roce 1931 k Osvobozeným, hudbu psal dále Jaroslav Ježek, choreografii vedl Josef Jenčík a Saša Machov, jako herci se tu uplatňovali vedle Voskovce a Wericha Miloš Nedbal, Bohuš Záhorský, Josef Skřivan, Hana Vítová, František Filipovský, Václav Trégl, Jindřich Plachta, František Černý a další. Osvobozené divadlo zůstalo i ve třicátých letech jedinečným typem revuální scény, která proti lascivnímu, konvenčnímu a často obhroublému humoru výdělkářských a nevkusných operet stavěla svěží, vynalézavý a stylově čistý humor i umělecký tvar politické revue. Těžko bychom v tehdejší Evropě hledali divadlo, které s takovou uměleckou samozřejmostí a v tak vytríbeném stylu dovedlo diváka dokonale rozesmát i posílit politicky nekompromisním vztahem ke společenskému dění. Dialogy Voskovce a Wericha v maskách přihlouplých, leč krutě pravdomluvných klaunů, moderní rytmikou a lyrickou melodičností oplývající písně Ježkovy, v třicátých letech obohacené o optimistickou píseň do pochodu, poeticky vynalézavá vystoupení baletu Jenčí-

kových girls, humorně anachronické a vkusně karikující výpravy Zelenkovy, Hoffmeisterovy a Feuersteinovy, Honzlova režie, oddělující působivým kontrastem svět improvizované komiky ústřední dvojice od stylizované hry ostatního souboru, a v neposlední řadě bystře vnímavé a živě reagující publikum – to byly hlavní komponenty divadelního umění, jež se mohlo zrodit jen v politicky napjaté atmosféře třicátých let, které by však nevzniklo, kdyby oba komikové a jejich spolupracovníci nepostavili vědomě své talenty do služeb ušlechtilých pokrokových idejí.

E. F. BURIAN
A DIVADLO D

Také další významný člen české divadelní avantgardy, režisér Emil František Burian (1904 až 1959), pronikl na pražské jeviště satiricko-politickou revuí. Po krátkém působení v *Osvobozeném divadle*, Frejkově *Dada* a *Moderním studiu*, ve *Studiu brněnského Národního divadla* a v olomouckém divadle uvedl na sklonku roku 1932 v pražském kabaretu *Červené eso* revuí *Loď živých*, parodující oficiální politické heslo Všichni jsme na jedné lodi. Také první představení v divadle *D 34* (dnešní *Divadlo E. F. Buriana*); jež Burian na podzim 1933 v Praze založil, mělo revuíální formu. Hru Ericha Kästnera *Život za našich dnů* inscenoval jako lyrickou recitační montáž se silnými akcenty politickými, zejména v písních a komentářích spojovací postavy. V dalším průběhu Burianovy režisérské práce se však ukázalo, že jeho uměleckým posláním je nikoliv volná a pestrá revue, nýbrž spíše lyrická hra sevřené, přesně prokomponované formy.

E. F. Burian byl odchovancem poetisticky básnivě avantgardy dvacátých let a jí zůstal věrný i v následujícím desetiletí jako umělec vyhraněného moderního stylu, který vy-



Jiří Voskovec – Jan Werich: *Těžká Barbora*
Osvobozené divadlo, 1937, režie Jindřich Honzl,
výprava Alois Wachsmann

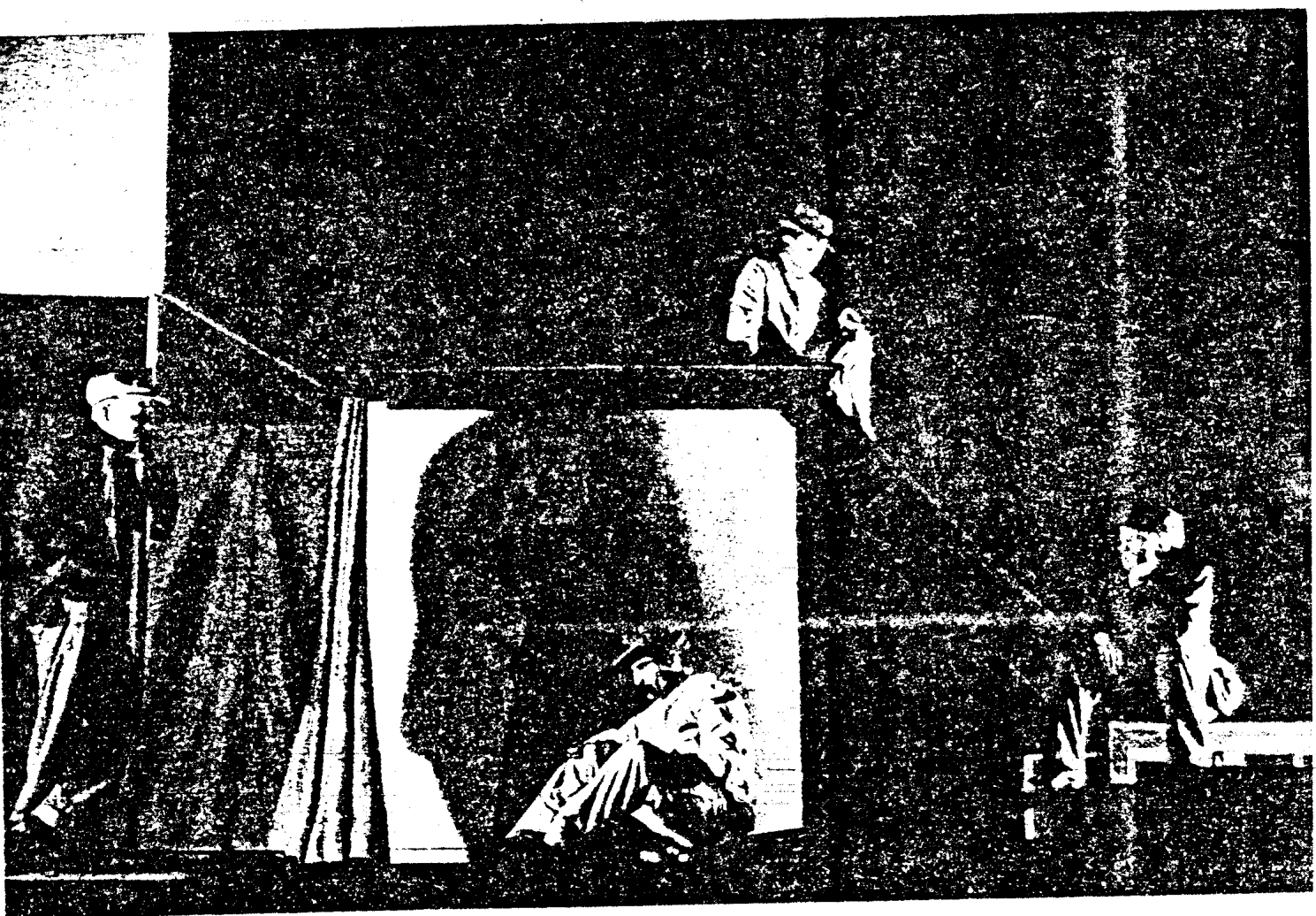
tvářel ne již na experimentální scéně, nýbrž v divadle, určeném pro širší okruh publika. Uváděl na jeviště básnické texty, dramatizace a hry různé proveniencce časové i místní, v nichž se spojoval protest proti ponížení a útisku člověka s hlubokým lyrickým zaujetím pro erotický cit, krásu života i pro komiku lidské omezenosti. Lyrická revue E. Kästnera a E. Nieka *Život za našich dnů*, uvedená v zahajovací premiéře divadla D 34 16. září 1933, obsahovala řadu zpěvních čísel a hereckých výstupů s kritickým odsudkem života, v němž menšina bohatých vládne většině chudých. V tomto politicky apelativním tónu pokračoval pak Burian např. uvedením dramatizace románu G. Věcličky *Kavárna na hlavní třídě* (1933), aktualizující úpravou Moliérova *Lakomce*, dramatizací románu K. Nového *Chceme žít* (1934), upravením Shakespeara *Kupce benátského*. Jako individuálně vyhraněný a motivy sociálního vzdoru zdůrazňující režisér se projevil Burian i v inscenacích závažných děl literatury klasické a současné. Režiroval Gorkého *Jegora Buljčova* (1934), Haškova *Dobrého vojáka Švejka* (1935), Pogodinovy *Aristokraty* (1935), Brechtovu *Žebráckou operu* (1935), Beaumarchaisova *Lazebníka sevillského* (1936), Klicperovu veselohru *Každý něco pro vlast!* (1936), Šaldovo *Dítě* (1937). Burianovu stylu moderní básnivosti nasyceného a samostatně komponovaného představení zvláště vyhovovaly lyrické skladby, které mistrovsky převáděl do jevištní podoby. S velkým ohlasem se setkala jeho biblická *Píseň písní*, scénická realizace Máchova *Máje* (poprvé 1935) i Puškinova *Evžena Oněgina* (1937). Silný poetický protest proti nelidskosti válek našel v českých lidových verších, které sestavil a uvedl pod názvem *Vojna* (1935), kouzlo lidové naivoty, víry a touhy po spravedlnosti odhaloval v barokních českých lidových hrách, zařazených do *První a Druhé* (již za okupace uvedené) *lidové suity* (1938, 1939). Podobně jako básníci třicátých let dovedl se i Burian zamyslet nad úzkostí člověka, obklopeného nechápavým a nelitostným světem, a vyjádřit smutek z kruté pomíjivosti života, jak o tom svědčí některé motivy jeho realizace Máchova *Máje*, Wedekindova *Procitnutí jara* (1936), Puškinova *Evžena Oněgina*, Shakespearovy tragédie upravené pod názvem *Hamlet III.* (1937) a Goethova *Utrpení mladého Werthera* (1938). Burian často inscenoval původně nedramatické texty, protože v nich nacházel náměty blízké svým uměleckým představám a protože jeho režisérské umění i vcelku inklinovalo k divadlu lyrickému a epickému, odmítajícímu staré efekty napínavého děje a umně vykonstruované zápletky.

V rámci avantgardního programu básnického a politicky progresivního divadla vytvářel E. F. Burian představení s výrazně individuálním režisérským rukopisem, působícím na diváka jako přesně vyvážená a důmyslně propojená stavba všech divadelních složek – básnické, hudební, výtvarné, taneční, rytmické, světelné. V Burianových představeních vcházely jednotlivé složky do dramatického dění jako rovnoprávné komponenty. Nositelem dramatické akce se stával hned dialog, hned hudba, hned tanec, recitace, filmový obraz, pohybová kompozice, dekorální prvek, pohybující se proud světla atd. Burian nazýval svůj postup syntetickým divadlem, protože na rozdíl od wagnerovského tzv. Gesamtkunstwerku, tj. divadla mechanicky zahrnujícího všechna umělecká odvětví, usiloval o dynamicky proměnlivou divadelní skladbu, v níž jednotlivé prvky postupně vystupují do popředí a stávají se nositelem dramatické akce. Burian byl také významným hudebním skladatelem a muzikálnost byla nejsilnější složkou jeho režijních vytvořů. Projevovала se v přesné vazbě všech složek a vztahů, v přehledné a přísně řízené osnově akcí akustických i optických. Základem této dynamické stavby byla vždy vznětlivá režisérská imaginace, jež se u Buriana spojovala s výrazným organizačním talentem. Pro tuto přesnou kompoziční práci našel Burian nápadité a režisérově záměru tvořivě se podřizující spolupracovníky ve výtvarníku Miroslavu Kouřilovi, který nejdříve spolupracoval s J. Novotným a J. Rabanem, a dále v choreografce Nině Jirsíkové. Scéna Burianova divadla vždycky tvořila významnou komponentu celkové básnické inscenace a zejména působila světelnou lyrizací prostoru. Stylizace pohybu pak vycházela vždy z jednotné rytmické osnovy jevištního díla, jejíž účinek měl nejednou výrazně poetické založení.

Burian vytvářel přísně režisérské, do detailu prokomponované divadlo, jako dobrý hudebník nic neponechával náhodě. Proto se v jeho souboru mohli uplatnit nikoliv herci individualisté, nýbrž disciplinovaní a talentovaní realizátoři režisérovy představy. Herecká tvorba protagonistů souboru, Vladimíra Šmerala (nar. 1903) a Marie Burešové (nar. 1907), je však důkazem, že schopný herec uplatní svou individualitu a vynalézavost i v přísně režisérském představení a že ani takovéto divadlo se nemůže obejít bez hereckých osobností. Burianovský herec se poznal

REŽIE
E. F. BURIANA

HERCEV
DIVADLA D



Burianova dramtizace románu Karla Nového *Chceme žít*
D 35, 1934, režie Emil František Burian, výprava Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Josef Raban

podle hudební stylizace hlasu a podle dokonalého ovládnání vnějších vyjadřovacích prostředků, začleněných do přesné režisérovy osnovy rytmické i básnické. Takové úkoly plnili dále v divadle *D* Emil Bolek, Bohumil Machník, Josef Kozák, Bohuš Rendl, Václav Vaňátko, Zdena Podlipná, Lola Skrbková a další.

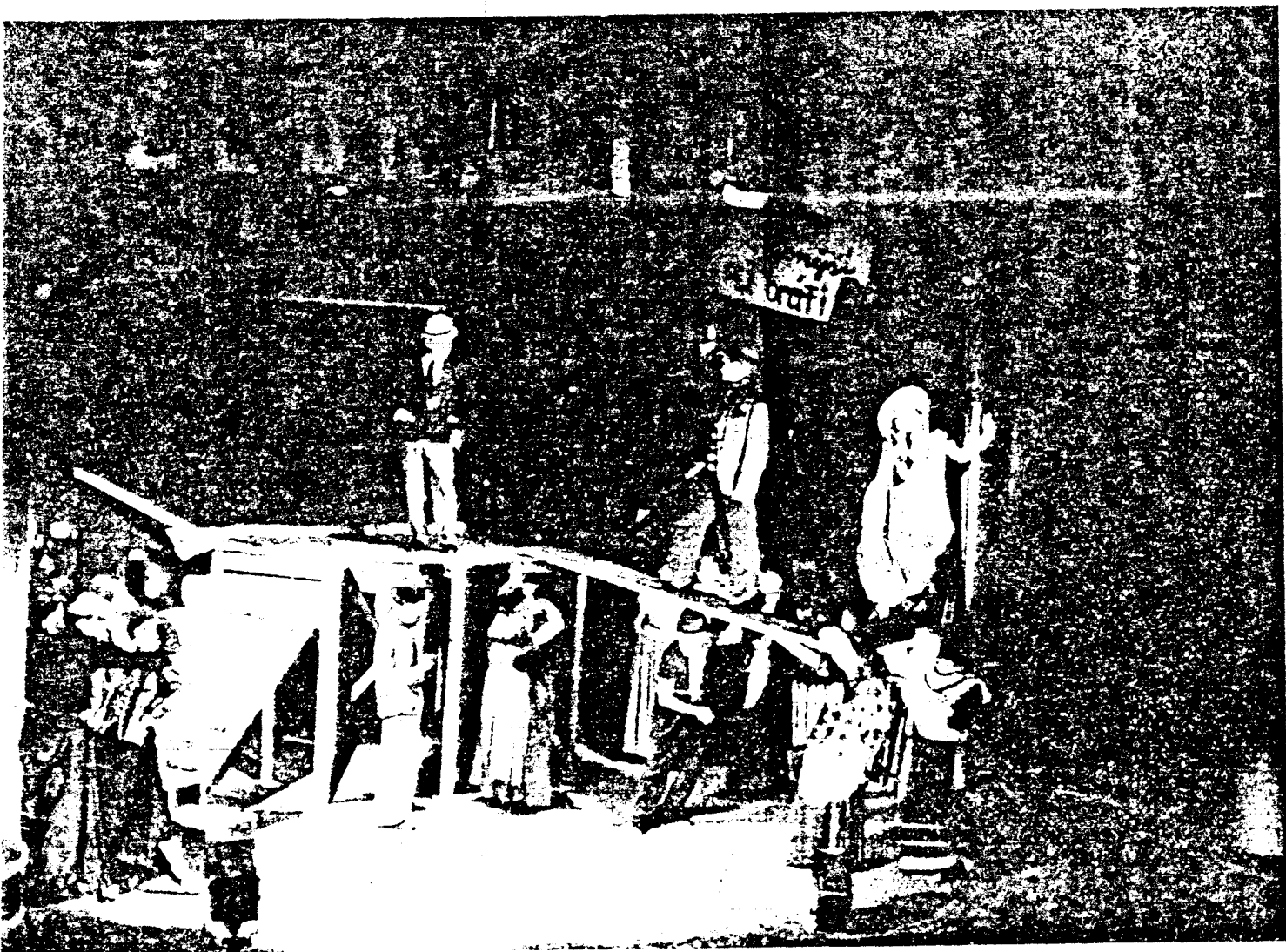
Burian byl výjimečně nadaným, socialisticky orientovaným divadelníkem. I do té nejlyričtější Burianovy jevištní básně pronikalo vědomí o třídním rozvrstvení lidí a i ta nejčasovější politická hra nesla pečeť Burianova básnického talentu. Touto pokrokovostí, uměleckou důsledností a kolektivností, v neposlední řadě také mimořádnou talentovaností svého uměleckého vůdce zařadilo se divadlo *D34—41* k nejvýznamnějším zjevům meziválečné divadelní avantgardy na světě.

Jestliže ve srovnání s dvacátými léty ustoupila v následujícím desetiletí experimentální činnost do pozadí, neznamená to, že zanikla úplně. V době, kdy principy poetického divadla pronikly do široké divadelní tvorby, objevily se i v českém divadle pokusy o surrealistické drama a divadlo, stylizující jevištní děj do podoby horčícího snu a předvádějící skutečnost jako tajemnou souhru podvědomých sil. Z dramatiků se pokoušel vytvořit surrealistickou hru jedině Vítězslav Nezval, jehož hry *Strach* (vyd. 1930), *Věštírna delfská* (vyd. 1935), *Zlověstný pták* (vyd. 1936) jsou svědectvím o touze básníka rozvíjet snové obrazy na poměrně reálné dějové osnově.

SURREALISMUS
 A DIVADLO

O tom svědčí zejména Věštírna delfská, hra se silným motivem sociálně kritickým. Režijně zkoumal nové výrazové možnosti surrealistického divadla Jindřich Honzl, který nejprve uvedl v Osvobozeném divadle Nezvalovu hru *Strach* (1934) a pak v malém pražském *Novém divadle* Aragonův a Bretonův *Poklad jezuitů*, Nezvalovu *Věštírnu delfskou* a hru sovětského autora Škvarčina *Cizí dítě* (1935). Tuto významnou iniciativu nemohlo české divadlo bohužel v následující době politického neklidu a později za okupace náležitě využít. Prvky surrealistické režie projevovaly se pak nejvýrazněji v Honzlových režii mimo Osvobozené divadlo, jak o tom např. svědčí jeho plzeňská inscenace Šaldova *Dítěte* (1937) a *Večer s Vítězslavem Nezvalem*, uvedený jako zahajovací představení Honzlovy skupiny v malém divadélku *D pro 99* na počátku okupace.

Na stále vzrůstající fašistické nebezpečí a na celkový pocit nejistoty a nespokojenosti, který šířila hospodářská krize z počátku třicátých let ve všech vrstvách občanstva, reagovali zvýšenou myšlenkovou aktivitou i demokratičtí divadelníci, působící na scénách oficiálních, polooficiálních a podnikatelských. I tady se divadlo začalo obracet k aktuální společenské a zejména politické



Bertolt Brecht: Žebrácká opera
D 36, 1935, režie Emil Fraňtišek Burian, výprava Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Josef Raban

realitě a projevilo zvýšený zájem o osudy prostého člověka, ohroženého hospodářskou nejistotou a politickým neklidem k válce se schylujícího světa.

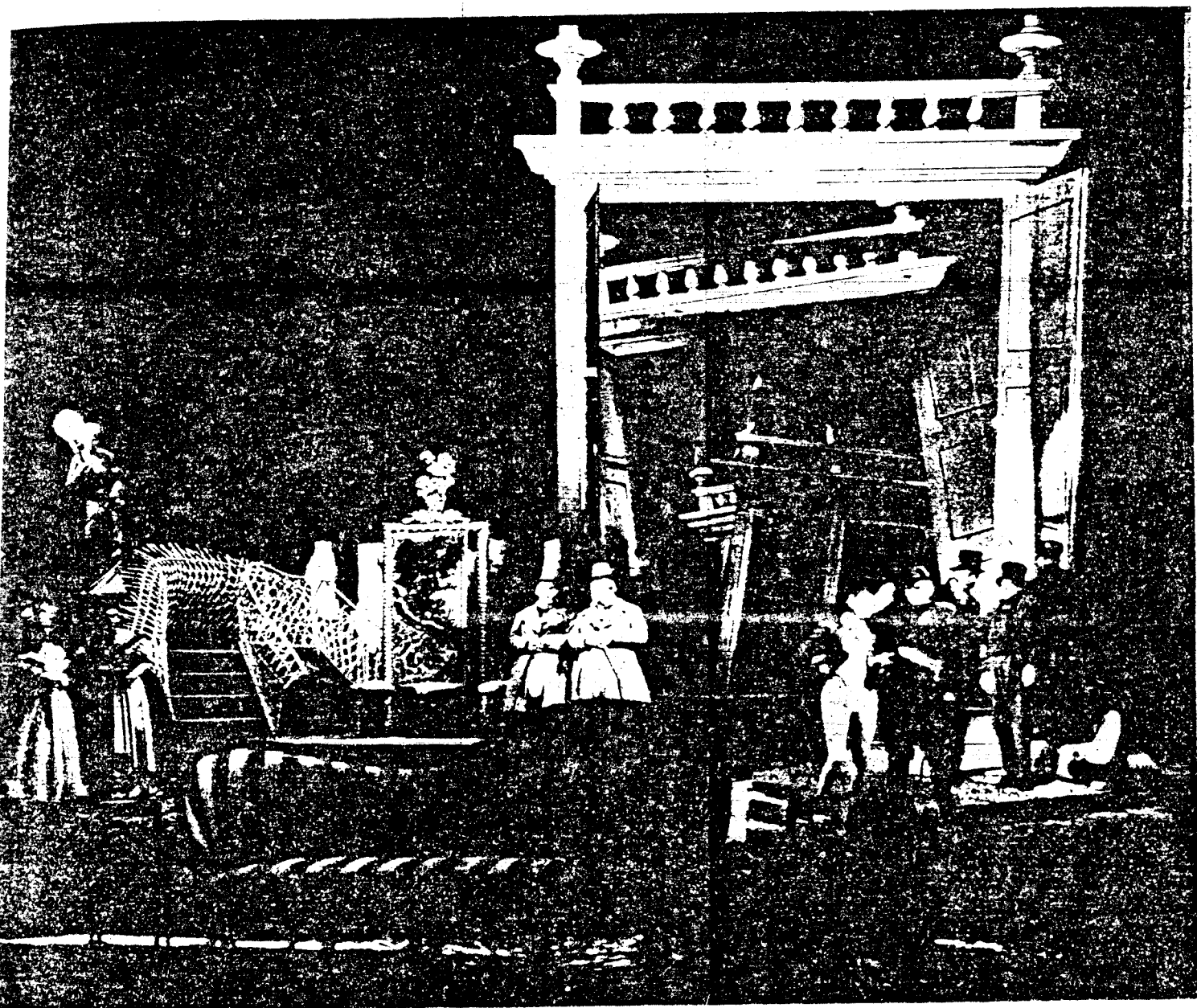
Při této aktivizaci demokratických a umělecky odpovědných sil sehrály v české divadelní kultuře zvláštní roli opět avantgardní umělci, kteří od počátku třicátých let opouštěli malé pokusnické scénky a na cestě za širším okruhem publika přecházeli na větší scény městské a státní.

Jindřich Honzl opustil v roce 1929 *Osvobozené divadlo* a jako dramaturg a režisér *Národního divadla* v Brně se zde pokusil realizovat aspoň ve svých vlastních inscenacích program divadla „nové věcnosti“, které chápal jako logické pokračování poetistických výbojů dvacátých let, orientované však k projevu sdělnějšímu, psychologicky věrojatnějšímu a oceňujícímu působivost reálného faktu. S tímto novým zaměřením inscenoval v Brně Jonsonovu komedii *Lišák Volpone*, Jevreinovovu hru *Co je nejhlasnější*, Shawovu grotesku *Androkles a lev* a Romainsovou montáž *Donogoo Tonka*. Za vynalézavou, z tradice komedie masek vycházející a parodickou humorností překypující inscenaci Klicperova *Hadriána z Římsů* byl odměněn státní cenou. S Honzlem spolupracoval nejčastěji František Muzika (nar. 1900), autor kouzelných, surrealistickou snovostí a lyrickou oproštěností se vyznačujících scén.

Z brněnského divadla konzervativně orientovaného a rozrušeného finanční krizí se Honzl po dvou sezónách vrátil zpět do pražského *Osvobozeného divadla*. Myšlenku pracovat na velké scéně před širokým publikem však neopustil. V Plzni, kam zatím přešel z Brna Honzlovi a modernímu divadlu příznivě nakloněný ředitel Ota Zítek, opakoval komediantskou režii Klicperova *Hadriána z Římsů* (1933) a jako zvláště silné, střízlivou varovností působící představení nastudoval Tylova *Jana Husa* (1936), jehož text zbavil romantických nepravděpodobností a doplnil autentickými dialogy a zprávami o posledních dnech Husova života. Dále uvedl v Plzni mimo jiné *Černé slunce* od Josefa Tomana a Šaldovo *Dítě*. V Praze na *Národním divadle* režíroval Honzl pohostinsky Vančurova *Alchymistu* (1932) a operu Bohuslava Martinů *Julieta* (1938).

Z uměleckých výbojů avantgardy čerpalo i *Národní divadlo* v Praze. Zásahu o to měl zejména režisér Jiří Frejka (1904—52), jeden z prvních průkopníků poetistického moderního divadla, zakladatel *Osvobozeného divadla* a dalších pokusných scén, který v roce 1929 vstoupil do svazku první české scény a vynikl zde záhy jako nejvýraznější režisérská individualita. Jeho oblíbenou dramatikou se stala francouzská moderní lyrická hra (Achard, Cocteau, Giraudoux, Neveux), nejvýznamnější inscenace vytvořil však na textech klasických a současných. V letech 1936 a 1937 uvedl *Vzbouření na vsi* Lope de Vegy, Vančurovo *Jezero Ukerece*, Shakespearova *Caesara*, Gogolova *Revizora*, Puškinova *Borise Godunova*. Frejka se v těchto režiiích projevil jako umělec syntetizující expresionistický smysl pro velké gesto, vzruch a dynamiku s poetistickou básnivostí a vynalézavostí a jako režisér, který dovede tvořit moderní režisérské divadlo, aniž násilně potlačuje individuální práva velkých hereckých osobností. Vedle Frejky se dále uplatňoval na *Národním divadle* jako režisér Karel Dostal (1885—1966), umělec se smyslem pro uměřenou a střízlivou jevištní formu s klasickou vyrovnaností jednotlivých složek. Jemu svěřil Karel Čapek inscenaci *Bílá nemoc* i *Matky*. V souboru *Městských divadel pražských* vedle Jana Bora režíroval František Salzer (nar. 1902) a Bohuš Stejskal (1896—1955).

K uměleckému a politickému programu avantgardy se v třicátých letech hlásili i někteří významní režiséři mimopražských divadel. V olomoucké činohře působil Oldřich Stibor (1901 až 1943), komunisticky orientovaný moderní umělec, který do řady inscenací konvenčních her dovedl prosadit několik dramát sovětských. Veden příkladem sovětské avantgardy vytvořil roku 1935 mohutné, moderně střízlivé představení Višněvského *Optimistické tragédie*. Se Stiborem spolupracoval ve stylu moderního básnického realismu výtvarník Josef Gabriel (nar. 1903). Pod vlivem Jessnerova expresionismu se vyvíjel Viktor Šulc (1897—1945), tvůrce řady výrazných režii v českém činoherním souboru *Slovenského národního divadla* v Bratislavě. Zde uvedl první díl Goethova *Fausta*, Dykovo *Zmoudření Dona Quijota*, Sherwoodův *Londýnský most*, Shakespearova *Romea a Julii*, Hoffmeisterovy *Zpívající Benátky*, Shawovu *Svatou Janu*, Čapkova *Loupežníka*, Langgrova *Periferii*, Gorkého *Jegora Buljčova* a další hry. Šulc se postupně osvobozoval od expresionistických manýr a směřoval k reálnému a politicky výmluvnému divadlu, jež s ideovou přesvědčivostí vytvářel především na klasickém repertoáru i na hrách současných. Uvedl např. i obě protiválečné hry Čapkovy, *Bílou nemoc* a *Matku*, ve zvláště úspěšném nastudování.



Nikolaj V. Gogol: Revizor
Národní divadlo, 1936, režie Jiří Frejka, výprava František Tröster

Jiným režisérem, který hájil v třicátých letech věc pokrokového a moderního divadla, byl ANTONÍN KURŠ (1901—60). Pracoval nejdříve ve Svazu DDOČ jako režisér a herec. Jako delegát Svazu odjel roku 1934 do Moskvy, kde poznal jako Tairovův asistent praxi avantgardního *Komorního divadla*. Po návratu nastudoval roku 1936 v pražské *Unitarii Serafimovičův Železný potok* s herci souboru DDOČ, spolupracoval i jinak s dělnickým divadlem jako režisér i školitel a věnoval se také divadlu pro děti, které studoval rovněž v Sovětském svazu. Dráhu profesionálního režiséra nastoupil až na sklonku třicátých let jako šéf činohry *Zemského divadla moravsko-*

slezského v Ostravě. Uvedl tu Čapkovy hry *Bílá nemoc* a *Matka*, Gorkého *Vassu Železnovovou*, Tylovu *Terdohlavou ženu*. Narazil však na odpor vedení divadla, které nesouhlasilo s jeho orientací a propustilo jej.

Morava se stala v třicátých letech nástupištěm řady nových svěžích sil v českém divadle. Vedle Stibora a Kurše tu působili režiséři Aleš Podhorský, Josef Bezdíček a Karel Palouš. Z herců byl zvláště významnou osobností Josef Skřivan (1902—42), brněnský představitel profesora Borodina v Afinogenově *Strachu*, Galéna v *Bílé nemoci*, Hamleta, Dykova Quijota, Richarda III. a řady dalších postav repertoáru českého i světového.

Význam původní domácí dramatické tvorby třicátých let ustoupil ve srovnání s předcházejícím desetiletím poněkud do pozadí, i když ovšem i nyní se v českém divadle uplatňovala řada výjimečných a osobitých autorů. Ve vývoji dramatické literatury projevil se zřetelný odklon od útvarů a textů experimentální povahy, jakož i od dramatiky ideově proklamativní a filosoficky hloubavé k reálnému líčení člověka s jeho každodenními starostmi, pestrým kruhem jeho intimních a soukromých záležitostí. Tento sklon vedl až ke konvencionalizaci jakéhosi rodinného dramatu s nebezpečným náběhem k obrazům idylické pohody.

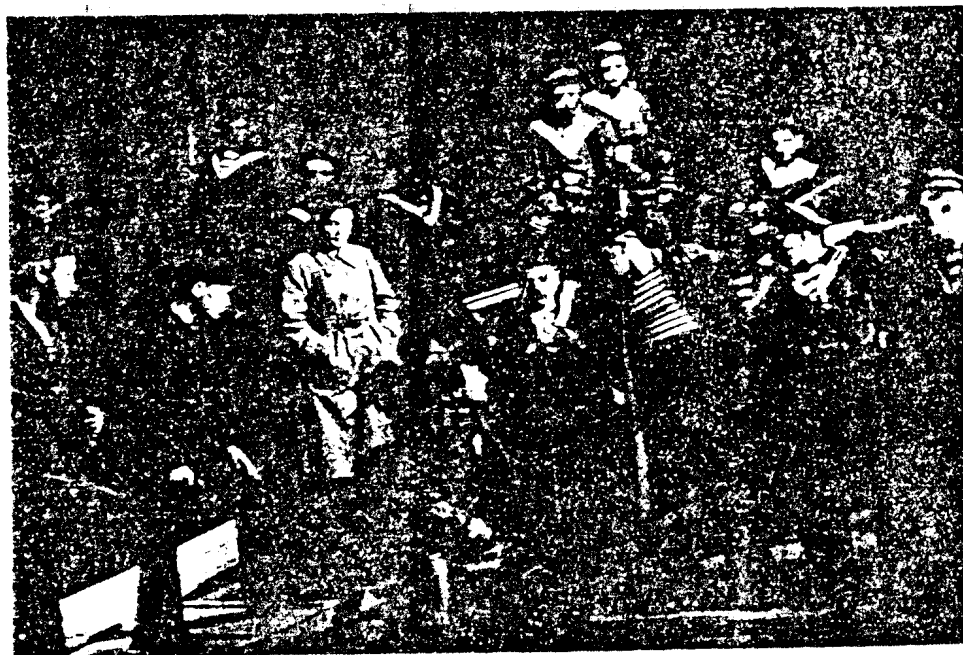
Ze starších dramatiků zasáhli významnější díly do třicátých let především Jiří Mahen (1882—1939), kriticky odsuzující jak útlak ženy v rodině (*Rodina 1933*), tak i bezohledné jednání dětí z bohatých rodin (*Mezi dvěma boučkami*; 1938, uvedeno až po válce). Jinak tvorba autorů, kteří se začali uplatňovat významně před první světovou válkou, už jenom doznívala v nepříliš významných dílech. Platí to o F. X. Svobodovi, Jaroslavu Hilbertovi, Arnoštu Dvořákově, Stanislavu Lomovi i dalších.

Významněji zasáhla do třicátých let skupina dramatiků stylově nepříliš vyhraněného českého expresionismu. V demonstracích titánského individualismu pokračoval František Zavřel (*Hus*, *Jan Žižka z Trocnova*, *Kristus*, *Nietzsche*), Čestmír Jeřábek připojil ke své nečetné dramatické tvorbě hru o „svatě“ lži, kterou žena zachraňuje svého opuštěného muže (*Velitelkyně*). Civilistický obrat k psychickým záhadám člověka je patrný v dramatinizacích i původních hrách divadelních praktiků Jana Bora, úspěšně upravujícího zejména ruské romány, a Františka Götze. Stejným směrem šla i divadelně efektní tvorba Joži Götzové. Z produkce určené pro divadla

PŮVODNÍ ČESKÁ
DRAMATIKA



Oldřich Stibor
Fotografie z let třicátých



Vsevolod V. Višněvskij: Optimistická tragédie
Městské divadlo v Olomouci, 1935, režie Oldřich Stibor, výprava Josef Gabriel

kabaretní, výstupy komiků a zábavné pořady vynikaly stále nad průměr drastičnosti komiky i pádnosti komického typu působící krátké i celovečerní hry Emila A. Longena.

Druhým vrcholem svého vývoje procházeli dramatikové tzv. pragmatistické generace. Karel Čapek ukončil svou spolupráci s divadlem hrami *Bílá nemoc* (1937) a *Matka* (1938), jimiž se umělecky vypořádal s dobou fašistických diktatur a předválečné nervozity. V *Bíle nemoci* vytvořil úchvatný obraz lidí podřizujících se vůli všemocného diktátora, i ušlechtilého odpůrce tohoto režimu, beznadějně hynoucího v osamoceném boji. V dramatu *Matka* k řadě skromných hrdinů, obětujících životy za lidský pokrok, připojil i prostou matku, která vloží zbraň do rukou posledního syna, odcházejícího do spravedlivé války. Z dramatické tvorby Františka Langra je nejdůležitější pro tuto dobu hra o legionářském kamarádství *Jízdní hlídka* (1935) a dále drama *Dvaasedmdesátka* (1937), v troji interpretací jednoho zabití ukazující na obtížnost vyjádřit slovy skutečné pocity a motivy jednání a tedy i na nutnost bedlivého zkoumání viny. Palčivými problémy moderní civilizace a krizí deštěného prostého člověka se ve svých hrách zabýval Edmond Konrád, autor her *Kvočna*, *Čaroděj z Menlo* (uvedena pod titulem *Edison*), *Kde se šebřá* a dalších.

Na jevištích velkých divadel uvedli ve třicátých letech své nikoliv už experimentální hry i někteří autoři z tábora opoziční avantgardy. Vladislav Vančura (1891—1942) vytvořil více myšlenkově než dramaticky účinnou konfrontaci renesančního typu vědce a požitkáře s protestantsky přísnou morálkou severu v historické hře *Alchymista* (1932) a v době silných nacionalistických nenávistí připomněl příběhem hry *Jezero Ukerece* (1936), že při řešení velkých problémů lidské civilizace se musí spojit schopní lidé nejrůznějších národů. Pod názvem *Schovávaná na schodech* připravil první básník poetistické avantgardy Vítězslav Nezval pro divadlo do bohatého básnického výraziva převedený původní Calderonův příběh o obhajobě cti a síle lásky. Vnější básnická forma potlačila reálný obsah v jeho adaptaci Dumasových *Tří musketýrů* a cizorodé prvky nových časových relací narušily i osnovu Nezvalem upravené Beaumarchaisovy hry *Figarova svatba*, přezvané na *Nočního Figara*. Nejcennější, protože umělecky nejpůvodnější, je v této řadě Nezvalova scénická báseň *Milenci z kiosku* (1932), kde se poetistická hravost spojuje s dějovým příběhem ženy, hledající ideálního muže, v jednotu ironií nadlehčené a bohatou básnickou invencí v dialogu a motivaci nesené komédie. Konečně Adolf Hoffmeister napsal podle Goldoniho *Kavárničky* humorně skotačivou a zároveň kriticky bodající veselohru *Zpívající Benátky* (1932) a pro režiséra E. F. Buriana a divadlo D 35 připravil společensky ostře kritickou hru *Mladí ze hře* (1935), v níž mladí lidé v smlouvené hře předvádějí proletářské dívce nectnosti svých měšťáckých rodičů.

Tištěné texty her Voskovce a Wericha podávají důkaz o tom, že literární složka nehrála v jejich revolučním divadle podřadnou roli. Po prvních revuích z let 1927—32 převládal dadaistický humor, vystřelující do všech možných stran a poměrně málo závislý na vlastním námětu revue, který sloužil vlastně jen jako odrazový můstek nových variací osvobozeného humoru a vtípu. Počínaje revuí *Caesar*, uvedenou na jevišti v březnu 1932, soustřeďoval se humor i děj ve hrách Voskovce a Wericha k námětům politickým. Jejich jevištní dialog ani ve třicátých letech neztrácel poetickou lehkost a dadaistickou hravost, nicméně i nad humorem dvou moderních klaunů ležela tíha fašistického nebezpečí, jemuž oba umělci začali po svém vzdorovat.

Jako nový prvek se v revuích objevily burčující optimistické, většinou pochodové písně Jaroslava Ježka na Voskovcovy a Werichovy texty, vytvářející jakýsi vážnější protiklad k nevázané veselosti dialogu a děje. Hned v *Caesarovi* zazněla slova *Pochodu plebejců*, jejíž refrén „Na nás neplatí ni pouta, okovy ni řetězy . . .“ předznamenal řadu podobných optimistických textů. K nejpůvodnějším patřila jistě píseň *Svět patří nám*, dosvědčující živý zájem obou autorů o sociální problémy doby krizí a nezaměstnanosti. Vedle pochodových písní se jako výrazný druh ve třicátých letech objevily i blues J. Ježka, pro něž Voskovec a Werich skládali neobyčejně poetické, tesknou lyrickou touhy po lepším světě prostoupené texty. Známé jsou zejména *Klobouk ve křoví*, *Celou noc a celý den*.

V revuích po *Caesarovi* (*Svět za mířemi*, *Osel a stín*, *Kat a blázen*, *Balada z hadrů*, *Těžká Barbora* aj.) objevoval se také velice poutavý a dějově pevný námět. V *Těžké Barboře*, uvedeně roku 1937, vylíčili jasnozřivě oba autoři fašistickou praxi přeapadání cizích zemí, která byla zanedlouho vyzkoušena i na Československu. Při četbě těchto textů, jež sloužily jako podklad často velmi volně improvizaci ústřední klaunské dvojice, přesvědčujeme se o tom, jak se politickou adresností

DRAMATIKOVÉ
PRAGMATISTICKÉ
GENERACE

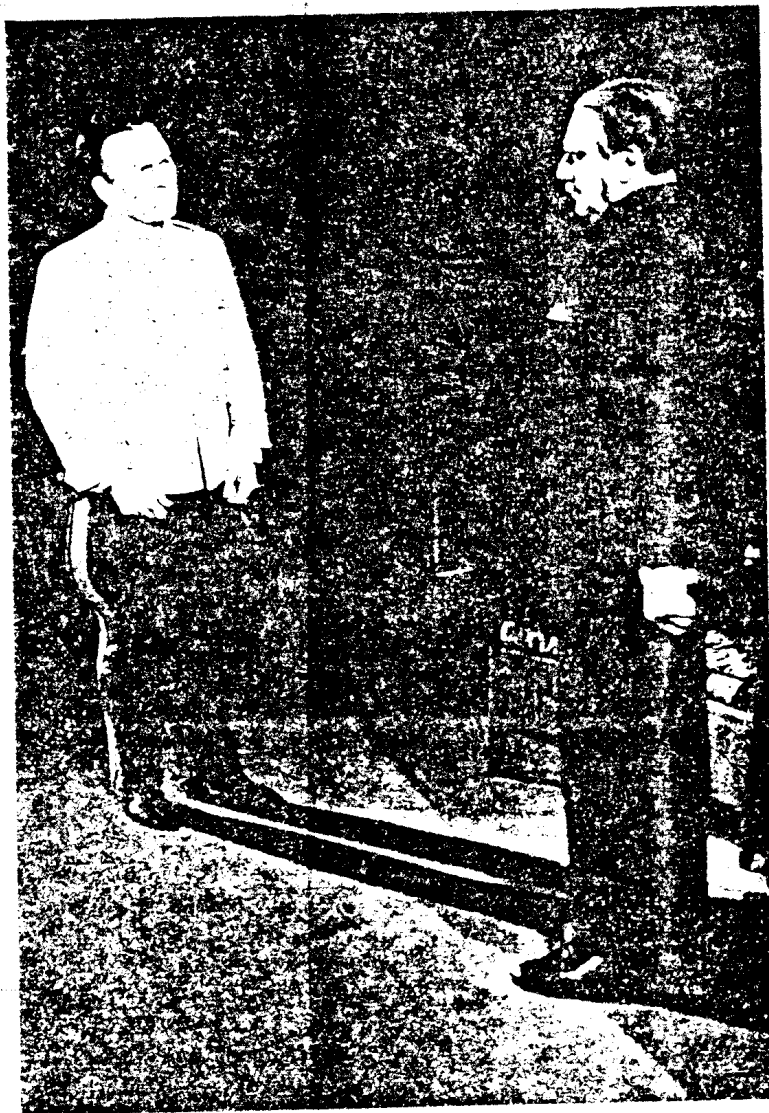
DRAMATIKOVÉ
ČESKÉ
AVANTGARDY

DRAMATIKA
OSVobozeného
DIVADLA

rozšiřoval společenský dosah humorných dvojsmyslů, narážek, ironií a všech dalších prostředků intelektuálně vytríbené jevištní zábavy. Obdivuhodné je též bohatství jazyka obou autorů, schopných v nadsázkách a v několika málo obrazech přesně zachytit prostředí či typ, ke kterému míří vtip, parodie či satirický výpad.

NASTUPUJÍCÍ
GENERACE
DRAMATIKŮ

Velmi nápadný rozdíl mezi dramatikou dvacátých a třicátých let vyplývá při srovnání nastupujících generací dramatických autorů. Po první světové válce se ke slovu s nebyvalou vehemencí přihlásili básníci avantgardy a dramatikové tzv. pragmatistické generace, odvážně bojující staré literární a divadelní normy. Ve třicátých letech nastupovala skupina autorů bez vymezeného uměleckého programu. Jejich tvorba pojednávala pomocí tradičních a často konvenčních prostředků především o soukromých záležitostech člověka. Na společenské skutečnosti krize a válečného nebezpečí reagovali spíše námětem než uměleckým obsahem dramatického příběhu. Typickým příkladem této dramatiky je vůbec nejčastěji hraný kus na scéně pražského *Národního divadla* ve třicátých letech, *Lidé na kře* od Viléma Wernera (1936). Hra ukazuje několik lidí mladé generace, kteří na rozdíl od morálně zásadových rodičů musí v době krize a nezaměstnanosti zapírat své přesvědčení, ohýbat se podle přání politických stran a hledat všelijaké nerovné cesty za životním uplatněním. Člověk vržený na neklidnou hladinu života, stále ohrožený nejistotou doby a spoléhající jen na svou osobní podnikavost, přičinlivost a podporu svých nejbližších – to byl hrdina této dramatiky, které víc než o formální výboje šlo o zachycení a vyjádření neklidu a nejistoty v okolí jedince i v jeho nitru. Podobné náměty, realizované tradiční technikou žánrového dramatu, najdeme v té době u zmíněného již Viléma Wernera (1892 až 1966), Olgy Scheinplugové (1902–68) i u Franka Tetauera (1903–54), jehož hra *Veřejný nepřítel* (1936) může sloužit jako důkaz, že v některých dílech se objevila i odvážná kritika veřejných poměrů. Lyričtější a někdy až baladickým tónem, příznačným pak pro dobu okupační, se vyznačují hry Josefa Toman (nar. 1899), z nichž drama *Svět bez oken* (1933) je silnou psychologickou studií čtyř zedníků, čekajících na záchranu pod sutinami novostavby, a zároveň krutě pravdivým svědectvím o utrpení vykořisťovaného člověka. Zájmem o psychiku též pracujícího dělníka se k Tomanovi řadí hra *Zač lidský život* (1936) Zdeněk Němeček. Jeho drama *Most* (1938) se protiválečnou myšlenkou, nikoliv však úrovní uměleckého zpracování, řadí k posledním dílům Čapkovým.



Zdeněk Štěpánek a Václav Vydra st.
jako Maršál a Baron Krüg v Čapkově *Bílé nemoci*
Národní divadlo, 1937

V repertoáru velkých divadel a také mnoha podnikatelských scén můžeme rozlišit také ve třicátých letech celkem dvě tendence, různě se ovšem překrývající a proplétající. Uváděly se tu především velmi často konverzační a žánrové komedie zejména francouzských, anglických a amerických autorů, protože si je publikum těchto scén – převážně lidé středních a zámožnějších vrstev – oblíbilo pro jejich zábavnost, bezproblémovost, pro jejich vtipnost a idyličnost. Typická hra tohoto stylu, Caillavetova, Flersova a Rayova *Rozkošná příhoda*, která se hrála na pražských jevištích od roku 1914, dosáhla např. v novém nastudování *Starovského divadla* v roce 1935 znovu v jediné sezóně téměř čtyřiceti repríz. Vedle tohoto lehkého zábavného repertoáru, který zajišťoval finanční prosperitu divadel, projevovaly se zejména na reprezentačních scénách snahy o umělecky závažnější a originálnější inscenace. Do této linie se řadily i jevištní realizace nových českých her a klasického domácího repertoáru. Podobně jako Kuršovo uvedení Jiráskovy hry *Jan Roháč* v svépomocné *Lidové scéně* v pražské *Unitarii* (1930) působila svou výzvou k neústupnosti a národní semknutosti znovu inscenovaná hra Arnošta Dvořáka *Král Václav IV.* v *Národním divadle* v roce 1938.

ZÁBAVNÝ
REPERTOÁR

Ze zahraničních dramatických literatur se na českých scénách i v druhém meziválečném desetiletí uplatňovala nejvýrazněji moderní dramatika francouzská, jejíž představitelé dovedli nejlépe využít rozpoutané básnické obraznosti poetismu k vytváření lyrických, dojmavých a zároveň myšlenkově zdravě znepokojujících her. Častými hosty z francouzské oblasti byli na českých jevištích Jean Giraudoux, Alfred Savoir, Marcel Achard a Armand Salacrou vedle řady dalších, mezi nimiž nikoliv počtem repríz a titulů, nýbrž silou lyrického zření vynikají hry klasického představitele francouzského poetismu Jeana Cocteaua (*Milovaný hlas, Očarováný život*), uváděné nyní již na velkých scénách.

Zatímco podíl a význam anglosaské dramatiky se ve srovnání s předcházejícím deceniem poněkud zmenšil, uplatnila se znovu dramatika ruská a také sovětská. Obrat k vnitřnímu světu jedince a k záhadám jeho podvědomí, charakteristický pro vývoj divadla třicátých let, oživil zcela přirozeně zájem o klasickou ruskou literaturu z doby předrevoluční i pozdější. Zasluhou režiséra *Městského divadla na Královských Vinohradech* Jana Bora a dramaturga Františka Götze z *Národního divadla* viděli diváci v Praze mezi lety 1928 až 1934 dramatizaci Dostojevského *Zločínů a trestu, Idiota, Běsů, Bratří Karamazovových*. Zvláště úspěšným představením bylo uvedení Tolstého *Anny Kareniny* v dramatické podobě v roce 1929 a znovu 1935 na vinohradské scéně v režii Borové.

INSCENACE RUSKÉ
A SOVĚTSKÉ
DRAMATIKY

Zájem o vnitřní psychickou dramatiku člověka, o jeho raněné nitro, vedl Jana Bora i k sovětským hrám. V roce 1927 uvedl na Vinohradech hru *Vířiněja*, původně prózu Lydie N. Sejfulinové, dále v roce 1933 Bulgakovovu *Bílou gardu* (pův. název *Dni Turbiných*) a v roce 1935 dramatizaci slavného Šolochovova románu *Rozrušená země*. Po uznání SSSR *de iure* a uzavření smlouvy mezi ČSR a SSSR (1934, 1935) pronikly i na velká jeviště některé hry s výrazně sovětskou tendencí. *Národní divadlo* dávalo roku 1936 Kornejčukovo drama *Chirurg Platon Krečet*, v *Městském divadle na Královských Vinohradech* se následujícího roku hrála Kornejčukova *Žháža eskadry* (v režii Stejskalové), jejíž provozování bylo po druhém představení zakázáno, v témže roce 1937 měla ve *Starovském divadle* premiéru Gorkého *Vassa Železnovová*. Ojedinelé inscenace sovětských her na oficiálních scénách je možno přiřadit k jiným, umělecky a myšlenkově často cílevědomějším inscenacím sovětské dramatiky v druhé polovině let třicátých, z nichž zasluhuje připomenout Kuršovo uvedení Serafimovičova *Železného potoka* v roce 1936 na scéně pražské *Unitarie* se souborem *Svazu DDOČ* a dále pak Stiborovo olomoucké nastudování Višněvského *Optimistické tragédie* v listopadu 1935, jejíž pohostinské uvedení v Praze vyznělo jako politická manifestace dělnického publika.

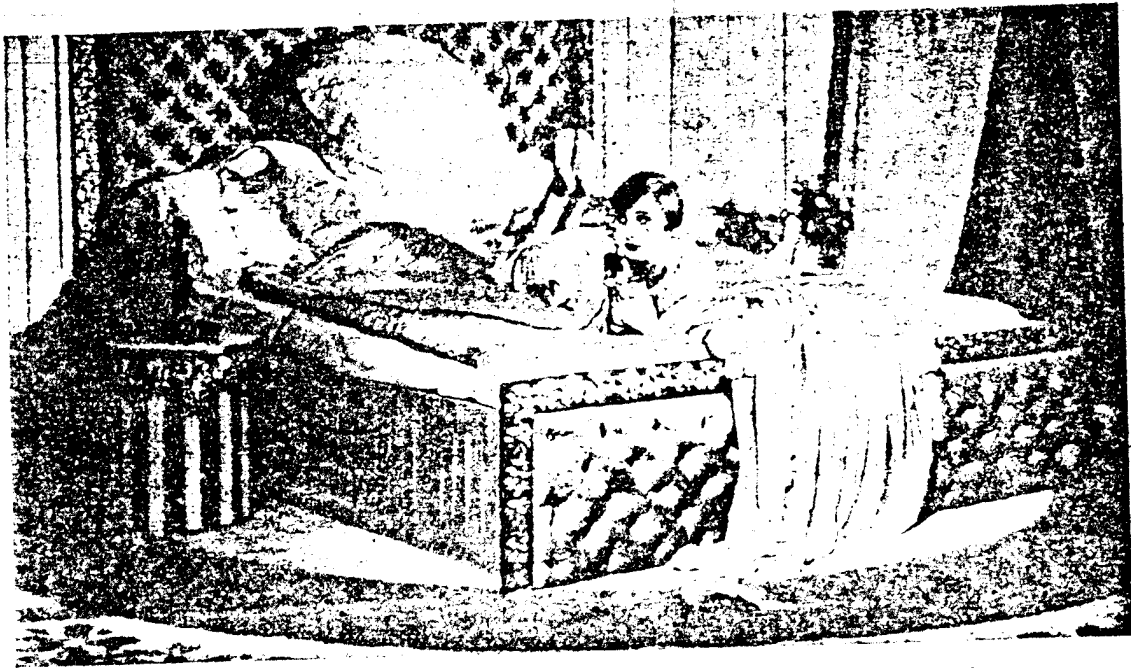
Na velkých, tradičních divadlech se v druhém desetiletí mezi válkami neobjevil nějaký vyhraněný směr či umělecký proud. Divadlo se po mnoha ideových i formálních výbojích v poválečné době vracelo k všedním a konkrétním záležitostem člověka, pronikalo do jeho vnitřního a soukromého světa, aby tam hledalo jistoty a prameny štěstí, které tento člověk, vystrašený výhrůžkami diktátorů a zneklidněný předtuchou nové války, nemohl najít ve světě potácejícím se v krizích. Jinak byl repertoár oficiálních scén značně eklektický. Vždyť vedle sovětských her se dávala na *Národním divadle* i hra italského fašistického diktátora Mussoliniho, vedle demokraticky bojovného díla, jako je Čapkova *Matka*, zněl titánský patos Františka Zavřela atd.

HERECTVÍ
TRICÁTÝCH LET

Podobné změny jako v činoherní režii, české dramatické a dramaturgii velkých scén se projevily také v tvorbě herecké. Ze starších generací se dostávali do popředí umělci schopní odkrýt dynamiku vnitřních duševních sil a vyjadřovat se v intencích moderně střídmého, skrytou dramatické působícího realismu. Z těch, kdo nastupovali na jeviště prakticky po skončení války, patřili do tohoto kruhu např. Zdeněk Štěpánek, Jaroslav Průcha, František Smolík, Saša Rašilov, brněnský Rudolf Walter. Vývojové změny byly nejpatrnější ovšem na nově přicházející generaci. Jejich umění se jeví jako syntéza pohybové básně, dynamického a hravého projevu avantgardy a tlumeného, psychologicky prohloubeného vyjadřování starších generací. Jde tu o herce, kteří již procházeli hereckou konzervatoří, otevřenou po první světové válce, získávali tedy solidnější základ pohybové i hlasové techniky a zároveň objektivnější přehled o různých divadelních stylech než často spontánně se vyvíjející herci starší. Typickým příkladem tohoto nového herectví je jevištní tvorba Ladislava Peška (nar. 1906), který již v třicátých letech vynikl jako herec široké pohybové fantazie, dokonalé mluvní techniky a zároveň jako umělec se schopností pronikat pod povrch charakteru k jeho duševním podtextům. Podobné vlastnosti se v různých individuálních proměnách vyhraňovaly a projevovaly v rostoucí síle i u dalších příslušníků jeho generační skupiny, z nichž si připomeňme aspoň Vladimíra Řepu, Václava Trégla, Vojtu Plachého-Tůmu, Františka Vnoučka, Jiřinu Šejbalovou, Jiřího Dohnala, Miladu Matysovou, Bohuše Záhorského, Ladislava Boháče, Marii Glázrovou, Marii Vášovou, Vlastu Fabianovou, Natašu Gollovou.

SCÉNOGRAFIE
TRICÁTÝCH LET

Tendence k reálnějšímu a věcnějšímu vyjadřování se projevovaly i na poli scénického výtvarnictví. Na jedné straně pozorujeme úsilí o zrealnění scénického prostředí, na druhé přejímání a rozpracovávání zkušeností divadla avantgardního. V tomto směru získal v třicátých letech vedoucí postavení v české scénografii František Tröster (1904—68), který nejdříve pracoval s V. Šulcem v Bratislavě a později se stal významným spolupracovníkem Frejkovým na scéně *Národního divadla* v Praze. Tröster vytvářel tvarově bohatý, barevně sytý a básnickým nápadem sjednocený dramatický prostor, který i vertikálním členěním dával režii a herci bohaté možnosti pohybových vztahů a proměn. Tröster byl blízký Frejkovi, protože navazoval na jedné straně na dynamicky hybný styl scény expresionistické, na druhé využíval avantgardního smyslu pro



Anna Sedláčková v roli Simony ve hře Jacquesa Natansona *Klouček netykavka*
Stavovské divadlo, 1925, režie Miloš Nový, výprava J. M. Gottlieb



Vlevo: Leopolda Dostalová v titulní roli Čapkovy tragédie *Matka*. *Národní divadlo, 1938*. — Uprostřed: Saša Rašilov v úloze městského hejtmána v Gogolově *Revizoru*. *Národní divadlo, 1936*. — Vpravo: Josef Skřivan v titulní roli Wernerovy hry *Komediant Hermelín*. *Národní divadlo v Brně, 1937*

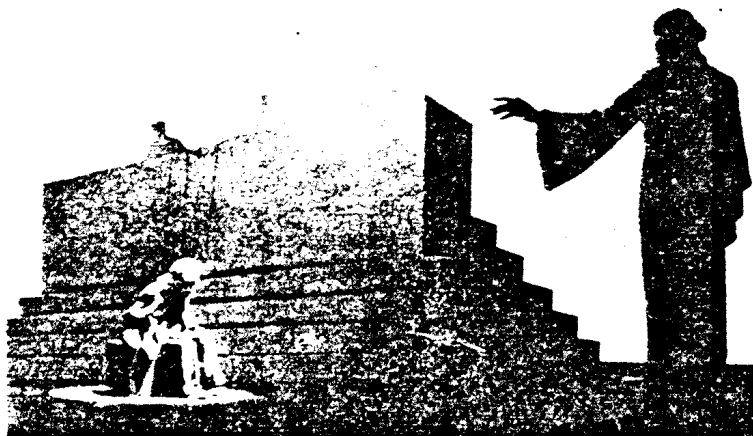
určující detail či poetickou nadsázku. Vedle Tröstra se uplatňovali zejména na moravských scénách Jan Sládek, výraznou osobností byl i Alois Wachsmann. Vedle představitelů nové generace pokračovali na českých scénách ve své práci i výtvarníci starší – Heythum, Hofman, Feuerstein, Muzika i konvenčněji se vyjadřující J. M. Gottlieb a Václav Gottlieb.

Významnou složkou českého divadelního života bylo také divadlo loutkové a divadlo určené dětem. Představení pro děti a mládež byla však v meziválečném a válečném údobí velmi často v rukou divadelních podnikatelů, kteří v nich hledali příležitost k snadnému výtěžku. Pro nejmenší publikum se hrálo v pražském *Rokoku*, *Švandově divadle*, v *Uranii*, *Malé operetě* i jinde. Zvláště populární byl Kašpárek v podání Vojty Mertena. Rozvoj avantgardního divadla přinesl úspěch i divadlu pro děti. Jedním z prvních průkopníků výchovného a umělecky hodnotného divadla se stal Miloslav Jareš, účastník prvních avantgardních pokusů, který moderní výrazové prostředky přenesl i na dětskou scénu. Na počátku třicátých let pracoval v tzv. *Legii malých* v Praze-Holešovicích, kde nastudoval i texty sovětských dětských divadel – Kiplingova *Maugliho* v dramatisaci Volkensteinové a Gorlovova *Uchvatitele ohně* (1931, 1933). O hodnotné a už také k třídní výchově dítěte orientované dětské divadlo se staraly některé kolektivy *Svazu DDOČ*, jež uváděly i původní hry Marie Čebišové. Dětskému divadlu se věnoval i Antonín Kurš a pedagog Miloslav Disman, jenž svůj kolektiv dětských herců převedl roku 1931 do Československého rozhlasu. V historii českého divadla pro mládež je historickým mezníkem rok 1935, kdy bylo v Praze založeno první profesionální divadlo pro mládež – *Pražské dětské divadlo*. V jeho čele stála po několika letech bývalá herečka a nadšená průkopnice divadla pro mladé Míla Mellanová (1899–1964). Využívala hojně zkušeností sovětských divadel pro děti a uváděla často hry z jejich repertoáru.

ROZVOJ
DIVADLA
PRO MLÁDEŽ

Nejvýznamnější osobností českého loutkového divadla byl mezi válkami i v okupační době Josef Skupa, umělecký vedoucí divadélka, jehož typickými figurkami byly falešnou učeností mezery svého vzdělání zakrývající Spejbl a všetečný, dětsky zvědavý a povídavý Hurvínek. Roku

JOSEF SKUPA



Jiřina Skupov a Josef Skupa vedou loutky Hurvinka a Spejbla
Fotografie z let třicátých

Karel apek: Poslední soud z psma Pomněnky Jana Malika
Sokolsk loutkové scéna v Praze VIII, 1939, reřie a výprava Jan Malik

1930 se Skupv soubor zprofesionalizoval, ař k virtuozitě přivedl techniku závěsných loutek, mezi nimiř se objevily dalř typov figurky (např. paní Drblkov). Skupv humor se vyhrocoval do politických narzek. Pro svou vysokou uměleckou úroveň, technickou dokonalost a neopakovatelnou osobitost se Skupovo divadlo stalo po dlouh léta nejznmjř českou divadelní scénou ve světě.

Skupovy profesionln úspěchy vyrůstaly z neobyčejn širok základny českého loutkrskho amatérismu, pracujícího na vysok úrovni technick i umleck. Jako reřisr, organizátor i autor se na tomto poli uplatņoval pedevřm Jan Malik, jehoř pohdkov vtpn hra *Mtek Fltek* (1935) se stala známou na mnoha českých i zahraničních scénách. O divadlo loutek se zajímali i vznamn vtvrnci, v Praze např. Jiří Trnka, v Brně Ondřej Sekora. Pokus o využití loutkového divadla k vyjádření politicky satirického obsahu v revolučním proletrskm duchu podnikl zakladatel *Proletscny* Emanuel Famira. eskoslovenř loutkáři vyvíjeli také velmi aktivn činnost organizačn, zejména v mezinárodní loutkrsk organizaci *UNIMA* (zaloř. 1929), jejmř prvním prezidentem se stal česk loutkrsk historik a organizačn pracovník Jindřich Vesel. Navazovaly se také činn styky s loutkáři jiných států. V boji proti fařismu měly vznamn msto i německy hrající skupiny – karlovarsk *Hülzerne Truppe* a *Zwrn-Zupf-Truppe*. V roce 1936 bylo v Československu asi 2 500 veřejn působících loutkových divadel.

řirokou oblast představovalo také divadlo ochotnick. S rozvojem profesionálního českého divadla, nástupem filmu a rozhlasu ztratilo amatrsk divadlo onen velik význam, jak mlo

v době obrozenské a ještě v druhé polovině 19. století. Přesto byl počet spolků i v meziválečné době veliký, ochotnické divadlo hrálo i v nejzapadlejších obcích.

Skutečně progresivní snahy se objevily ve třicátých letech především na poli dělnického amatérského divadla. Centrem jeho vývoje se stal opět Svaz DDOČ, který zahájil činnost už před první světovou válkou. Ve dvacátých letech neprojevoval zvláštní aktivitu, přežívaly v něm ještě staré praktiky svépomocného ochotničení. Všechny důležitější akce dělnického divadla dvacátých let, např. *Dědrasbor* nebo *Modré blůzy*, se uskutečňovaly mimo vlastní rámec DDOČ. Po V. sjezdu Komunistické strany Československa roku 1929 bylo do čela Svazu postaveno nové vedení, v němž se zvláště významně uplatňovali jako režiséři a organizační pracovníci František Spitzer a František Kubr. Dělničtí divadelníci se rozhodli vyzkoušet nejdříve agitační sílu divadla. V pražské *Lucerně* i v jiných sálech uspořádali několik mohutných revuálních pořadů divadelně vysvětlujících hlavní zásady politiky Komunistické strany. *Trýzna LLL* vzpomněla zemřelých vůdců komunistického hnutí Lenina, Liebknechta a Luxemburgové, revue *Za jednu ránu dvě* seznamovala s pěti-letým plánem SSSR, zakázaná revue *Den co den* byla věnována rudému tisku, do historie revolučních bojů se vracel *Večer březnových revolucí*, k sovětské zemi ukazovala znovu revue *Dohnat a předělnat*. Záhy se ovšem ukázalo, že ani v proletářském prostředí nemůže divadlo sloužit jen jako nástroj politické agitace, že i tady může a musí uplatnit svoje specifické umělecké prostředky. Proto v další práci dělnických skupin měly zvláštní význam takové kolektivy, jež od divadelní agitace dovedly přejít ke skutečnému divadlu a přiblížit se aktuálním formám divadelní avantgardy. Byly to např. skupiny *Anticorro*, *Aragón*, *Klub zapadlých talentů*, využívající oblíbených trampských melodií, dále *El-Carova parta*, jež pracovala stylem rytmodeklamace, tj. výrazně rytmického sborového přednesu veršů, doplňovaného symbolicky stylizovanými pohyby. Projevil se tu vliv Majakovského poezie, Modrých blůz a žila tu dále tradice Dědrasboru. Vrcholem snah o dělnické divadlo v první polovině třicátých let byla vysočanská *Proletscéna* z let 1933—34, kterou založil a umělecky vedl nadšený proletářský divadelník, tanečník a malíř Emanuel Famíra (nar. 1900) a kde spolupracoval také známý hudebník mladé generace Vít Nejedlý. Proletscéna představuje snahu překonat jednostranné zaměření dělnického divadla na agitaci a vytvořit divadlo působící už také kvalitami uměleckými.

V druhé polovině třicátých let se aktivita dělnického divadla a Svazu DDOČ ještě dále zvyšovala. S ústředním souborem DDOČ, v němž se soustředily nejlepší síly režisérské i herecké, nastudoval František Spitzer např. Pogodinovu hru *Můj přítel*, Tylový *Kutnohorské havíře*, ve spolupráci s režisérem Kuršem vznikla Odetsova reportáž *Kde je Leffty?*; Gustav Schorsch uvedl se souborem Gorkého hru *Na dně*. Vrcholem práce tohoto dělnického reprezentačního souboru bylo nastudování Gorkého hry *Měšťáci* (1936) v režii Františka Spitzera, s Antonínem Kuršem v roli Tětereva. Působivé představení se hrálo v Praze, ve venkovských místech a dokonce i na Slovensku celkem 54krát. Další důležitou akcí ústředního souboru Svazu bylo nastudování Serafimovičova *Železného potoka* (1936) v režii Antonína Kurše, ve výpravě Heythumové a s hudbou Josefa Stanislava. V těchto představeních se dělnické divadlo odpoutalo od jednostranné agitace, soustředilo své síly k zvládnutí náročných uměleckých úkolů a vedeno talentovanými režiséry i z řad profesionálů zapojilo se významně do pokrokových snah českého divadla o umění politicky posilující, bojovné a přístupné širokému okruhu publika.

V druhé polovině třicátých let se střediskem divadelní práce Svazu DDOČ stal sál *Unitaria* v Praze (dnes sílo *DISKu*). Vystupoval tu nejen ústřední soubor Svazu, ale i další skupiny Svazu DDOČ. Zde také dozrávala stará myšlenka na stálou dělnickou scénu v Praze. Politické události na sklonku třicátých let však uskutečnění tohoto podniku znemožnily. Pod vedením Antonína Kurše začala v Unitarii těsně před okupací působit profesionální *Lidová scéna* s českými herci, kteří byli nuceni po událostech roku 1939 opustit Slovensko. Velkého úspěchu dosáhl Kurš s aktuálním nastudováním Jiráskova *Jana Roháče*, které se s velkým ohlasem u publika hrálo od 1. února do 14. března 1939.

Činnost Svazu DDOČ se však nemezovala jen na pořádání divadelních představení. Svaz podporoval mnoho dalších akcí, které byly projevem skutečného pokroku a odpovídaly zájmům dělnictva. Postaral se např. o to, aby zájezdová představení olomoucké činohry, která přijela do Prahy roku 1935 se svou inscenací Višněvského *Optimistické tragédie*, navštívili především dělničtí pražských závodů. Představení měla manifestační průběh a stala se významným činem



Satirická scéna Pop, kulak a nepman
Dělnické divadlo Svítání v Praze-Nuslích



Satirická scéna na družstevní besedě Včely
Proletářské divadlo J. Wolkra v Praze-Žižkově, 1931

proletářské politiky. Záslouhou Svazu a jeho skupin obsadili dělníci hlediště vinohradského divadla i při dvou představeních Kornejčukovy *Zkázy eskadry*, kterou v *Městském divadle na Královských Vinohradech* roku 1937 uvedl režisér Bohuš Stejskal. Protože dělnické publikum reagovalo na děj revoluční hry po svém, byla už druhá repríza policejně zakázána. Svaz DDOČ byl jedinou divadelní organizací internacionálního charakteru a stal se složkou významné návštěvnické organizace *Lidové divadlo*, jež pokrokově ovlivňovala repertoár pražských divadel v druhé polovině třicátých let i za okupace.

OCHOTNICKÉ
DIVADLO

Největší počet ochotnických spolků a odborů soustřeďovala *Ústřední matice divadelních ochotníků československých* (ÚMDOČ). V jejich repertoáru převažovaly libivé, umělecky málo hodnotné hry, přinášející divákům osvěžení a nenáročnou zábavu. Tímuto účelu sloužily operetky a lidové veselé hry se zpěvy nebo veselohry s naivně optimistickým obsahem. V některých souborech, kde se uplatňovala inteligence nebo studentstvo, projevovaly se však i snahy o vážnější program, opřený nejčastěji o českou a světovou klasiku. Podporou této odpovědnější a inscenačně dokonalejší činnosti byly každoročně pořádané *Jiráskovy Hronovy*, jež počínaje rokem 1931 pořádala ÚMDOČ jako vrcholnou přehlídkovou soutěž pro své členské spolky. Z četných nadšených pracovníků této linie amatérského divadla zasluhuje zmínky zakladatel Hronovů Max Lederer a významný teoretik a popularizátor divadelní historie Vojtěch K. Blahník.

DIVADELNÍ
KRITIKA A TEORIE

Také česká divadelní kritika se začala více soustřeďovat k společenským otázkám divadelního dění, hledala jeho podstatu ve vystižení prostých lidských vztahů a starostí a v morální síle, kterou jeviště předávala stále méně klidnému divákovi. K posílení obrodných sociálních funkcí divadla mířila ze svého stanoviska jak kritika politické levice (Václavek, Konrad, Krejčí, Fučík, Nejedlý), tak k umělecké podstatě výrazu bedlivěji přihlízející kritika nové generace (Josef Träger, Václav Sommer), tak i výbojnější mluvčí oficiálních názorů (Miroslav Rutte, Josef Kodíček, Jan Sajíc). K nim připojovali svou dlouholetou zkušenost starší kritici (Tille, Vodák) a mnozí další. Nad jejich často velmi ostrými názorovými spory začala převažovat starost o budoucnost české divadelní kultury jako celku, o její možnosti svobodného a progresivního rozvoje.

K důležitému vývojovému vrcholu dospěla v třicátých letech také česká divadelní teorie. V roce 1931 byla vydána *Estetika dramatického umění* Otakara Zicha, syntetizující dosavadní poznatky objektivního zkoumání dramatického umění, kam autor záslužně zahrnul nejen činohru, ale také druhy hudebního divadla a divadelní tanec. Na Zichovo pojmově přesné a analytické zkoumání navazovala potom jinak samostatně se vyvíjející uměnovědná teorie českého strukturalismu. Její hlavní představitel Jan Mukařovský (nar. 1891) odhalil v několika studiích důležité rysy moderní divadelní struktury, zejména její dynamickou proměnlivost a vnitřní protikladnost,

a zabýval se i jednotlivými složkami divadelní stavby, zvláště jednotlivými typy dramatického dialogu. K strukturalismu se koncem třicátých let a později přikláněl ve svých teoretických studiích též Jindřich Honzl.

Také ve třicátých letech byla vydána některá reprezentativní díla z oboru divadelní teorie a historie. Široce koncipovaným pokusem o vylíčení historie první české scény je šestisvazkové dílo *Dějiny Národního divadla* (vyd. 1933—36), v jehož rámci pojednal Jan Bartoš o budovatelích Národního divadla, Antonín Matějček o výtvarnících budovy, Zdeněk Nejedlý o opeře před rokem 1900, Otokar Fischer o činohře ve stejné době, Václav Tille o činoherním umění na Národním divadle v letech 1900—18 a konečně Zdeněk Nejedlý o operní tvorbě ve stejné etapě. Úkol reprezentovat českou oficiální kulturu měl i sborník *K. H. Hilar*, vydaný roku 1936 jako shrnující pohled na dílo zemřelého šéfa činohry Národního divadla v Praze.

DIVADELNÍ
HISTORIE

Myšlenkovou podnětností a pochopením divadla jako prostředku pro revoluční proměnu společenských řádů se od velkých oslavných prací lišily projevy avantgardních teoretiků, např. Honzlova kniha *Sláva a bída divadel* (1937), manifest E. F. Buriana *Zametto jeviště!* (1936) nebo Frejkovo pojednání *Živé divadlo* (1936). Pole teoretické a historické práce zahrnovalo dále např. dílo Jana Bora, Františka Götze, Ferdinanda Pujmana, ze znalců cizích divadelních kultur připomeňme aspoň slavistu Franka Wollmana a shakespearovského badatele Františka Chudobu.

Mezi divadelnickými organizacemi je nutno vyzvednout záslužnou činnost v roce 1936 založeného *Klubu českých a německých divadelních pracovníků*, jehož prvním předsedou se stal herec Václav Vydra st. Klub v době silného německého nacionalismu sdružoval české a německé demokraticky cítící umělce a podporoval jejich vzájemnou spolupráci. V říjnu 1938 byl přeorganizován na *Klub umělců*, přístupný i nedivadelníkům.

V druhém meziválečném desetiletí dospělo české divadlo k jednomu z vrcholů svého vývoje. Významné podněty experimentující avantgardy byly nyní využity na jevištích před širokým publikem a česká kultura se jako celek projevila jako jeden z nejdemokratičtějších a zároveň umělecky nejaktivnějších proudů evropského vývoje.

ČESKÉ ČINOHERNÍ DIVADLO ZA OKUPACE A ZA DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY (1939—1945)

V době fašistické okupace českých zemí nabylo české divadlo specifického významu. O jeho svobodném vývoji nelze ovšem mluvit, protože okupační režim bránil českým divadelníkům v jakémkoli umělecky průkopnickém a politicky kritičtějším projevu. Cílem těchto zásahů byla postupná proměna českého divadla v nástroj vládnoucí okupační politiky a důsledná likvidace všech odbojných a nespokojeneckých tendencí.

Zásahy proti českému divadlu začaly už před počátkem okupace, za tzv. druhé republiky, v době, kdy se do čela státu dostávaly reakční a fašismu nahrávající síly. V listopadu 1938 odňalo ministerstvo vnitřní koncesi provozovatelům *Osvobozeného divadla*. Voskovec, Werich a Ježek odjeli počátkem roku 1939 do Spojených států amerických, odkud zasahovali do českého prostředí rozhlasovými relacemi, v nichž živili v lidech odpor proti fašismu a naděje v šťastný konec války. V březnu 1941 bylo uzavřeno druhé přední avantgardní divadlo, Burianovo *D 41*. Zakladatel a umělecký vůdce této scény E. F. Burian byl zatčen a vězněn v koncentračních táborech, odkud se jen náhodou vrátil živý zpět do vlasti. Roku 1944 byl zatčen a uvězněn loutkář Josef Skupa. Za okupace byl rozpuštěn také *Staz DDOČ*.

Okupanti znemožňovali práci nejen divadelním souborům a institucím, ale také těm jednotlivým umělcům, kteří byli už od dřívějška známi svým protifašistickým a důsledně demokratickým postojem. Pro fašisty byl nebezpečný každý umělec, který vystupoval aktivně proti okupantské moci, nežádoucí pak ten, kdo neměl v pořádku rasový původ. Ti, kteří se zapojili do ilegální politické práce a byli prozrazeni, neušli nejtěžším trestům. Mnoho českých divadelníků bylo zatčeno a popraveno. Ve fašistických věznicích a koncentračních táborech byli popraveni nebo zahynuli komunistický novinář a divadelní kritik Julius Fučík, vynikající český romanopisec a dramatik Vladislav Vančura, přední činitel dělnického ochotnického divadla a funkcionář Svazu DDOČ František Spitzer, mladý herec a režisér Gustav Schorsch, člen Osvobozeného divadla a pak dlouholetý režisér a herec Zemského divadla v Brně Josef Skřivan, vedoucí české činohry Slovenského národního divadla v Bratislavě Viktor Šulc, režisér Českého divadla v Olomouci Oldřich Štíbor, literární historik a divadelní kritik Bedřich Václavek, výtvarník a dramatik Josef Čapek, ředitel brněnského divadla Václav Jiríkovský, výtvarník František Zelenka, populární písničkář a herec Karel Hašler, herečka Anna Letenská, dramaturg divadla v Českých Budějovicích Josef Stejskal a mnozí jiní. Ostatní umělci s demokratickou, protiměšťáckou nebo komunistickou minulostí, kteří neprojevovali dost loajality k okupačnímu režimu nebo dokonce nějak vyjádřili svůj nesouhlas, byli vystaveni represáliím a stálému ohrožení své existence. Příkladem mohou sloužit okupační osudy Antonína Kurše, známého svou úzkou spoluprací s dělnickým divadlem a sympatiemi k sovětskému divadelnictví. Prošel v té době řadou stálých divadel, působil v Pardubicích, na Kladně, v *Horáckém divadle* v Třebíči a krátce také v Plzni a v Praze. Nepobyl dlouho na jednom místě, protože se vyhýbal zatčení. Kladno musel po uvedení Nezvalovy *Manon Lescaut* opustit na příkaz gestapa během 24 hodin. Kuršovo působení je typické i tím, že se podobně jako jiní levicoví divadelníci účastnil ilegálních schůzek, na kterých se jednalo o poválečnou organizaci divadla osvobozeného od fašismu i kapitalistické nadvlády. Podobná šikanování zažili i jiní, nekompromisně jednající čeští divadelníci, např. Jan Škoda. Režisér Osvobozeného divadla a marxistický teoretik Jindřich Honzl se musel nakonec vzdát veřejné divadelní činnosti.

UMĚLOVÁNÍ
POKROKOVÉHO
DIVADELNICTVÍ

GENZURA.
POLICEJNÍ
KONTROLA

Ke všem uvedeným omezením a násilným zásahům do organismu českého divadla přistupovala dále okupační cenzura. Každá hra, již by bylo možno chápat jako projev nespokojenosti se stávajícím řádem, byla zakázána. Nebylo dovoleno ani uvádět jakékoli hry autorů, kteří byli známi svým protifašistickým postojem, např. Voskovce a Wericha, bratří Čapků, Vladislava Vančury. Zakázány byly hry „narijských“ autorů. Nesměli se hrát dále hry dramatiků těch zemí, s nimiž bylo Německo ve válečném stavu; jednu dobu byl dokonce potlačen i Shakespeare. Cenzorská tužka řádila ovšem i v textech her povolených, vyškrtávajíc věty, v nichž by český divák mohl najít vyjádření protinacistických názorů a přání. Cenzurní zásahy se však netýkaly jenom her, nýbrž oklešťovaly i jejich jevištní provedení. Fašističtí ideologové prohlásili moderní umění za „entartete Kunst“ (zvrhlé umění). Divadlo bylo tlačeno k jednomu stylu obecně srozumitelného divadelního projevu a nanejvýše k projevu zahalujícímu se do jakési romantizující konvence. Policejní úředníci zjišťovali, na které věty, gesta či scény reaguje obecnostvo projevem nežádoucího souhlasu, a ty pak se musely vypustit nebo předčíst. Proto vznikaly v okupační době pochopitelně i hry, které mohly spatřit světlo jeviště až po válce, např. Vančurova *Josefína* nebo Drdovy *Hrátky s čertem*.

Další zásahy se týkaly správní oblasti divadla. Na rozhodující místa byli prosazováni lidé, kteří byli ochotni poslušně vykonávat příkazy shora a v případě nutnosti projevit svou loajalitu i veřejně. Takové projevy „věrnosti“ vyžadovali okupanti zejména po atentátu na Heydricha. Čeští divadelníci se však kolektivně bránili zásahům okupantů a vedení většiny divadelních těles zůstalo v rukou demokraticky smýšlejících umělců.

PORUŠENÍ VÝVOJE
DIVADELNÍ TVORBĚ

Výsledkem všech těchto opatření bylo především násilné přerušování vývoje českého avantgardního divadla v širokém smyslu toho slova, resp. vytvoření podmínek, v nichž divadlo mohlo plnit své úkoly jen ve velmi omezené míře. Zcela byla znemožněna činnost *Osvobozeného divadla*, Burianova *D*, dále revolučního dělnického divadla, soustředěného kolem *Svazu DDOČ*. Scény, jež zůstaly v provozu, nemohly zajišťovat více než pravidelný provoz, o skutečném tvůrčím rozvoji divadla, který předpokládá svobodné vyjadřování umělců a hodnocení jejich výkonů, nemohlo být v šesti letech okupace řeči.

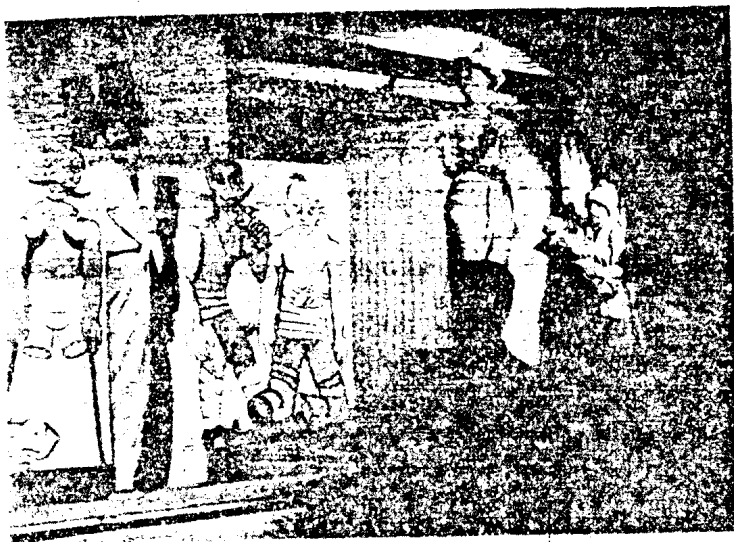
RYSY ČESKÉHO
DIVADLA
ZA OKUPACE

Vzniká tedy otázka, zda za takových podmínek neměli umělci divadla opustit a zásadně odmítnout příkazy okupačního režimu. Konkrétní okolnosti vedly však v praxi k jinému postupu. Především hned na začátku okupace a pak v první fázi války nebylo dost jasně, jaký bude další průběh světových událostí. Čeští divadelníci nepochybovali, že fašismus bude poražen. Kdy se tak stane a v jaké situaci, nebylo v prvních letech okupace zřejmé. Proto se zdálo také přirozené, že čeští umělci zůstanou na svých místech a budou hájit věc českého divadla co nejdéle.

Dalším, ještě důležitějším činitelem, byl neobyčejně silný zájem širokých vrstev o divadlo. Bylo zřejmé, že divadelní umění jako celek nabývá v nových podmínkách nového společenského významu a že se objevují i nové, pro dobu krutovlády příznačné formy společenského působení divadla, specifické způsoby dorozumění divadla s divákem v nepřátelském prostředí. Ukázalo se, že české divadlo může a bude prospěšně působit na svého diváka, i když se značně zúžil okruh jeho uměleckých možností, protože úměrně s tímto omezením a okleštěním neobyčejně vzrostla chápavost a zaslíbená vnímavost publika. České divadlo se stalo vlastně jediným shromaždištěm českého lidu, kde se mluvilo jen česky a kde bylo možné posílit se vědomím o kolektivním odporu širokých vrstev českého lidu proti okupační moci a o jeho pevně víře v šťastný konec války.

INSCENACE
E. F. BURIANA

Do okupační doby spadá i kratší éra činnosti avantgardních divadel a umělců, kteří tu představovali nejprogressivnější, a proto také nejvíce pronásledovanou sílu. E. F. Burian položil v okupační době před uzavřením svého divadla důraz především na českost repertoáru. Zvýšil počet uváděných českých her a učinil tak ne mechanickým nakupením titulů, nýbrž v plné shodě se svým uměleckým názorem. Už na sklonku republikánské éry uvedl *První lidovou suitu* s kouzelnou evokací lidových her z doby baroka, za okupace připravil pokračování v *Druhé lidové suitě*. Burianovým cílem bylo odpovědět uměleckým argumentem na pokusy rehabilitovat oficiální barokní kulturu jako jediný významný odkaz českého umění „doby temna“. Burian pověděl inscenacemi českých suit, že ne v barokní katolicičtí kultuře, nýbrž v naivně prosté, ale zdravými názory na život prosceně tvorbě poddanského lidu je vlastní jádro české tvorivosti doby barokní.



České písně kramářské. Sestavil Jindřich Honzl
D pro 99, 1941, režie Jindřich Honzl,
 výprava Bohumil Němec a Zdeněk Seydl



Jiří Brdečka: Limonádový Joe
Větrník, 1944, režie Josef Smída,
 výprava Oldřich Vymazal

Za okupace uvedl pak Burian dále mimo jiné dramatisaci Dykova *Krysaře*, Drdovu hru *Jakož i my odpouštíme* a Nezvalovu nesmírně populární *Manon Lescaut*. Z cizího repertoáru to byly jen Mussetovy *Marianiny rozmary* a Dostojevského *Ves Štěpančíkovo*. Sezónu 1940—41 sestavil provokativně jen z českých her. Diváci viděli Zeyerovu *Starou historii*, Nezvalovu *Loretku*, Pokorného *Plavce* aj., dále ještě čtyři balety, z nichž Přecechtělova *Pohádka o tanci* se stala gestapu záminkou pro uzavření divadla a zatčení Buriana a choreografky Niny Jirsíkové. Burian nasadil cyklus českých her nejen proto, aby manifestoval demokratickou českost svého divadla, ale také aby měl formální důvod neuvádět autory prosazované okupanty. Jeho inscenace byly nasyceny jako dříve moderním lyrismem a jejich narážková symbolika byla – jak na to ostatně upozorňoval i kolaborantský tisk – více než průhledná. Proto musel Burian do vězení a proto nesmělo divadlo *D* déle existovat.

V prvních letech okupace působil veřejně také druhý významný člen meziválečné avantgardy Jindřich Honzl. V suterénním výstavním sálku tehdejšího *Topičova salónu* v Praze (dnes výstavní síň Čs. spisovatele) založil a vedl tzv. *D pro 99*, divadélko pro 99 diváků. Jako vždy při své práci usiloval i tady o čistý umělecký tvar a o takový typ divadla, který by k divákovi promluvil zvlášť výraznou a nekonvenční řečí. Na miniaturním jevišti a v intimním prostředí uváděl jevištní montáže, v nichž s oblibou užíval autentických materiálů. Jeho divadlo bylo tedy jakýmsi divadlem životních faktů, reálných událostí a svědectví sestavených tak, že působily mocnou uměleckou silou. V prosinci tu měl premiéru *Večer s Vítězslavem Nezvalem*, sestavený nyní už polemicky k fašistické ideologii z Nezvalových surrealistických básní a scén, dále následoval *Večer poezie 1900*, uvádějící básníky konce 19. století v konfrontaci s výtvarnými díly stejného údobí, pořad *Věčné Čechy*, evokující výroky cizích básníků o kráse Prahy a Čech. Konečně pak uvedlo toto divadélko skutečné montáže s výrazným Honzlovým autorstvím – *Román lásky a cti*, sestavený z milostné korespondence Jana Nerudy a Karoliny Světlé, *České písně kramářské*, objevující kouzlo starého poutového písničkářství, *Dvě lásky Mikoláše Alše*, dialog malíře a jeho budoucí ženy v dopisech, proložený zprávami o Alšově práci na cyklu obrazů pro Národní divadlo. V roce 1941 byly denunčiací kolaborantského tisku tak silné, že Honzl musel zanechat veřejné činnosti. V ústraní se pak věnoval jen upravování starších her, jež se uváděly bez jeho jména.

Honzlova skupina pokračovala v práci pod vedením Antonína Dvořáka (nar. 1920) ve *Smetanově muzeu* v Praze, kde uvedla Dykova *Torzo*, Klicperova *Hadriána z Římsů* a *Potopu světa*, Plautovu *Komedii o strašidle*, *Šprýmy Hanse Sachse*, Lenauova *Dona Juana*, *Staročeské vánoční hry*,

Goethova *Urfausta* a Gryphiusovu komedii *Křup a Křap*. Ze Smetanova muzea přešla do tzv. *Intimního divadla* a do *Nezávislého divadla* v *Umělecké besedě*, kde dávala hry zábavného charakteru, Matěje Kopeckého, Šamberka, Labiche, Sabinu a spolupracovala při vytváření tohoto divadla humoru s Jindřichem Plachtou. Po návratu do Smetanova muzea uvedla překlady řecké poezie pod názvem *Písně ostrovů a bídy*. Skupina ze Smetanova muzea ilegálně nastudovala a předvedla za okupace také Jarryho *Krále Ubu*.

VĚTRNÍK
A MALÉ SCÉNY

Vedle Honzlovy a Dvořákovy skupiny se uplatňoval jako druhý odchovanec avantgardy soubor *Větrník*, který převzal po Honzlovi divadélko u Topičů. V pořadu *Portrét Antonína Dvořáka* (1941) držel se vedoucí této skupiny mladý režisér Josef Šmída (1919—1969) ještě vzoru Honzlova pásma dokumentů, ale v dalších pořadech, zejména v drammatizaci *Soudníček* Františka Němce s názvem *Sentimentální romance*, Mahenovy *Husy na provázku* a v parodii westernové literatury *Limonádový Joe* z pera Jiřího Brdečky, našel již svůj osobitý výraz v divadle – ve srovnání s Honzlem – parodičtější, humornější a hravější.

Příklad práce E. F. Buriana působil významně už od třicátých let také v prostředí amatérské tvořivosti. Moderně orientované kolektivy mladých nadšenců, hlavně z řad středoškolského studentstva, se staly zejména za okupace důležitou složkou venkovského kulturního života. Zvláště vynalézavá z nich byla skupina pelhřimovská, jejíž členové založili po válce v Praze *Divadlo satiry*.

Malá divadla se stala za okupace nástupišťem nové herecké generace, která byla ovšem ve svém úsilí o vytvoření nového, na avantgardu navazujícího slohu značně poznamenána těžkými podmínkami okupační doby. Připomeňme tu aspoň mladistvý talent v revoluci zahynuvšího Zdeňka Stránského, dále Josefa Pehra, Vlastimila Brodského, Antonii Hegerlikovou, Felixe le Breuxe, Stellu Zázvorkovou, Zdeňka Dítě, z pelhřimovské skupiny Lubomíra Lipského. První režisérské zkušenosti zde získávali Antonín Dvořák, Josef Šmída, Václav Lohniský i další.

Významným střediskem podnětné divadelní práce se stalo také dramatické oddělení pražské konzervatoře, kde na mladou generaci působili a umělecky se významně uplatňovali zejména Ladislav Pešek a režisér Jiří Frejka.

Z relací kolaborantského tisku je zřejmé, že velkým proviněním malých scének bylo samo tvrdohlavé ulpívání na výrazových prostředcích avantgardního divadla. Nejednen referát vzníval v upozornění, že se na představeních scházejí lidé, kteří nemohou zapomenout na divadlo staré avantgardy a neuvědomují si, že se tak mnohé změnilo. Už samo užívání jistých uměleckých prostředků se tedy stalo politickým činem, bylo projevem odporu proti vládnoucí snaze dělat divadlo bez „formalistických“ výstřelků, divadlo strážlivé, krotké, loajální.

NÁRODNÍ DIVADLO

Vedle této okupační „avantgardy“, omezené na malá divadélka, existovalo oficiální divadlo, stálá městská divadla a scény podnikatelské, pokračovala také činnost ochotnických divadel. I tady působil tlak cenzury a okupační správy velice citelně. Neklidná doba se projevila především v neurovnaných osudech všech významných českých scén. Jako příklad může sloužit pražské *Národní divadlo*. Po smrti šéfa činohry, překladatele, dramatika a literárního vědce Otokara Fischera roku 1938 ujal se vedení činohry Jan Bor. Roku 1943 zemřel i Bor a činohru vedl František Götze. Okupanti zabrali roku 1939 *Starovské divadlo* pro německé hry a činohra se stěhovala do adaptovaného *Varieté* v Karlíně, nazvaného příznačně *Prozatímní divadlo*. V březnu 1944 přešla činohra Národního divadla do budovy *Městského divadla na Královských Vinohradech* a v karlínské budově bylo založeno *Divadlo J. K. Tyla*, k němuž patřila i scéna *Na poříčí* (bývalé Burianovo D) a *Komorní divadlo*. Dne 1. září 1944 bylo vyhlášeno totální nasazení všech pracovníků do továren a podniků a v divadlech se přestalo hrát. Velké škody způsobilo Národnímu divadlu bombardování Prahy americkými letadly dne 14. února 1945, při němž byly poškozeny malírny a zejména zcela zničeny sklady dekorací. Okupanti chtěli před koncem války, na důkaz své sebejistoty, znovu zahájit představení v Národním divadle, ale zásluhou techniků, kteří uměle připravovali různé závady, bylo otevření zmařeno. V dubnu 1945 se začalo hrát pouze v Divadle J. K. Tyla. Při všech těchto rušivých zásazích do organismu první scény a křehčovitých organizačních změnách bylo v okupační době působení Národního divadla velmi intenzivní, trvalé a zdravé.

REPERTOÁR
NÁRODNÍHO
DIVADLA

Pro repertoár *Národního divadla* a všech ostatních velkých scén i jiných typů divadel je příznačné, že v něm z pochopitelných důvodů nebyly zastoupeny hry vyjadřující nespokojenost



Josef Kajetán Tyl: Strakonický dudák
Národní divadlo, 1943. režie Jiří Frejka, výprava Jiří Trnka

se sociálními poměry, s omezováním svobody a despotickým režimem. Mohly se hrát takové kusy, kde byl konflikt a děj uzavřen do úzkého rodinného okruhu, odsunut do vzdálených historických oblastí nebo převeden do obecných pohádkových, baladických nebo lyrických poloh. Platilo to ovšem nejen o námětu, konfliktu a ději hry, ale také o jednotlivých motivech a výrocích postav. Toto rozložení a sestavení repertoáru vidíme jasně ze seznamu činoher a počtu repríz na Národním divadle v době okupace. Nejčastěji se hrála Borova *Zuzana Vojířová*, celkem stokrát. Dále následují Štěpánkův *Nezbedný bakalář* podle povídky Z. Wintra, Gončarovova *Strž*, *Maryša* bratří Mrštíků, Goldoniho *Benátská maškaráda*, Calderonova *Dáma skřítek*, Lornův *Karel IV.*, Zavřelův *Caesar*, Strojilova *Rodinná pouta*, Wernerův *Červený mlýn*, Zavřelův *Valdštejn*, Holbergův *Spác*, Tylův *Strakonický dudák*, Vandenbergovi *Hoši, dívky a psi*, Hlávkův *Kavalír Páně*, Molièrův *Tartuffe*, Tetauerův *Zpovědník* atd. Typickým dramatem okupační éry je Borova adaptace Kubkovy povídky *Zuzana Vojířová*, soustřeďující se k intimním osudům mocného jihočeského pána

a v baladické formě zachycující historický příběh českého prostředí. Podobné rodinný, intimně baladický nebo obecně veseloherní ráz mají i další hry Viléma Wernera, Františka Kožíka, Dalibora C. Faltise, V. Renče, adaptace Hlávkovy a další. Proti této linii dramatiky se začal vyvíjet zdravější proud na scénách avantgardního divadla a malých skupin, kde byl tehdy nejvýraznější osobností Jan Drda, autor humanisticky působivé hry *Jakož i my odpouštíme*.

REŽIE
NÁRODNÍHO
DIVADLA

Pro režijní práci na Národním divadle i jinde bylo příznačné, že při jednostranném repertoáru a v době spíše obranných než vývojově progresivních akcí českého divadla se stírala do značné míry individualita jednotlivých režisérů. Divadelní představení se opírala o reálný a herecky prožitý projev, z něhož se však ztrácel společensky konkrétní tón a v němž nejčastěji převažoval nadnesený či přitlumený lyrický výraz. V Národním divadle pracovali nejvýznamnější režiséři této doby, nemluvě ovšem o divadle avantgardním. V tradici psychologicky realistického divadla a ve vytváření charakterů bytostně spjatých s českým prostředím pokračoval i ve svých okupačních režii Jan Bor, který uvedl na Národním divadle hry jistě typické pro svůj režijní styl – *Zuzanu Fojtřovou*, *Gončarovu Stráž*, Ibsenovy *Nápadníky trínu*, *Dostojevského Zločin a trest*, *Wernerův Červený mlýn*, dvě hry Billingerovy a další. Nejvýraznější režiséřskou osobností na Národním divadle zůstal i za okupace Jiří Frejka, který se zaměřil jak k hledání rysu bodrého a nezlomného češství v hrách žánrového charakteru – např. v Klicperových veselohrách *Zlý jelen a Lhář a jeho rod*, v Tylově *Strakonickém dudáku* – tak i nad téma vlastní hry se považujícímu patosu osobní víry a pevného přesvědčení, jak tomu bylo např. v Hebbelově dramatu *Gygvův prsten* a v Renčově historické adaptaci *Císařův mim*. Racionalisticky založený Karel Dostal se za války věnoval inscenování zejména německé klasiky, v níž hledal myšlenky prospěšné českému prostředí, z Brna přišel do Národního divadla Aleš Podhorský a upozornil na sebe především režii kouzelně pohádkové a lidsky jímavé Hausmannovy *Lilofee* s vynikajícím výkonem Václava Vydry st. v roli vodníka Pana Smolka z Vodorostu.

SCÉNOGRAFIE
NÁRODNÍHO
DIVADLA

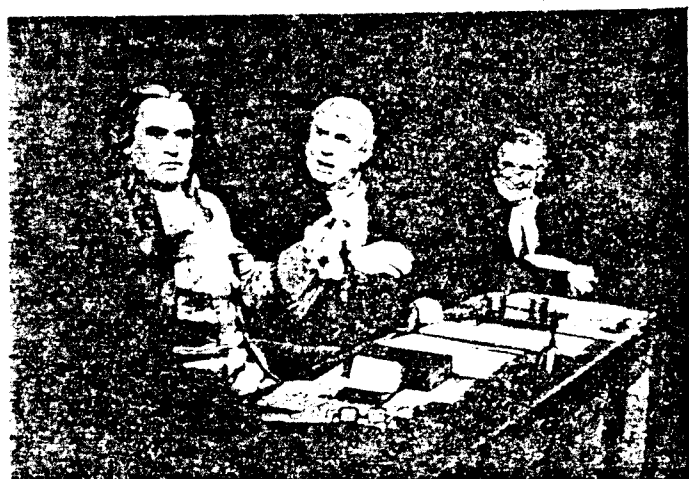
Z výtvarníků byli na Národním divadle nejzaměstnanějšími Václav Gottlieb, J. M. Gottlieb a Hilarův starý spolupracovník Vlastislav Hofman. Výtěžky meziválečné avantgardy přizpůsobil potřebám básnický laděného divadla i v okupační době František Tröster a dosti často se tu jako scénograf uplatňoval Jiří Trnka, vytvářející kouzelná prostředí starého světa (Klicperův *Zlý jelen* ve Frejkově režii) i jiné, pohádkovou básnivostí zjemnělé scenérie. Pracovala i řada dalších starších výtvarníků (např. František Muzika) i umělci nově se objevující (Šálek). Ani výtvarná práce Národního divadla, jakkoli byla dílem výtvarníků vysokých kvalit, nemohla překročit úzký okruh praktických uměleckých úkolů. Příčinou toho stavu byl jak úzký výběr dramatických předloh, tak i nutnost vytvářet prostředí pro děje převážně intimní povahy stylově minimálně diferencovaného divadla.

MĚSTSKÁ
DIVADLA
PRAŽSKÁ

Velmi podobná situace jako na Národním divadle byla na ostatních stálých a kočujících scénách. *Městská divadla pražská* pocítila podobné otřesy jako Národní divadlo. Týkaly se personálních změn, repertoáru, jež nebylo možno plánovitě tvořit, nýbrž jen improvizovat, přemísťování působišť. Roku 1940 musel odstoupit příliš liberální Bedřich Jahn a po heydrichiádě také režisér Kornejčukovy *Zkázky eskadry* z roku 1937, šéf činohry Bohuš Stejskal. Městská divadla hrála velmi nepravidelně celkem na třech scénách. Ve vinohradském divadle se nehrálo od začátku stanného práva 30. září 1942 až do konce ledna 1943. Po znovuzahájení se ujal funkce šéfa režisér a herec Jiří Plachý. Stálý provoz v té době byl jen v *Komorním divadle*. Po zavření divadla D byl soubor tohoto divadla a také jeho scéna, nazvaná *Na poříčí*, přičleněna k Městským divadlům v čele s šéfrežisérem Františkem Salzrem. V březnu roku 1944 si z příkazu protektorátního ministra E. Moravce vyměnily činohry Městského divadla a Národního divadla svá působišť. Vinohradská budova připadla Národnímu divadlu, karlínskou dostalo divadlo Městské. Do čela všech tří scén Městských divadel byl postaven dosavadní dramaturg Národního divadla František Götz. Je pochopitelné, že všechny tyto zásahy působily i zde jako rušivý a v daném okamžiku formální moment.

REPERTOÁR
MĚSTSKÝCH
DIVADEL

Na repertoáru Městských divadel pražských se vystřídala dlouhá řada klasických autorů různých zemí – Molière, Shakespeare, Gogol, Ostrovskij, Ibsen, Lope de Vega, Pirandello, Jirásek, Vrchlický, Šrámek, Dyk – i několik málo významných her současných českých dramatiků. Inscenační úroveň zde byla ve srovnání s Národním divadlem nižší, protože divadlo pracovalo bez dotace, nemělo tak schopné režiséry a také soubor nebyl tak konsolidovaný jako v Národním



Ladislav Pešek jako otrok Pseudolus
v Plautově Lišáku Pseudolovi
Národní divadlo, 1942

Zleva: Bedřich Karen, Václav Vydra st. a František
Roland v rolích soudního rady Waltera, rychtáře
Adama a písaře Světlo v Rozbitém džbánu H. v. Kleista
Národní divadlo, 1944

Anna Letenská a Jiří Plachý v roli Wolffové
a pána z Wehrhanu v Bobřím kozičku
G. Hauptmanna

*Městská divadla pražská - Městské divadlo
na Královských Vinohradech, 1940*

Marie Vášová v titulní roli Sofoklovy Elektry
Urania, 1944

divadle. Uplatňovalo se zde několik významných uměleckých individualit. Připomeňme z herců Karla Beniška, Marii Brožovou, Jiřinu Štěpničkovou, Natašu Gollovou, Gustava Hilmaru, Rudolfa Hrušínského, Otomara Korbeláře, Vladimíra Lerause, fašisty popravenou Annu Letenskou, Miloše Nedbala, Jiřího Plachého, Vladimíra Řepu, Bedřicha Veverku, Františka Vnoučka a další. Nebyli to herci soustředění k určitému režiséřskému stylu, avšak dobře ovládající jevištní řemeslo a vytvářející divadlo spíše libivé a lákavé než společensky závažné. Tomuto způsobu práce se museli přizpůsobovat i příčlenění herci zavřeného divadla *D*, kteří dále pracovali v letech 1941—45 v divadle *Na pořítí*, Emil Bolek, Marie Burešová, Josef Kozák, Bohumil Machník, Zdeňka Podlípna, Bohuš Rendl, Vladimír Šmeral, Václav Vaňátko. S nimi přešli na čas do Městských divadel také výtvarníci Miroslav Kouřil a Josef Raban.

URANIA Divadelní prosperita se v Praze projevila i v uměleckém vzestupu některých dříve málo významných scén. Příkladem je slavná okupační éra dřevěného, neútluného a mimo centrum města v Holešovicích umístěného divadla *Urania*. Od roku 1941 se zde za nového vedení objevovaly vedle zábavného a méně náročného repertoáru i hry vysoké umělecké úrovně, předváděné na jevišti výtečným hereckým souborem v čele s řadou domácích i hostujících režisérů. Jako dramaturg tu působil Vladimír Müller, domácím šéfrežisérem byl Antonín Klimeš a šéfem výpravy Josef Gabriel. Soubor byl sestaven ponejvíce z herců, kteří v době divadelní konjunktury přicházeli z menších měst do Prahy za lepšími uměleckými podmínkami. Vynikli zde např. Felix le Breux, Rudolf Deyl ml., František Filipovský, František Hanus, Vladimír Majer, Miloš Nedbal, Vojta Plachý-Tůma, Vítězslav Vejražka, hostující Otýlie Beníšková, Nelly Gaierová, Lída Matoušková, Marie Vášová a Blanka Waleská.

Urania byla typem lidového divadla, které svým repertoárem zabíralo široký okruh za okupace pěstovatelných žánrů a principů. Opíralo se především o stylově ujednocený a přitom individuálními hereckými výkony silně působivý projev. Rozsah uměleckého působení této scény ukazuje na jedné straně Götzova *Malostranská humoreska* napsaná podle Nerudových motivů (1941); scénicky provedená, neobyčejně úspěšná Erbenova *Kytice* (1941), Stroupežnického *Naši furianti* (1942), Shakespearův *Sen noci svatojánské* (1943) a na druhé straně hry spíše romantizující linie, jako byla Ortnerova *Isabela Španělská* (1942), Goethův *Clavigo* (1942), Ibsenovy *Opory společnosti* (1943) a konečně Sofoklova *Elektra* (1944), v níž Marie Vášová vášnivě žalující hrdinkou podala typ zřetelně rezonující s náladami okupační doby a zároveň jeden z vrcholných výkonů své herecké dráhy. Urania byla článkem pokusů o založení umělecky seriózního předměstského divadla v Praze, pokračujících pak po válce zejména v úsilí libeňského *Divadla S. K. Neumanna*.

OSTATNÍ PRAŽSKÉ SCÉNY Výjimečné herecké individuality utvářely profil *Divadla Vlasty Buriana*, jehož bujará komika neutuchala ani v nejmurnějších chvílích okupační doby, a *Divadlo Anny Sedláčkové* s nestárnoucí pěstitelkou salonního šarmu a představitelkou ideálního ženského typu své generace. Neobyčejně vtipnou a trefnou parodií na jednotlivé literární a divadelní útvary uváděl Jan Snížek pod názvem *Rozmarné zrcadlo* v nekonečných reprízách v divadle *Alhambra*.

Pohled na ostatní pražská divadla ukazuje, že ne všichni ředitelé využili válečné konjunktury k prosazování her umělecky cenných. Naopak, někteří podnikatelé hráli věci konvenční a hleděli na zvýšeném zájmu lidí o divadlo co nejvíce vyzískat. Na lehkou operetu se zaměřilo *Tylovo divadlo* v Nuslích, žižkovská *Akropolis*, *Divadlo U Nováků* s Járrou Kohoutem i další scény.

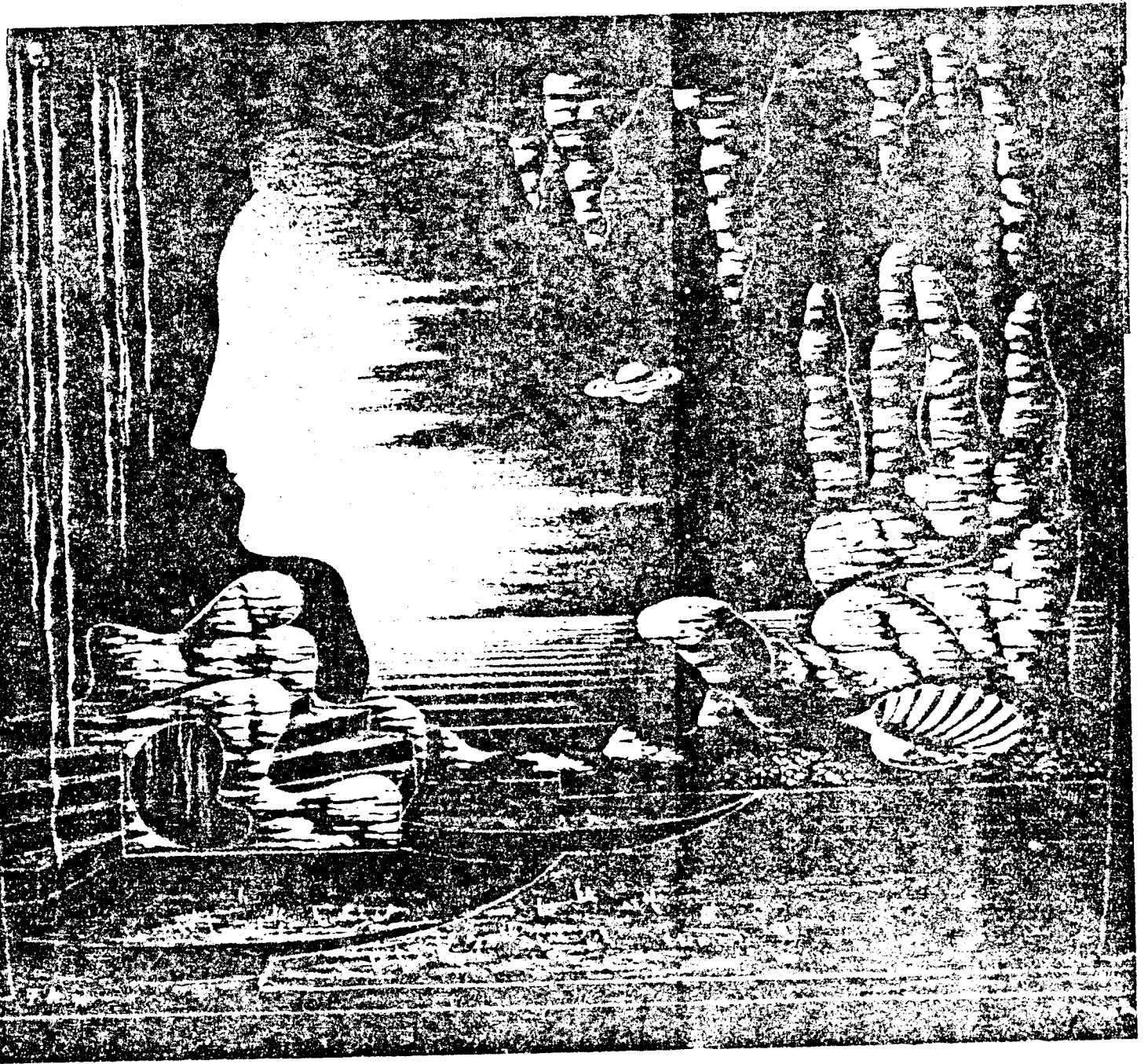
ČESKÉ VENKOVSKÉ SCÉNY Mimo Prahu působil za okupace stále nebo polostále české divadlo v Brně, Plzni, na Kladně, v Českých Budějovicích, Olomouci a v Moravské Ostravě. V příslušných venkovských oblastech se pohybovala *Středočeská činohra*, *Východočeské divadlo*, *Horácké divadlo* a *Beskydské divadlo*. Obě poslední scény byly založeny v době okupační divadelní konjunktury (1939, 1942) a představují přímé předchůdce oblastního divadla, jak je známe z doby poválečné. Také práce těchto divadel byla narušována příkazy, zákazy, zabíráním budov a pronásledováním protifašisticky vystupujících umělců.

Ještě více než pražské Národní divadlo bylo za okupace poškozeno české divadlo v Brně. Okupanti zabrali pro německá představení budovu opery, několik členů *Zemského divadla*, v čele s ředitelem Jiříkovským a hercem Skřivanem, bylo zatčeno. Roku 1941 byl provoz českého divadla přerušen a teprve roku 1943 se začalo znovu, ale nepravidelně hrát v různých budovách. V počáteční éře okupace pracoval zde režisér Jan Škoda. Podobnými násilnými zásahy trpěla i ostatní venkovská divadla.

[192]

Návrh scény Miroslava Kouřila
pro Manon Lescaut
Vítězslava Nezvala
Divadlo D 40, 1940,
režie Emil František Burian

Repertoár venkovských divadel se pochopitelně ani v době omezených možností ve výběru nezbavil závislosti na pražských velkých scénách. Cílem těchto souborů nemohla být ovšem nějaká umělecká originalnost, nýbrž šlo především o zajištění co nejpravidelnějšího provozu a uvádění her, jež by byly divákovi mravní posilou a silným estetickým zážitkem. Hrála se především klasika domácí i světová a vedle ní i oblíbené hry současné. Jako příklad může sloužit dramaturgie českobudějovického divadla, kterou vedl vzdělaný a literárně informovaný Josef Stejskal, popravený za heydrichiády fašisty. Protifašistické přesvědčení zaplatila životem také podnikatelka



Návrh scény Františka Muziky
pro Bouří od W. Shakespeara
Zemské divadlo v Blně, 1941

divadla v Českých Budějovicích Monika Jeřábková. Stejskal uváděl v divadle, které bylo okupanty vyhnáno ze své budovy do špatně vybavených sálů a nakonec do sousedního Tábora, převážně hry českého okruhu – Jiráska, Šrámka, Hilberta, Kvapila, Mrštíky, Svobodu, Götze, dále Ibsena, Hauptmanna, Gogola, Petroviče, Benedettiho a další.

Také v inscenační práci dosahovaly mimopražské scény dobrých výsledků. Ani tady ovšem nešlo o nějaké umělecké výboje a o vývoj ve vlastním slova smyslu. Přesto zde vznikala představení pevné herecké souhry a střízlivě reálné kresby charakterů a už tím blízka širokým vrstvám návštěvnictva. Dobrou inscenační úrovní se mohla chlubit *Středočeská činohra*, vedená zkušeným ředitelem Burdou, k němuž často zajížděli k pohostinským vystoupením významní členové Národního divadla, dále také *Východočeské divadlo*, vedené Karlem Jičínským, nemluvě ovšem o tradičních divadlech v Plzni, Brně, Olomouci. Vyšší úroveň inscenací byla pochopitelně i nyní výsledkem práce talentovaných a na divadelní konjunkturu nehřešících režisérů. Na venkovských scénách okupační doby vytvořili významné inscenace Antonín Kurš, Jan Škoda, Karel Palouš, Josef Bezdiček a další. Na venkově pokračovala také činnost kočovných společností, z nichž některé dosahovaly dobré úrovně repertoárové i inscenační. Na venkovských jevištích se za okupace připravovali ke své pozdější významné činnosti mnozí režiséři a herci nejmladší generace. V Plzni uvedl své první inscenace Alfréd Radok a v Horáckém divadle a na Kladně vystupoval jako úspěšný herec Otomar Krejča.

DIVADLO
PRO MLÁDEŽ

Za okupace stoupl zájem také o divadlo pro mládež. V práci pokračovala Míla Mellanová, zakladatelka *Pražského dětského divadla*. Se svým souborem vystupovala na jevišti nevhodně vybaveném a často vyjížděla na zájezdy. V roce 1940 založil v rámci divadla *D 41* herec Václav Vaňátko dětské *d 41* a pokračoval v této práci i po zavření mateřské scény ve spolupráci s Mellanovou. Upravil a režisoval pro děti lidovou pohádku *Rozpustilý Janeček*, Erbenovu pohádku *Jednou ranou tři sta zabil*, Majerové *Robinsonku* a pohádku B. Němcové *Neohrožený Mikeš*; na burianovskou tradici navazoval pásmem *Dětský rok na vsi*. Vaňátkovou zásluhou pronikly zásady moderního avantgardního divadla trvale i na jeviště divadla pro děti. Po Jarešovi a Mellanové je Vaňátkova práce, jež po válce pokračovala v *Divadle mladých pionýrů*, dalším stupněm na cestě k dobré umělecké úrovni českého divadla pro děti po druhé světové válce. Třetím střediskem divadelní činnosti určené dětem byl v letech 1942—44 kolektiv Miloslava Dismana v *Intimním divadle*, který pracoval přímo s dětským herecem. Disman sledoval především pedagogické cíle, hledal cesty k výchově dětí pomocí divadla a na této cestě dosáhl pozoruhodných výsledků.

V době velkého zájmu o divadlo vznikaly i jiné akce nezřídka zajímavé a oblíbené, už proto, že se odchylovaly od šablonovitého repertoáru okupačního divadelního provozu. Připomeňme zde aspoň recitační turné Ludmily Pelikánové, jejíž přednes Máchova *Máje* byl komorně důvěrnou interpretací velkého národního díla, a dále pásmo Jaroslava Průchy *Hrdinové okamžiku*, jež v monologických vyznáních přivádělo na jeviště slavné postavy z dějin českého hereckého umění. Se svými individuálními pásmi, monology a ukázkami vystupovali i jiní význační herci, např. Eduard Kohout v *Pásmu slavných monologů*.

LOUTKOVÉ
DIVADLO

Za okupace prosperovalo i divadlo loutkové a pro svou odvahu, pěstovanou v závětří okupačního dohledu, získávalo si i nové příznivce z řad dospělého publika. Nejznámější loutkář meziválečné doby Josef Skupa cestoval se svým souborem po českém venkově a zde uváděl jinotajné a v narážkách na aktuální události a poměry velice odvážné hry z pera Jana Malíka. Tato činnost však nezůstala utajena a v lednu 1944 byl Skupa v Plzni zatčen a uvězněn. Velikou oblibu si získávala a k obdivuhodné technické dokonalosti se v této době vypracovala velká řada amatérských loutkových divadel, jež ještě s větší intenzitou než dříve vkládala símě zájmu o divadlo do duší nejmladších diváků.

DIVADLA
KONCENTRAČNÍCH
TÁBOŘŮ

Zvláštní kapitolu okupačního divadla tvoří divadla v koncentračních táborech. Byla to nej-svobodnější a zároveň nejponiženější divadla té doby. V některých táborech mohli vězňové navštívit divadelní představení, někde mohli dokonce po jistou dobu hrát častěji. Nejvýznamnější divadelní představení se konala v terezínském ghettu, dále v Buchenwaldu, Rawensbrücku i jiných táborech. V Terezíně se hrála dokonce v oblecích se žlutou hvězdou Smetanova *Prodává nevěsta* a Krásova opera s dětskými herci *Brundibár* na libreto Adolfa Hoffmeistra. V Buchenwaldu byla uvedena jinotajná, na život esesáků satiricky mířící opera *Don Juan*. V koncentračních táborech se divadelní práce zúčastnili také někteří vězňové čeští divadelníci. Dekorace maloval



Marie Burešová v titulní roli Manon
v Nezvalově hře Manon Lescaut
D 40, 1940



Karel Jaromír Erben: Jednou ranou tři sta zabil
d 41, 1940, režie Václav Vaňátko, výprava Miroslav Kouřil

i v těchto krutých podmínkách František Zelenka a Josef Čapek, s tanečními čísly vystupovala Nina Jirsíková. Při požádání divadla spojovali se zpravidla lidé několika národností, divadlo se stávalo nejen posilovatelem životních nadějí, ale také upevňovatelem mezinárodní solidarity vězňů.

Zvláště důležitou součástí divadelní práce za okupace byla činnost teoretická. Ani zde nebylo ovšem možno pracovat svobodně a soustředěně. Nicméně v době nutně improvizace a provizorních akcí v praktické divadelní práci se objevily studie, jež navazovaly na českou předválečnou teorii a pokračovaly zejména v oblasti zkoumání stavby divadelního uměleckého díla, jeho technických složek a vnitřních souvislostí divadelního organismu. Otázky společenského významu divadelního umění nebylo možno ovšem systematicky probírat.

V teoretické práci se uplatňovaly tři skupiny. Jedna byla soustředěna kolem semináře *Kruhu přátel Divadla D* a kolem okupační „avantgardy“. Vedle teoretických projevů Mukařovského se sem řadí úvahy E. F. Buriana a Jindřicha Honzla, dále mladých odchovanců strukturalistické školy Kouřila, Dvořáka, Pokorného a dalších. Většina teoretiků této skupiny přešla pak po válce k marxismu. Liberálně pokrokový ráz mělo *Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě*, jež pořádalo přednášky a vydávalo publikace. Působili zde Josef Träger, Jirí Frejka a další. Konečně pokračovala i činnost oficiálního *Dramatického svazu*, jehož typickou publikací byla Tetauerova kniha *Drama a jeho svět*, eklekticky shrnující značně nepřesné úvahy o poslání divadla.

Okupačními zásahy byla narušena i činnost české divadelní kritiky. Levicovní kritikové (Nejedlý, Fučík, Václavěk, Urx, Krejčí) byli umlčeni. Referáty v tisku mohly být objektivním posouzením skutečností nejvýše v popisu vlastní umělecké podoby a hodnoty díla, nikoli ovšem při určování jeho skutečné společenské funkce.

Už za okupace, kdy české divadlo velmi silně zasahovalo do vědomí lidí, ale na druhé straně ztratilo možnost tvořivého rozvoje, scházeli se potají pokrovní divadelníci, aby připravovali plány pro organizaci divadelní kultury ve svobodné poválečné republice. Už tehdy bylo jasné, že konec války by měl přinést osvobození nejen od fašistického útlaku, nýbrž také od podnikatelského zneužívání divadelní produkce, že boj za osvobození národa, který se vedl na vnější i vnitřní frontě, by měl vytvořit podstatně lepší podmínky i pro rozvoj české divadelní kultury.

DIVADELNÍ VĚDA
ZA OKUPACE

PŘÍPRAVA
NOVÉHO POJETÍ
DIVADLA

Samstag, den 4. Dezember 1943
um 14³⁰ Uhr, Ende um 17 Uhr

V sobotu dne 4. prosince 1943
o 14³⁰ hod., konec o 17. hod.

Für „Lebensfreude“

Pro „Radost ze života“

Josef Kajetán Tyl

Der Strakonitzer Dudelsackpfeifer Strakonický dudák

Volksmärchen mit Gesang in 3 Akten (11 Bildern).

Národní báchorka se zpávy o třech dějstvích
(11 obrazech).

Spielleitung und Bearbeitung:
Režie a úprava: Jiří Frejka

Ausstattung: Jiří Trnka Musik: Václav Trojan Těže: Dagmar Vondrová Dirigent: Miroslav Ponc
Výprava: Hudba: Tance: Řídí:

Lesana, Herrscherin über die Waldnymphen und Mittagshexen	Vlasta Fabiánová	Lesana, panovnice nad lesními panami a polednicemi
Bélena, Waldnymphe	Marie Ježková	Bélena, lesní panna
Rosava, Mittagshexe	Božena Půlpánová	Rosava, polednice
Divuka	Jiřina Steimarová	Divuka
Mihulice } wilde Frauen	a. G. Dagmar Prokopová j. h.	Divé ženy } Mihulice
Waldnymphen, wilde Frauen, Mitternachtsgeister	Lesní panny, divé ženy, půlnoční duchové	
Kalafuna, Dorfmusikant	Stanislav Neumann	Kalafuna, venkovský muzikant
Kordula, seine Frau	Mila Pačová	Kordula, jeho žena
Honzík		Honzík
Frantik } Ihre Kinder		Jejich děti } Frantik
Kačenka }		Kačenka }
Svanda, junger Dudelsackpfeifer	Jiří Dohnal	Svanda, mladý dudák
Tomáš, alter Dudelsackpfeifer	František Velebný	Tomáš, starý dudák
Koděra, Dorfrichter	František Roland	Koděra, vesnický rychtář
Savlička, junger Soldat, Urlauber	František Kreuzmann	Savlička, mladý voják na dovolené
Trnka, alter Heger	Jaroslav Průcha	Trnka, starý hajný
Dorotka, seine Tochter	Marie Glázrová	Dorotka, jeho dcera
Nalejváček, Gastwirt	Hanuš Kubík	Nalejváček, hospodský
Franěk } Dorfgesinde	Vítězslav Bartoš	Venkovští chasníci } Franěk
Váša }	Jeromír Pleskot*	Váša }
Nachbar	Eduard Blažek	Soused
Pantaleon Vocilka, ehemaliger Student, jetzt auf Wanderschaft	Ladislav Pešek	Pantaleon Vocilka, bývalý student, teď na cestách
Tschechisches Dorfgesinde	Česká chasa venkovská	
König Alenoros, Herr über unbekannte Länder	František Velebný	Král Alenoros, pán zemi neznámých
Zulika, traurige Prinzessin, seine Tochter	a. G. Eva Klenová j. h.	Zulika, smutná princezna, jeho dcera
Alamir, Heid, ihr Bräutigam	Svatopluk Šip*	Alamir, hrdina, její ženich
Hofling	Vítězslav Bartoš	Dvořanin
Mikul, Gastwirt	a. G. Karel Kolář j. h.	Mikul, hostinský
Gulinari } Kellnerinnen	Růžena Gottliebová	Gulinari }
Vanika }		Vanika }
Gefolge der Prinzessin Zulika, Pagen des Königs, Alamirs Soldaten	Komunistvo princezny Zuliky, králova pážata, Alamirovi oděnci	
* Schüler des Konservatoriums	* Žáci konservatoře	
Nach dem vierten und siebenten Bild Pause.	Po čtvrtém a sedmém obraze přestávka.	
Der schulpflichtigen Jugend zugänglich.	Mládeži školou povinně přístupno	

ČESKÉ ČINOHERNÍ DIVADLO V PRVNÍM DVACETILETÍ ČESKOSLOVENSKÉ SOCIALISTICKÉ REPUBLIKY

ZÁPAS O SOCIALISTICKÉ DIVADLO ZA REVOLUČNÍ SITUACE V ZEMI

(1945 – 1948)

V osvobozeném Československu zahájila česká divadla provoz brzo po porážce okupantů. V druhé polovině května 1945 už hrály téměř všechny soubory, které za okupace pracovaly až do uzavření divadel 1. září 1944, i některá divadla, která nacisté zlikvidovali. Otevřely se – zejména v Praze – i některé nové scény. Byly také učiněny kroky k formaci českých divadelních souborů v pohraničí, kde dosud v „kamenných“ divadlech hráli Němci. Stav divadelních budov a fundu nebyl překážkou obnovení provozu, poněvadž nebyl válkou zničen jako např. v Polsku, v obsazených částech SSSR nebo i v Německu a v Rakousku. Radostné cíville, které prožíval český národ, nebyly představitelné bez divadla tím spíše, že divadlo za okupace a druhé světové války svou pozici v povědomí mas významně upevnilo. V mnoha městech byla součástí oslav osvobození ochotnická představení, uskutečněná s mimořádnou rychlostí zčásti i proto, že byla pro tuto chvíli připravována již za okupace.

OTEVŘENÍ
ČESKÝCH
DIVADEL

Na formování českého divadla, které mělo dostat nové společenské situaci, se začaly podílet v zásadě tři skupiny divadelníků. Na prvním místě to byli divadelní pracovníci, kteří před květnem 1945 vytvářeli české divadlo v okupované zemi. Tito divadelníci, zejména divadelníci-komunisté, byli na obnovení provozu nejlépe připraveni ideologicky i organizačně, neboť na sklonku války v ilegalitě promýšleli základní otázky porevolučního českého divadla. Druhou skupinu tvořili ti, kteří se navrátili z nacistických věznic a koncentračních táborů. Ti měli také, ač jich v poměru k první skupině bylo méně, značný vliv už proto, že byli většinou komunisty. A konečně třetí skupinu, co do počtu nejmenší, tvořili umělci, kteří byli v emigraci v mnoha zemích světa a zde bojovali za svobodu státu. Političtí emigranti – ač první vláda republiky byla složena pouze z příslušníků zahraničního odboje – však nezískali podstatný vliv na řízení českého divadla. Tito umělci, právě proto, že jako jediní z českých divadelníků neztratili kontakt se soudobým světovým vývojem, přispívali našemu divadlu především tím, že se je rychle po letech vnučené izolace pokoušeli začlenit do soudobého světového kontextu. Tři fronty českého divadla, které žily za druhé světové války nezávisle na sobě, se spojovaly v osvobozené zemi v jediný proud.

KONCEPCE
DIVADELNÍ
KULTURY

Ve dnech nástupu na osvobozená jeviště zjišťovali divadelníci také ztráty, které českému divadlu způsobil nacistický teror. V německých věznicích a koncentračních táborech zahynulo – většinou až na samém konci války – mnoho umělců pokrokového politického i uměleckého smýšlení, kteří by nesporně, kdyby žili, zaujali v porevolučním českém divadle klíčová místa nejen svou tvůrčí, ale i politickou a morální autoritou.

V roce 1945 byl zřízen vrcholný divadelní orgán – *Divadelní a dramaturgická rada*, která se v prvních měsících svobody spolupodílela na formaci československého divadelnictví. Komunisté pak soustřeďovali v letech 1945–48 energii divadelníků k podstatným otázkám, bez jejichž okamžitého řešení by u nás nebylo možné vytvářet socialistickou divadelní kulturu. Východiskem prvních formulací linie vývoje české divadelní kultury v lidově demokratické republice se stal Košícký vládní program, který požadoval, aby česká kultura byla kulturou lidových mas. Proto všechny první formulace zdůrazňovaly poněkud obecně, že české divadlo musí být divadlem pracujícího lidu. (Na shromáždění kulturních pracovníků 29. května 1945 mluvil např. Zdeněk Nejedlý o divadle jako o „veliké lidové škole“.) Postupem času se tato výchozí formulace ještě před únorem 1948 upřesňovala v komunistické publicistice v tom smyslu, že v lidově demokratické ČSR musí jít o divadlo, které straní dělnické třídě a které zároveň je i co do formy proletar-

KSC
A DIVADLO

[197]

Radovan Lukavský v titulní roli
Shakespearova Hamleta
Národní divadlo, 1959, režie Juromír Pleskot,
výprava Josef Svoboda

riátu přístupné. V zásadě je však třeba vidět, že komunistická divadelní publicistika již od května 1945 v řadě stranických i jiných novin a časopisů takto „lidové divadlo“ pojímala. Proto komunisté přijímali díla, která se ztotožňovala nebo přibližovala potřebám dělnické třídy, a naopak vystavovala kritice ta, která se jim vzdalovala. Komunisté dovedli v této době většinou ocenit různorodá dramatická a scénická díla, která objektivně působila progresivně, neboť koncepce socialistického divadla, kterou probojovali, nebyla dogmaticky zúžena. Vzhledem k tomu, že rozhodující slovo v komunistické divadelní kritice měli mladí kritikové, odchovaní přednuchovskými levicovými avantgardními divadly (např. Jan Kopecký, nar. 1919), dostávalo se větší opory dílům moderní dramatické a inscenační formy než dílům ostatním.

ZNÁRODNĚNÍ
DIVADEL

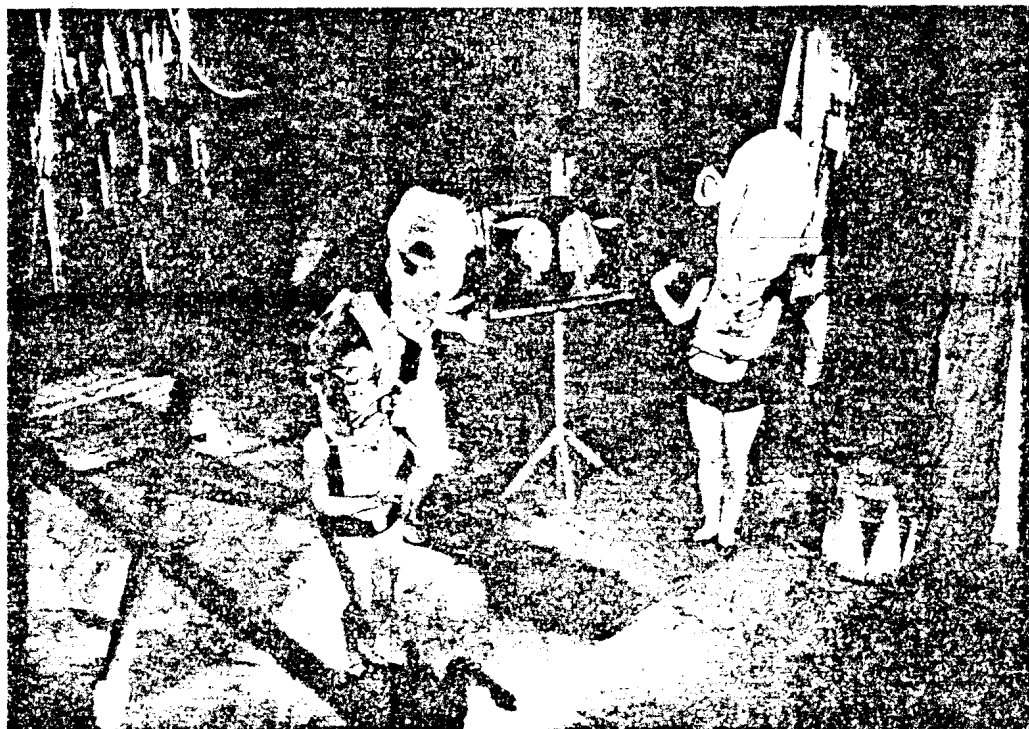
Druhou nejzávažnější otázkou, kterou bylo třeba v letech 1945—48 v divadelnictví řešit, bylo vytvoření nové základny divadelního provozu. Proto 28. června 1945 vydal ministr školství a kultury Zdeněk Nejedlý v souhlasu s ministrem vnitra Václavem Noskem dekret o znárodnění divadel, který rušil soukromopodnikatelská práva v divadelnictví. Divadlo bylo prohlášeno za národní statek, na jehož osudech má společnost eminentní zájem. Provozovatelem divadla nemohli být od této chvíle jedinci, jak tomu bylo dosud ve většině případů, ale pouze společenské instituce a organizace. Do čela divadel měli přijít divadelní odborníci, kteří byli zárukou, že se divadlo nezpronevěří poslání, jež mu společnost ukládá. Dekret o znárodnění divadel, který vycházel z konceptů připravených na sklonku okupace v ilegalitě samotnými divadelníky, většinou členy komunistické strany, byl opatřením historického významu. Zároveň s tímto krokem — opět v souhlasu s návrhy vzniklými v ilegalitě — byla učiněna první opatření k tomu, aby divadelní kultura byla zpřístupněna lidu v celé zemi. 27. června 1945 byl vydán dekret ministra školství a kultury o divadelní síti (doplňný 18. srpna 1945), která pak byla zhruba do konce roku 1949 skutečně vybudována.

ROZŠÍŘENÍ
DIVADELNÍ
SÍTE

Třebaže divadelním centrem v českých zemích zůstala i nyní Praha, kladl dekret o divadelní síti hlavní důraz na divadelnictví mimopražské. V řadě měst, která byla přirozenými regionálními středisky, byla zřízena oblastní divadla, nahrazující dosavadní kočující divadelní společnosti. (Tento typ scén se začal prosazovat v některých oblastech již před rokem 1945.) Divadelní síť počítala nadále i s městskými divadly starší tradice. Významným novým článkem divadelní sítě se stalo od roku 1945 *Vesnické divadlo*, řízené Františkem Smažikem (1904—66), které po léta zajíždělo i do malých obcí v českých zemích a významně se podílelo na politickém přerodu vesnice. K 1. září 1949, kdy již byla divadelní síť v zásadě vybudována, bylo v českých zemích celkem 46 divadel, z nichž některá měla několik souborů.

Z tradičních pražských scén přitahovalo k sobě pozornost zejména *Národní divadlo*, do něhož přišel Jindřich Honzl, divadlo *D. E. F. Buriana* a *Městské divadlo na Vinohradech*, v němž začal pracovat Jiří Frejka. Z nových divadel vyvíjelo značnou iniciativu *Divadlo 5. května*, v kterém působil Antonín Kurš, a zejména *Realistické divadlo*, v jehož čele stál Jan Škoda. Z malých divadel na sebe upozorňovaly *Šmídův Větrník* (1941—47), *Honzlovo Studio Národního divadla* (1945—48), *DISK* (1945—dodnes), v němž měl tehdy hlavní slovo Jaromír Pleskot, a *Divadlo satiry* (1945—49), vytvořené z tzv. pelhřimovské skupiny (L. Lipský, O. Lipský, Z. Vavřín aj.). Událostí značného dosahu bylo založení profesionálního divadla pro děti a mládež, *Divadla mladých pionýrů* (1945), v jehož čele stál Václav Vaňátko, a *Pražského divadla pro mládež*, které vedla Míla Mellanová. Tyto dvě scény nebyly jen podstatným obohacením pražského divadelního života, ale celé naší divadelní kultury, protože záhy vyvolaly v život další divadla podobného typu v některých jiných městech. V Praze vzniklo i první stále profesionální loutkové divadlo, *Divadélko Spejbla a Hurvinka*, vedené Josefem Skupou, které dalo podnět k formaci dalších loutkových divadel s pevným místem působení.

Porevoluční divadelní síť umožňovala lepší podmínky divadelní tvorby než byly dosud zejména na venkově. Na druhé straně však nelze nevidět, že byla předimenzována, takže do nových divadel bylo třeba získávat herce i horší kvality, nejednou i ochotníky. K naddimenzování divadelní sítě, která brzo začala působit zjevné obtíže, došlo proto, že v roce 1945 ještě žilo silné přesvědčení, že divadlo je jediným hodnotným masovým kulturním zařízením. Začal intenzivní zápas o získání širokých lidových mas pro divadelní umění. V letech 1945—48 naše hlediště však podstatnější proměny nedoznalo. Z různých důvodů docházelo dokonce k návštěvnickým krizím, které vedly k rušení divadel. Proti létům okupace, kdy české divadlo prodělávalo mimo-



Vlevo: Vlastimil Brodský v titulní roli dramatisace Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka
Větrník, 1945, režie Josef Šmida, výprava Oldřich Vymazal. — Vpravo: Cirkus plechový. Divadlo satiry, 1945

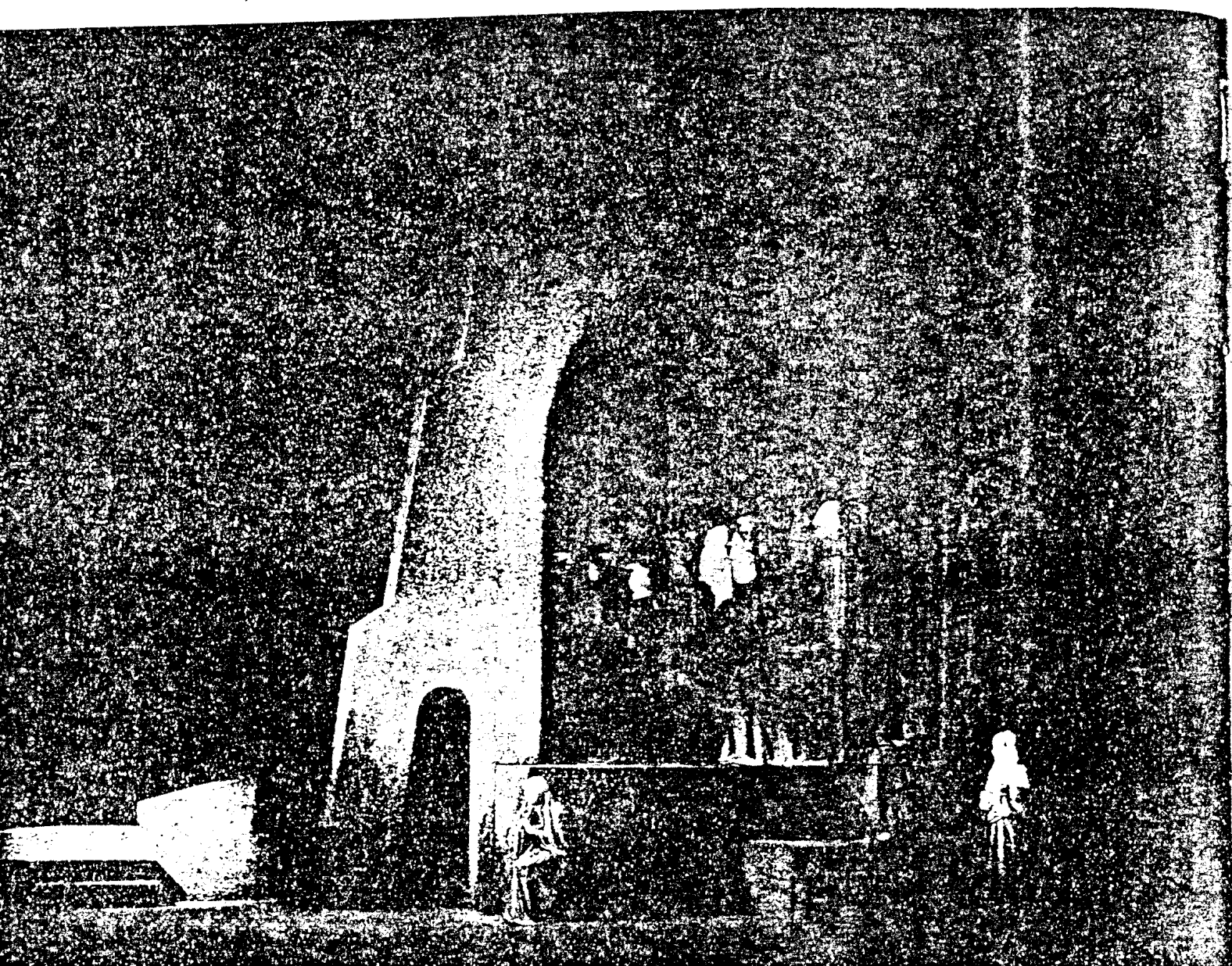
řádnou konjunkturu, došlo od prosince 1945 (po první měnové reformě) k podstatnému úbytku diváků. Mimořádné politické a ekonomické podmínky pro divadelní konjunkturu po osvobození země zmizely.

Revoluční proměny, které bezprostředně po květnu 1945 zaštitily revoluční dekrety komunistických ministrů, musely být po volbách do Národního shromáždění 1946 legalizovány. Poněvadž se ale po těchto volbách návrh divadelního zákona připravený komunisty setkal ve sněmovně s připomínkami nekomunistických poslanců a dokonce byl i vypracován protinávrh ministra Stránského, bylo třeba až do jara 1948 soustředit aktivitu divadelníků do boje za prosazení divadelního zákona. Měsíce a roky tohoto boje přispěly k ideovému tříbení v divadelním táboře. Většina divadelníků, a to i ti, kteří byli v různých divadelních orgánech exponenty nekomunistických stran a kteří v komunistické osnově nalézali dílčí nedostatky, ji však podporovali. Nicméně divadelní zákon, nahrazující starý divadelní řád ministra Alexandra Bacha z roku 1850, mohl parlament schválit až po únoru 1948 jako svůj první poúnorový zákon z 20. března 1948.

K velkým proměnám došlo ovšem především v umělecké tvorbě divadel. Repertoár českých divadel navazoval organicky na pokrokové předválečné tradice, které byly v okupované zemi dočasně přerušeny. Z jeviště byly odstraněny – ostatně nečetné – práce fašistů a kolaborantů. Dočasně se nehráli dramatikové němečtí, a to ani ti, jejichž antifašistický postoj byl mimo pochyby, např. Bertolt Brecht. Také brakový repertoár zmizel z profesionálních scén. Dramatika, která byla uváděna, měla široké ideové rozpětí, poněvadž zvítězil názor, že divadlo má zužitkovat všechny dramatické hodnoty, které jsou schopny posilovat proces, v němž byla česká společnost. Liberální tendence se v repertoáru objevily až v roce 1947 a počátkem roku 1948 jako ohlas soudobé politické aktivizace měšťanstva. Avšak ani v tuto dobu nebyla uvedena hra, která by útočila na principy lidově demokratického režimu republiky. Dramaturgickou iniciativu měla v této době Praha, poněvadž mimopražská divadla, zvolna se konsolidující, si ještě nevytvořila podmínky k původní dramaturgii. Samostatnější dramaturgii lze tehdy nalézt pouze v Mladé Boleslavi a v Plzni.

BOJ
 O DIVADELNÍ
 ZÁKON

PROMĚNA
 DRAMATURGIE



Josef Kajetán Tyl: Jan Hus
Národní divadlo, 1945, režie Jindřich Honzl, výprava František Muzika

Hlavní pozornost byla věnována české hře. Na jeviště se nejprve vracely hry klasického dědictví, které nacisté umlčeli, např. Čapkova *Matka*, Dvořákoví *Husité*, Langrova *Periferie*. *Národní divadlo* – po představení Smetanovy *Prodané nevěsty* hraném 14. května 1945 pro rudoarmějce a bojovníky z barikád – si zvolilo k slavnostnímu oficiálnímu zahájení Smetanovu *Libuši* (27. května 1945) a Jiráskovu *Lucernu* (28. května 1945.) Z českého klasického repertoáru měly největší ohlas hry z českých dějin, které prostřednictvím historické analogie vyslovovaly v tuto dobu lépe než nové domácí nebo přeložené hry revoluční ideály současnosti. (Např. Honzlova režie Tylova *Jana Husa* v *Národním divadle*, 1945.) Zájem o klasické dědictví byl motivován i tím, že socialističtí divadelníci, kteří nyní vzali osud českého divadla do svých rukou, se potřebovali opřít o bezpečné hodnoty v dosavadním divadelním vývoji. Tato skupina her však

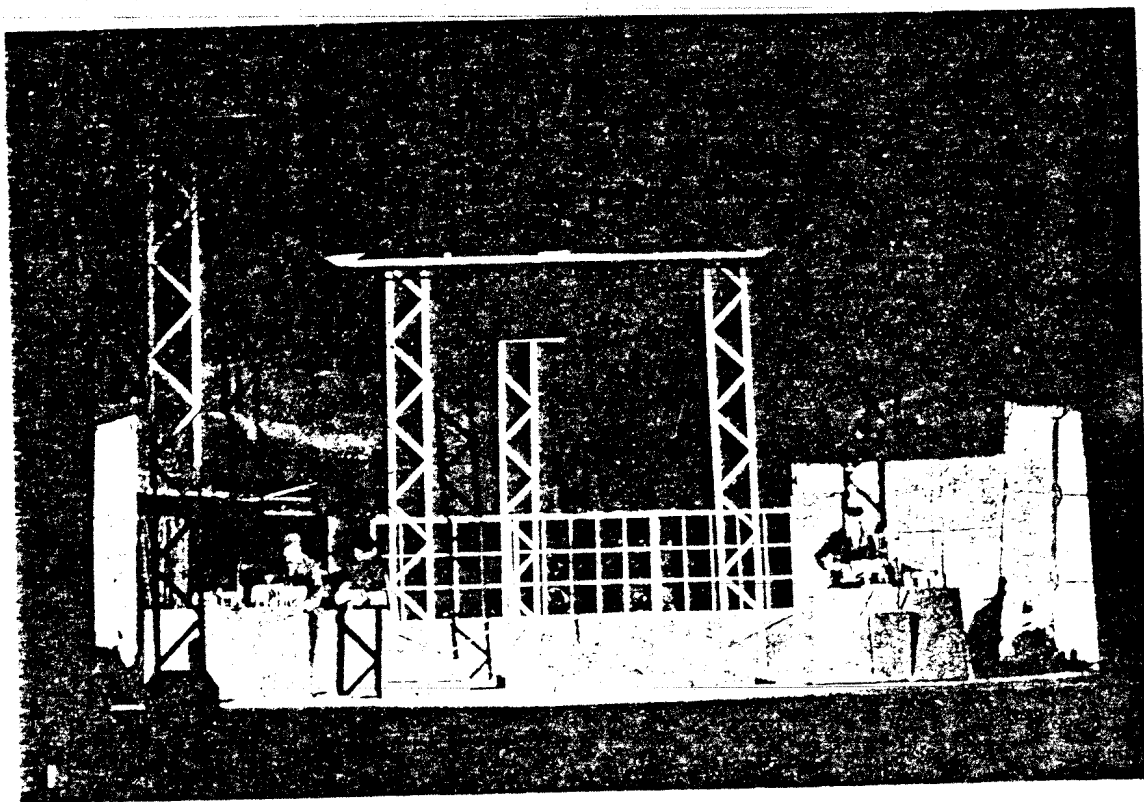
na druhé straně prodlužovala údobí historismu, kterým prošlo naše divadlo za okupace, zhruba do roku 1946.

Také nová dramatická díla, která byla za okupace umlčena, byla nyní urychleně inscenována. Na repertoáru se objevily hry Olgy Scheinpflugové, Františka Langra, Edmonda Konráda, Miroslavy a Josefa Tomanových, Zdeňka Němečka, Františka Rachlíka, Karla Nového aj., které většinou jinotajem odsuzovaly nacismus. Tyto dramatické práce navzdory svému humanismu i talentům svých autorů nebyly však již s to odpovídat na společenskou problematiku, kterou žila pokvětňová republika. Pouze dvě hry, Drdovy *Hrátky s čertem* (poprvé *Národní divadlo*, 1945 v režii Aleše Podhorského) a Vančurova *Josefína* (poprvé *Středočeské divadlo* v Mladé Boleslavi v režii Antonína Dvořáka, 1947), nevyznívaly jako reminiscence na minulost, ale začleňovaly se do nové situace. *Hrátky s čertem*, vyrůstající z tradice české lidové i literární pohádky, nepůsobily na obecenstvo pouze jako satira na nacisty a protektorátní kolaboranty, ale i jako oslava člověka práce, který navzdory všem pekelným mocnostem nakonec zvítězí. *Báchorka* Jana Drdy (nar. 1915) byla také umělecky nejzdařilejší hrou vzniklou za okupace. Rovněž Vančurova *Josefína*, ač zůstala torzem, se včleňovala do nové sociální skutečnosti. Vcelku se však ukázalo již v první sezóně, že hru z pokvětňové situace nenapiší dramatikové starší generace, kteří se musí s novou skutečností složitě vyrovnávat, ale noví lidé, kteří vyrostou z revoluční doby.

PŮVODNÍ
DRAMATIKA

Největší zájem divadelníků se soustřeďoval v této době na hry, které zobrazovaly revoluční proces v zemi. Zvláště dvě pražská divadla, Burianovo *D* a Škodovo *Realistické divadlo*, se snažila v letech 1945—48 podpořit každý kvalitnější pokus o novou hru ze současného života. Od roku 1947 začaly na jeviště pronikat nové české hry o životě dělníků, které připravovaly cestu ke Káňově *Partě brusiče Karhana*, první významné hře z dělnického prostředí vzniklé po roce 1945. Tato skupina her, jejímiž autory byli E. F. Burian, Zdeněk Bláha, Jaroslav Pokorný, Jaroslav Klíma a Vojtěch Cach, má řadu společných rysů. Autoři chtěli jednoznačně posílit politický

HRY
Z DĚLNICKÉHO
PROSTŘEDÍ



Vašek Káňa: Parta brusiče Karhana
D 49, 1949, režie E. F. Burian, výprava Josef Raban

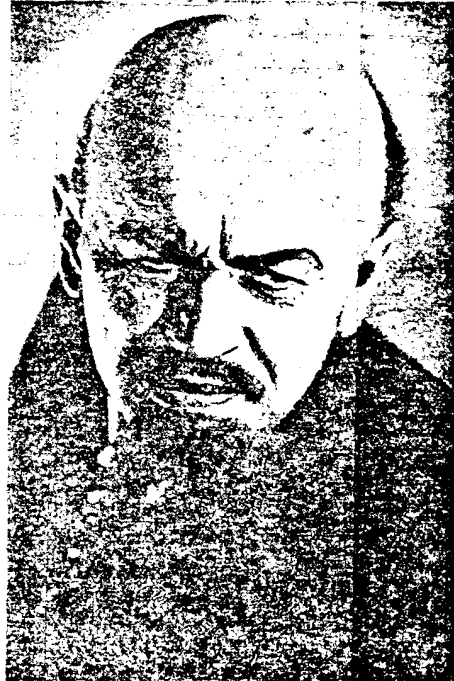
a budovatelský proces, který se začal v zemi rozvíjet v roce 1945. Na jeviště přichází dělník, zpravidla mladý člověk, který je pln optimismu, jímž se odlišuje od měštáků a z části i od inteligence. Hrdiny jsou i dělníci, kteří se s novou situací teprve vyrovnávají. Dělnický hrdina přináší na jeviště problematiku hospodářskou, budovatelskou, politickou, před ním stojí česká společnost kolem února 1948. Zároveň vznikaly dvě základní varianty měštáka – typ zásadního nepřítele a typ člověka v přerodu. Poněvadž všechny práce byly výsledky prvních setkání autorů s dělnickým kolektivem, hry měly charakter reportážní; drama se sblížovalo s časovou agitační reportáží.

Na samém závěru této první etapy porevolučního vývoje českého divadla vznikla Káňova hra *Parta brusíče Karhana* (poprvé *D 49*, 24. března 1949 v režii E. F. Buriana), která těžila z výsledků dosavadního úsilí a zároveň je překonávala. Na rozdíl od předchozích prací to byla hra, která vycházela z bezpečné znalosti dělnického života. Druhou závažnou předností Vaška Káni (nar. 1905) bylo, že se dovedl lépe než jeho předchůdci na dělníky podívat nejen obdivně, ale i s humorem a hlavně kriticky. Káňa poukázal především na jistý konzervatismus některých dělníků, který se stal brzdou v době, kdy dělnická třída buduje svůj stát. Obecenstvo přijalo Káňovu hru, na jejíž podobě měl značný podíl E. F. Burian, jako potřebné aktuální slovo. Lze říci, že tato hra, uvedená takřka všemi profesionálními a mnoha ochotnickými soubory (dostala se později i do zahraničí), byla první českou dramatickou novinkou po roce 1945, která získala obecnou pozornost.

V letech 1945–48 byly také podnikány úspěšné kroky k oživení válkou přerušené tradice české jevištní satiry. Jejím novým centrem se stalo hned v roce 1945 pražské *Divadlo satiry*, kolem něhož se seskupilo několik herců projevujících zájem o tento typ divadla a také řada satiriků. Většina programů byla sestavena z různých prací, např. Z. Vavřína, J. Vojtěcha, M. Horníčka, J. Mašky, V. Kocourka a V. Laciny. K celovečerní satirě směřovali pouze Josef Kainar (nar. 1917) v *Akci Aibiš* (1946) a zejména Vratislav Blažek (nar. 1925), který tu debutoval jevištními satirami *Král nerad hovězí* (1947) a *Kde je Kuťák?* (1948). Jevištní satira, ač byla v prvních měsících po osvobození zaměřena především do nedávných protektorátních let, se rychle dostávala – přes kritiku porevolučního oportunistů – k zásadním soudobým problémům. Nedlouho poté, co se divadelní satirikové začali obírat závažnými celospolečenskými tématy, přišla však doba, která nebyla satirě příznivá.

Historické drama, které v letech 1945–48 zobrazovalo především okupaci a druhou světovou válku, resp. dobu krátce předchozí, stálo až v druhém plánu zájmu. K bezprostředně předválečným událostem sáhl např. O. Neumann, jehož hra *Dina Müllheimová* (1948), ve své době pozoruhodná jinde nevídanou úrovní psychologické kresby, líčila osudy lidí v rasistické hysterii předválečného hitlerovského Německa. Okupační problematiku zpracoval zejména Alfréd Radok ve *Vesnici žen* (1945) a Ferdinand Peroutka ve hře *Oblak a valčík* (1947). Nad tyto práce šel podstatně až Miloslav Stehlík (nar. 1916) v *Mordové rokli*, která měla v Paloušově režii premiéru v Realistickém divadle (1949). V této hře, jíž se ohlašoval první nesporný talent porevolučního dramatu, máme obraz středoevropské vesnice ke konci druhé světové války. Prostí lidé zde však nečelili pouze okupantům, ale i kolaborantům. Mordová rokle byla – spolu s Krohovou hrou *Bez starosti* (1948) – první hrou, která se energicky vyrovnávala s problematikou českého kolaborantství. Zároveň tato práce dovoľovala pochopit porevoluční vesnici, která v době, kdy byla hra premiérována, byla již v dramatickém přerodu, neboť autor podal přesnou analýzu vesnického organismu. Mordová rokle tvoří vývojově významný článek mezi českým realistickým dramatem z konce 19. století (Jirásek, Preissová, Mrštíkové aj.) a socialistickou porevoluční hrou. Do této skupiny původních historických her lze volně přiřadit i scénické provedení Hrubínovy *Jobovy noci*, kterým E. F. Burian v roce 1945 zahajoval činnost ve svém *D. Z let okupace těžila i po několikaleté nejoblíbenější nová hra pro děti a mládež, Malý partyzán* (1946) od Václava Vaňátka, která vyprávěla o chlapci, jenž spolu s partyzány bojoval za svobodu.

Ze zahraniční tvorby zaujaly v repertoáru významné místo především hry sovětské, nejprve ty, které už byly na našem divadle hrány před válkou, postupně i práce dosud neuvedené. V prvních měsících po osvobození uvedlo každé divadlo alespoň jednu sovětskou hru za nadšenejšího zájmu diváků. Později, zejména od roku 1947, počet sovětských her poklesl, a to nejen proto, že i na divadla doléhala tehdejší aktivizace měšťanstva, ale i proto, že sami divadelníci začínali uvážení, s vyššími nároky ze sovětské produkce vybírat. O některé sovětské hry, někdy i o jejich



Vlevo: Zdeněk Hofbauer v titulní roli Shakespearova Macbetha. *Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 1949.* —
Uprostřed: Jaroslav Průcha v úloze Lenina v Kremelském orloji N. Pogodina. *Národní divadlo, 1946.* —
Vpravo: Karel Höger v titulní roli Tylova Jana Husa. *Národní divadlo, 1945.*

výhodné reprízování, musel být dokonce v posledních předúnorových měsících, např. na Národním divadle, svádněn boj. Z novější sovětské tvorby došel v letech 1945—48 zvláštního ohlasu Pogodinův *Kremelský orloj*, uvedený poprvé v režii Aleše Podhorského na Národním divadle (1946), poněvadž nabízel nejdnu analogii k soudobému českému životu. V této hře byl také poprvé český herec — Jaroslav Průcha — postaven před úkol ztělesnit Vladimíra Iljiče Lenina. Vděčnost našeho lidu Rudé armádě vytvořila podmínky k mimořádnému přijetí reportážní hry Konstantina Simonova *Ruští lidé* (poprvé Národní divadlo, 1945). Ostatní hry, po nichž kritika často volala, byly uváděny zcela ojediněle. Nepodařilo se ani navázat zpřetrhané kontakty se slovenskou dramatikou. V letech 1945—48 se slovenský autor na českém jevišti téměř neobjevil. Nicméně právě do této doby spadá první setkání českého divadla s Petrem Karvašem (*Meteor*, činohra *Divadla 5. května*, 1945), nejvýznamnějším zjevem porevolučního slovenského dramatu.

Z tvorby autorů žijících v kapitalistických zemích objevoval se na českých jevištích výběr velmi široký. Vraceli se někteří dramatikové, kteří byli hráni už před okupací, např. Brückner, O'Neill, Salacrou, Pagnol, Priestley, Shaw, Werfel nebo Wilder. V prvních českých premiérách se objevili Lorca, Sartre, Miller, Steinbeck, Frisch, Saroyan, Hellmanová. (*Lištičky* L. Hellmanové vynikajícím způsobem inscenoval roku 1948 v *Tylově divadle* v Praze Alfréd Radok.) Někteří ze zahraničních autorů se filosoficky blížili k existencialismu nebo se s ním ztotožňovali. Kuršovo nastudování Anouilhoovy tragédie *Antigona* (1946) v Divadle 5. května vyvolalo dokonce rozsáhlou diskusi, která vyústila v poznání, že některé otázky položené existencialisty je třeba řešit i marxistickými filosofy.

Klasické hry — včetně ruských — byly nyní v pozadí zájmu. Zvláštní pozornost byla věnována pouze Shakespearovi, který směl být za okupace hrán jen výjimečně, a také dramátům R. Rollanda. Nelze ovšem nevidět, že právě v klasickém repertoáru dosahovali čeští divadelníci v tuto dobu inscenačních vrcholů. (Např. Burianova režie Shakespearova *Romea a Julie aneb Snu jednoho vězně*, D 46, 1945; Honzlova inscenace *Ze života hmyzu* bratří Čapků, Národní divadlo, 1946;

HRY
ZAPADNÍCH
DRAMATIKŮ

INSCENACE
KLASIKY

ZBLIŽOVÁNÍ
AVANTGARDNÍ
A REALISTICKÉ
KONVENČE

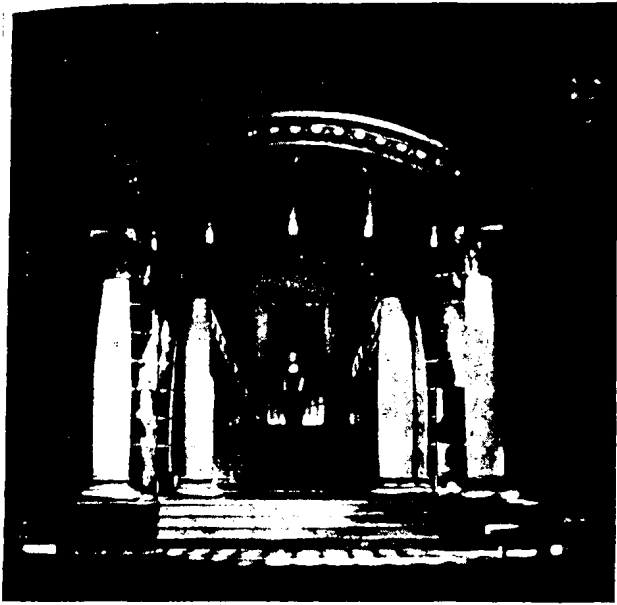
Burianova *Láska, vzdor a smrt*, D 47, 1946; Frejkova inscenace Gribojedova *Hoře z rozumu*, Městské divadlo na Vinohradech, 1947; Hoffbauerova režie Shakespearova *Macbetha*, Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 1948; Honzlova *Maryša* bratří Mrštíků, Národní divadlo, 1948.) Do této doby spadají i premiéry dvou vynikajících inscenací her Maxima Gorkého – Dostalův *Jegor Bulyčov* (Národní divadlo, 1946) a Frejkův *Dostigajev a ti druzí* (Městské divadlo na Vinohradech, 1948).

Pokvětnové divadelnictví navázalo organicky na inscenační postupy, které ovládaly české jeviště před květnem 1945, a zároveň je překonávalo. Zatímco v repertoáru zpětrhala okupace souvislosti s prvorepublikánským vývojem, inscenační postupy této kontinuity nepozbyly, takže české divadlo za okupace mohlo těžit nejen z tradice českého realistického divadla, ale i z výbojů levicové avantgardy. V květnu 1945 již však neměly obě estetické konvence, realistická a avantgardní, v českém divadle totéž postavení jako na začátku okupace. Zásluhou vůdců divadelní avantgardy, Buriana, Honzla a Frejky, zejména pak působením jejich žáků, kteří se za okupace dostali do řady pražských a venkovských divadel (např. A. Radok, V. Vaňátko, J. Šmída, A. Dvořák, K. Jernek, T. Šeřínský), rozšířila se avantgardní konvence na řadu scén. Výboje avantgardních umělců ukázaly se být natolik úrodnými, že dovedly ovlivnit celou etapu českého divadla, právě tak jako kdysi např. výboje Kvapilovy.

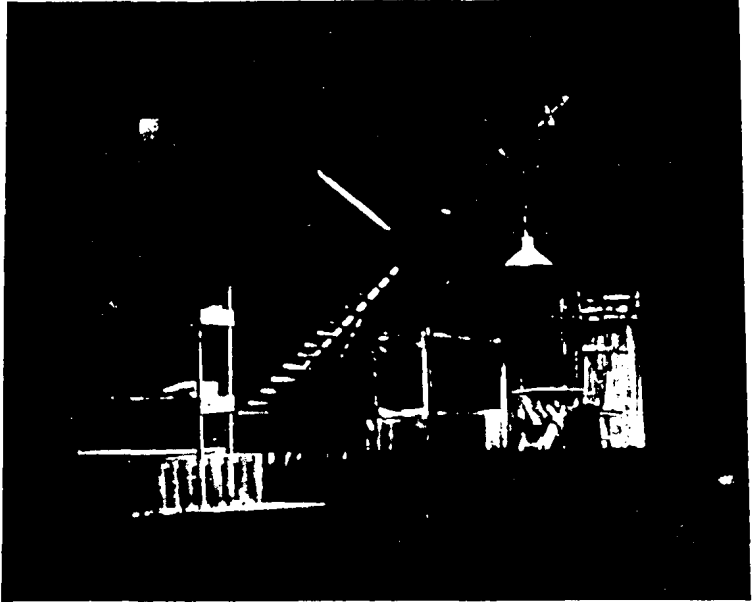
Avantgardní a realistická koncepce se však proměňovaly za okupace i kvalitativně. Za okupace došlo k jejich sblížení, bylo usilováno o syntézu, a to v tom smyslu, jak se o ni pokoušel již ve třicátých letech Jiří Frejka. Avantgardní umělci, kteří chtěli za okupace mluvit k co největ-



Jiří Mahen: *Nasreddin aneb Nedokonaná pomsta*
DISK, 1945, režie Jaromír Plátot, výprava František Tröster



Scéna Františka Tröstra
z Gribojedovova Hoře z rozumu
Městské divadlo na Vinohradech, 1947



Scéna Jana Sládka
ze Steinbeckovy hry O myších a lidech
Realistické divadlo, 1945

šimu počtu diváků, především z řad drobného měšťanstva a inteligence, nemohli nedbat estetické úrovně většiny těchto diváků. Proto se snažili sblížit s tradiční divadelní školou. Volili jiný repertoár, nejčastěji „běžný“, jemuž se dotud avantgardní divadlo vyhýbalo, věnovali větší pozornost herci, formaci jevištních postav (psychologii postavy), usilovali o maximální srozumitelnost. Na druhé straně procházela proměnou i realistická škola, která ostatně vždy využívala cenných stylových impulsů (např. symbolismu, expresionismu). Realistická škola ustoupila nyní např. od zevrubného rozkládání a dokládání jevištního charakteru – směřovala k teatrální zkratce. Realistické umělce vedla za okupace k avantgardním postupům i nutnost mluvit prostřednictvím jevištních nápodob, metafor, neboť přímou, jednoznačnou výpověď by okupanti znemožnili.

Tento proces syntézy pokračoval i po květnu 1945. V jeho čele šli vůdcové české divadelní avantgardy. Burian např. překvapil v Shakespearově *Romeu a Julii* a Rostandově *Cyranu z Bergeracu* nejen volbou pevných, byť i tentokrát adaptovaných textů, ale především u něho nebývalým zájmem o psychologii postav. Jindřich Honzl byl jako režisér Národního divadla, souboru velkých hereckých osobností realistické školy, přímo nucen se sblížovat s touto školou a této skutečnosti se nikterak nebránil. Jiří Frejka pokračoval organicky ve své tvorbě z let předválečných a okupačních. Totéž úsilí bylo možno pozorovat i u nejmladších herců, kteří za Pleskotova vedení hráli např. Mahenova *Nasreddina* v pražském DISKu (1945). Také avantgardní výtvarníci, zejména nejvýznamnější z nich, František Tröster (1904–68), velký básník moderní scény, šli touto cestou. (J. Svoboda, který tehdy na sebe poprvé upozornil, byl z našich výtvarníků nejtěsněji spjat s předválečným vývojovým stadiem české divadelní avantgardy.) Soudobé diskuse o postavení režiséra v jevištní struktuře, které probíhaly v Trágrově *Divadelním zápisníku* v roce 1945–46, byly rovněž symptomem proměn, k nimž v našem divadle došlo. Avantgardní konvenci v té podobě, jak ji známe z českého divadla třicátých let, nechal již nikdo. Tento vývoj potvrzovaly i zatím ojedinělé zájezdy cizích divadelních souborů do ČSR (např. *The English Arts Theatre Company*, 1946; *Teatr Wojska Polskiego* — Leon Schiller, 1947; *Théâtre Louis Jouvet*, 1948).

Umělecky nejsilnější a ideově nejzávažnější představení, která vznikla v letech 1945–48, byla dílem umělců, kteří vyšli z avantgardy a pokoušeli se své výboje syntetizovat s tradiční českou hereckou školou. Tato syntéza odpovídala vkusu tradičního občanstva, jenž se za okupace proměnil, a proto působila nejúčinněji.

SYNTEZA
AVANTGARDNÍ
A REALISTICKÉ
KONVENČE

Za revoluční situace v zemi, která rychle spěla k únoru 1948, uvědomovali si však zejména komunističtí divadelníci, že se stále nedaří získat do divadel diváky především z řad dělníků a rolníků. Zejména avantgardní divadelníci, na prvním místě E. F. Burian a J. Honzl, si začali klást otázku, zda pro nového diváka, kterého si přáli získat, je možné vytvářet divadlo týchž estetických kvalit, jaké vyhovovalo většině dosavadních diváků, i zda nová revoluční skutečnost, kterou chtěli na jevišti vyjadřovat, je postihnutelná dosavadními uměleckými postupy. Od roku 1947, částečně již pod vlivem stalinské koncepce umění, dospívali tito umělci většinou k závěru, že pouze realistická tvůrčí metoda je schopna zvládat úkoly, které na divadelníky kladla revoluční doba. Nové hry, tíhnoucí k reportáži, vedly je také především k realistické divadelní tradici. Někteří první inscenace nových her z českého života, a to i v Burianově D, měly dokonce naturalistické prvky. Lze říci, že umělci, kteří k realistické škole patřili už před květnem 1945, se snaže vystříhali naturalistických recidiv než ti, kdož se k ní teprve nyní přihlašovali. K jednoznačnému nadřazení realistické školy nad jiné došlo až po roce 1948.

Problematika tvůrčí metody a uměleckého stylu nebyla však koneckonců v letech 1945—48 zvláště vyzvedávána. Od divadelních umělců se pouze žádalo, aby vytvářeli politicky účinná představení, zaměřená na lidové masy, jevištní díla, která by posilovala revoluční situaci v zemi. Komunistická kritika k nim neukazovala cestu tím, že by dávala konkrétní pokyny, co a jak dělat, ale tím, že zdůrazňovala občanskou, politickou odpovědnost umělce vůči divákům. Divadelní umělci, kteří stáli v naprosté většině na pokrokových pozicích, si tuto odpovědnost také dobře uvědomovali. Nebyly-li vcelku umělecké výsledky úměrné politickému názoru toho či onoho významného režiséra či herce, lze to často vysvětlit tím, že v letech 1945—48 byli zejména zvláště exponovaní umělci soustavně odváděni od tvůrčí práce např. do bojů za divadelní zákon. K podstatnějšímu zásahu do tvůrčí práce českých divadelníků, který skutečně ovlivnil podobu inscenací, došlo až po roce 1948.

Kulturní revoluce, v níž byla divadlu přiznána významná úloha, vyžádala si zřízení celé řady speciálních divadelních zařízení, nezbytných k dobrému vývoji českého socialistického divadla. V roce 1945 byla v Praze založena *Akademie múzických umění*, která na divadelní fakultě převzala odpovědnost za výchovu hereckého a režisérského dorostu. (Pro scénickou praxi pražských studentů bylo v roce 1945 otevřeno divadlo *DISK*.) V téže době vznikla v Brně *Janáčková akademie múzických umění*. Na filosofické fakultě University Karlovy založil Jan Mukařovský divadelněvědné oddělení a na podzim 1948 i katedru divadelní vědy a v Brně se na Masarykově universitě o totéž pokusil Frank Wollman. Vznikaly nové divadelní časopisy (*Honzlovy Otázky divadla a filmu*, *Trágrův Divadelní zápisník*). V roce 1949 byla zřízena agentura *DILIA (Divadelní a literární jednatelství)*. Postupně zanikaly dosavadní stavovské organizace divadelních pracovníků. V roce 1946 byl založen Svaz zaměstnanců uměleckých a kulturních služeb ROH, který odborově soustředil celou kulturní obec.

Léta 1945—48 charakterizujeme jako doba úsilí o definitivního zápasu o socialistickou orientaci českého divadla a o vytvoření nezbytných podmínek pro jeho úspěšný rozvoj. Toto údobí mělo rozhodující význam pro další vývoj našeho divadla. Byla to léta mimořádné aktivity většiny divadelníků. V této době se začaly rozvíjet všechny základní tendence, příznačné pro české divadlo v uplynulém dvacetiletí. Některé z nich podléhaly dočasně převážily, jiné načas ustoupily. V našem divadelnictví se prosadil socialistický divadelní program.

VÍTĚZSTVÍ PROPAGANDISTICKÉ KONCEPCE SOCIALISTICKÉHO DIVADLA A PRVNÍ ZÁPASY PROTI TĚTO KONCEPCI (1948 — 1956)

ÚNOR 1948

Vítězstvím českých a slovenských komunistů nad aktivizujícím se měšťanstvem v únoru 1948 se uzavřelo v našich národních dějinách údobí nástupu dělnické třídy k moci. K tomuto vítězství došlo v době, kdy ve světě zesílila studená válka. Došlo však k němu i v letech, kdy v me-

zinárodním komunistickém hnutí zvítězila stalinská forma diktatury proletariátu. V těchto mezinárodních souvislostech přijala také Komunistická strana Československa stalinskou politickou praxi, která do strany pronikala už dříve a která se přirozeně neomezovala pouze na život politický a ekonomický, ale i kulturní. Proto také divadelní tvorbu, řízenou nyní už neomezeně KSC, pronikavě zasáhla.

Rysy, které jsou typické pro českou divadelní kulturu v letech 1948—56, narůstaly již před rokem 1948. Nová stranická kulturní politika se však v divadelní tvorbě výrazněji projevila až v roce 1949. Do této doby v zásadě doznívaly tendence předúnorového socialistického divadla. Tak české socialistické drama vyrostlé z předúnorové situace dosáhlo právě v roce 1949 prvních ideových a uměleckých úspěchů (Káňova *Parta brusiče Karhana* a Stehlíkova *Mordová rekle*). Nová koncepce socialistického divadla prosadila se u nás nejsilněji na rozhraní čtyřicátých a padesátých let.

Po únorovém vítězství na Sjezdu národní kultury (1948) a na IX. sjezdu KSC (1949) byly — zejména v projevech ministra kultury a informací Václava Kopeckého — vzneseny požadavky, aby se umění stalo zbraní počínajícího mohutného „ideologického přerodu v naší zemi“. KSC od umělců žádala, aby pomáhali „dokonati revoluční převrat v myslích lidí“. Základní direktiva, kterou strana před divadelníky kladla, nebyla nová. Komunistická strana i po převzetí moci v zemi volala po umění, které by stranilo dělnické třídě a platně se podílelo na jejích zápasech. V komunistické uměnovědě a kulturněpolitické praxi byl pro toto umění ražen pojem socialistický realismus.

Komunisté nyní tedy usilovali o to, aby socialistické divadelní umění, pro něž byly v předchozích letech vytvořeny organizační předpoklady, vydalo co nejdříve díla, která by byla platnou silou v soudobém ideologickém přerodu. K dosažení těchto cílů měla se divadla co nejrychleji zbavit měšťáckého vlivu ve všech sférách divadelní práce. Proto byl zejména v prvních pounorových letech veden soustředěný zápas s řadou tendencí, které byly považovány za typické pro buržoazní divadelnictví. V těchto kampaních byly často neprávem odsuzovány některé jevy a hodnoty, k nimž se později socialistické divadlo vrátilo. Řada kampaní probíhajících paralelně v divadelnictví celého socialistického tábora byla v našich poměrech také silně naddimenzována a přeceněna. Konflikt mezi socialistickým a měšťáckým divadlem nebyl však jediným konfliktem v této etapě vývoje českého divadelnictví. V samotném táboře socialistických divadelníků probíhal konflikt dvou koncepcí socialistického divadla.

Požadavek stranickosti umění byl stoupenci vítězí nové koncepce v letech deformace marxismu neobyčejně úzce chápán, takže záhy, od druhé poloviny roku 1953, vznikaly již veřejné pokusy o revizi tohoto pojetí. V praxi byl význam umění zužen pouze do sféry agitační a propagandistické, zatímco jiné možnosti umění, dříve i později komunisty úspěšně užívané, propadly do pozadí anebo byly zcela opomíjeny. Divadlu bylo nyní doporučováno propagovat stranickou politiku a akce, oslavovat dělnickou třídu a její vůdce, na druhé straně pak útočit proti buržoazní a zčásti i kritizovat inteligenci, nebylo mu však dovoleno vyjadřovat se k řadě problémů společného života a které dotud nebyly veřejně ventilovány. Divadlo se stávalo pasivní i nepodílelící se tvořivě na současném společenském životě, odtrženou od mnoha problémů svého obecnstva. Zároveň byl silně přeceněn vliv umění na společnost. Stalinská koncepce umění, kterou výrazně formuloval v roce 1947 A. A. Ždanov, zvítězila dočasně také v českém divadlu.

Po roce 1948 se prosadila zásada centrálního řízení celého složitého divadelního organizma. Zatímco v předchozím období byla divadelní práce řízena pouze v zásadních otázkách. K sjednocení postupů divadelníků sloužila řada akcí, aktivů, kampaní a konferencí, které se stávaly typické pro léta 1948—53, právě tak jako pro léta předcházející byly typické různé diskuse. Na prosazování jednotného postupu se podílela i většina divadelních publicistů. Na rozdíl od předchozího období volila nyní KSC jiné metody řízení divadel. Byli-li to dříve komunisté-divadelníci, kdo v různých funkcích ovlivňovali divadelní práci, ujal se nyní řízení divadelní problematiky stranický a státní aparát různého stupně, který do svých řad věleňoval specialisty pouze výjimečně. Divadelníci, kteří vykonávali určité funkce v divadelních organizmech, stávali se v tuto dobu jakousi převodní pákou mezi stranickými a státními orgány a těmito divadelními organizmy.

Vedoucí činitelé v divadlech většinou realizovali základní direktivy z přesvědčení, že dělají práci, která je v zájmu revoluce, a sami iniciativně pracovali v duchu těchto direktiv. Přijímali

novou koncepci socialistického divadla, ač ne jeden z nich byl v minulosti stoupencem jiné koncepce, a snažili se ji – někdy s velkým sebezapřením – prosazovat. Za novou koncepci socialistického divadla se postavili také téměř všichni příslušníci české levicové divadelní avantgardy, zejména E. F. Burian, Jindřich Honzl a Miroslav Kouřil, i řada jejich žáků. Na prosazování nové koncepce se však podíleli i konjunkturalisté, kteří se po únoru 1948 zařizovali v nové situaci.

Část těchto divadelních pracovníků, chtějící se podílet na ideovém přerodu, kterým procházela naše země, vytvářela nyní divadlo v omezení, k němuž byla vybízena. Protože šlo o rámec jednotný pro celou českou a slovenskou kulturu, vznikala uniformita divadelní tvorby. Myšlenková iniciativa a umělecká osobitost, které tuto normu přesahovaly, byly dobrovolně nebo administrativními zásahy potlačovány. Poněvadž tytéž principy se prosazovaly ve všech lidově demokratických zemích, stíraly se dočasně rozdíly i mezi jednotlivými divadelními kulturami národů socialistické soustavy. Znovu došlo k dočasnému vydělení české divadelní tvorby z širších mezinárodních souvislostí. Za závazný vzor byla vytčena soudobá kultura SSSR, která byla všestranně napodobována.

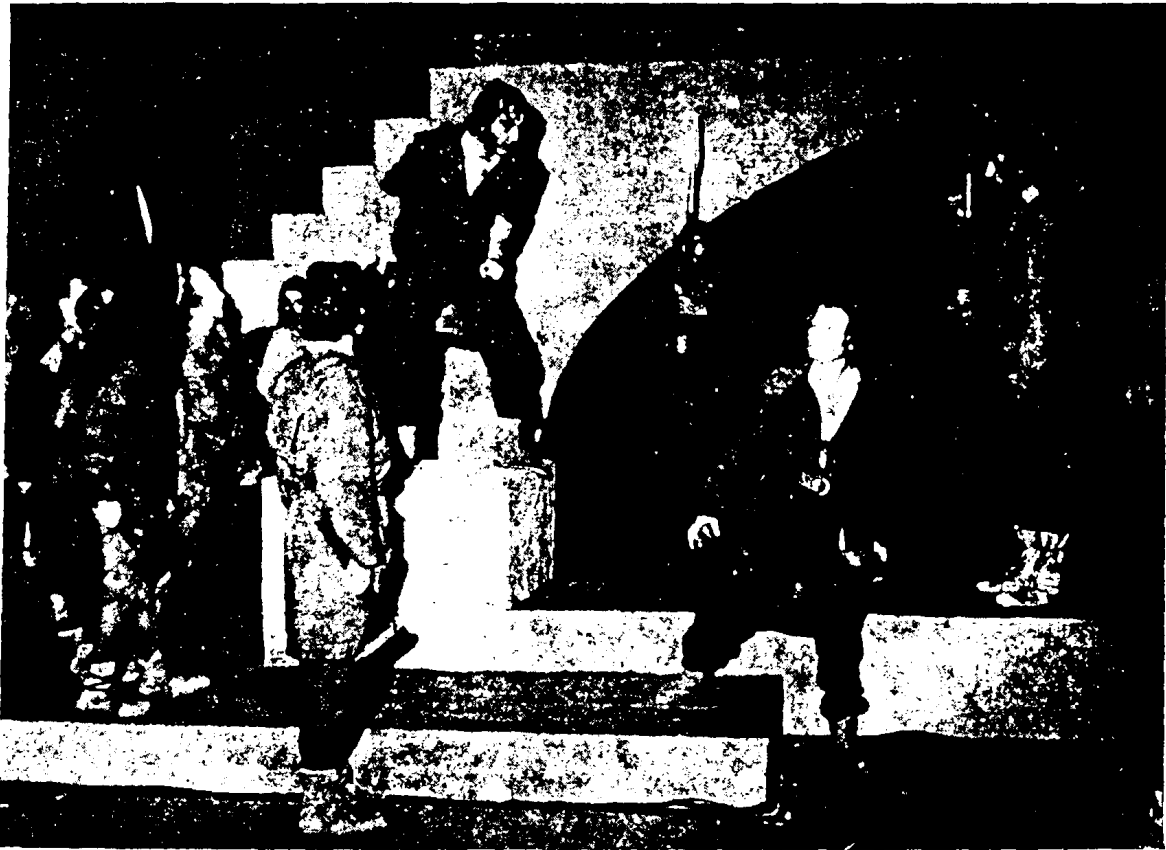
Ti divadelníci, kteří odmítali přijmout stalinskou koncepci divadla, ustoupili do pozadí. Na divadelním procesu se mohli dočasně podílet pouze minimálně anebo vůbec ne (např. Jan Werich, Alfréd Radok, v divadelní publicistice např. A. M. Píša, J. Träger aj.). Díla, která se vymkla z vůdčí koncepce, byla zakazována. Stoupenci ustupující koncepci socialistického divadla – tím spíše pak stoupenci koncepcí jiných – dostávali se pro svůj rezervovaný nebo odmítavý postoj do nebezpečí, že budou považováni za nekonstruktivní nebo dokonce nepřátelský element. Teprve od roku 1953 se znovu začali začleňovat do tvůrčího procesu. V těchto letech spáchali někteří umělci sebevraždu (Jiří Frejka a Saša Machov). Několik divadelníků odešlo do emigrace (např. Jiří Voskovec, Jiří Pravda, Zdeněk Němeček, O. Neumann nebo Jiří Kárnet). Od stalinské koncepce se však některými dšly do určité míry odchýlili i ti umělci, kteří ji přijímali.

V pounorovém divadle byl hlavní důraz položen na dramatický text. Dramaturgie českých divadel byla nyní jednotně řízena, takže mezi jednotlivými divadly nebylo velkých rozdílů. Na konferencích *Divadelní a dramaturgické rady* a později i při jiných příležitostech bývalo určováno, kolik her z té či oné repertoární oblasti mělo být uváděno. Téměř zcela byly dočasně přervány kontakty našich divadel se soudobou dramatikou západoevropskou a americkou. *Komorní divadlo* v Praze, vedené kultivovaným Otou Ornestem, čelilo této izolaci alespoň tím, že uvedlo hru Fastovu (1951) a Vaillandovu (1952). Uvádění těchto her stály v cestě i valutové potíže. Nelze také nevidět, že hry A. Millera byly v této době pro socialistické země samotným autorem – tehdy perzekvovaným – zakázány.

V divadlech zaujaly nyní hlavní místo klasické hry naše i cizí. Historismus, který ovládl české divadlo za okupace a který přežil i do prvních měsíců po květnu 1945, nyní jeviště znovu doslova zavalil. Historismus posilovala kulturní politika strany, která silně zdůrazňovala význam klasického dědictví pro socialistickou společnost (např. *Jiráskovská akce*, 1948). Potřeba opor v dosavadním vývoji, orientačních bodů, které by dovolily spolehlivě jít kupředu, byla ostatně i mezi divadelníky pocítována všeobecně. Divadelní obecnstvo také spíše přijímalo pokrokové myšlenky z děl klasiků než z her současných socialistických autorů. Ke klasické dramatice vedla však i ekonomická situace, poněvadž současné české a sovětské hry, které co do počtu titulů v repertoáru zaujímaly první místo, nemohly divadlo naplnit. Konečně se k těmto hrám utkali i ti umělci, kteří v současné tvorbě nenalezali dostatečně velký prostor k sebevyjádření nebo příležitost k uměleckému uplatnění.

V sezónách klasiků se hrály z české produkce hlavně hry Josefa Kajetána Tyla a Aloise Jiráska. Z ruského klasického dramatu byla mimořádná pozornost věnována Ostrovskému. Naproti tomu klasikové 20. století, označovaní zhusta za formalisty, dekadenty, kosmopolity atd., byli na rozhraní čtyřicátých a padesátých let uváděni pouze výjimečně. Divadlo se také vyhýbalo velkým politickým problémovým klasickým hrám. Ze Shakespeara se studovaly – až na zcela nepatrné výjimky – pouze veselohry. Ustoupili antičtí tragikové, Goethe, Schiller, nehrál se Ibsen, Čapek, Višněvskij, Brecht atd. Naproti tomu mimořádné oblíbeny získávaly komedie Goldoniho a Molièrovy. Právě tehdy zdomácněl Goldoni – ve vynikajících adaptacích J. Pokorného – na našem divadle.

Divadelní umělci se snažili inscenovat klasické texty tak, aby co nejplatněji zasáhly do soudobé společenské skutečnosti. Začala doba tzv. přehodnocování klasiků. Někteří umělci dokázali



Josef Kajetán Tyl: Kutnohorští havíři
 Soubor Státního divadla v Ostravě ve Vladislavském sále na Pražském hradě, 1949,
 režie Antonín Kurš, výprava Jan Sládek

obracet staré hry k současnosti bez vulgarizátorských zásahů, ostatní dosahovali v letech 1949 až 1953 aktualizace změnami textu. Někdy se hra přenášela do nového společenského kontextu. (Např. „orientální“ scény v Tylově *Strakonickém dudákově* byly v roce 1949 v Českých Budějovicích pojaty jako výjevy ze života současných amerických multimilionářů.) Těmto vulgarizacím čelila část kritiků a zejména vědců tím, že zdůrazňovala nedotknutelnost dramatického textu klasiků a usilovala o kritické edice her (např. Tylových a Jiráskových).

Třebaže inscenace klasiků obsadily valnou část repertoáru a výběr klasických textů byl velmi úzký, přestože při inscenacích, většinou umělecky neprůbojných, docházelo při aktualizacích k vulgarizacím, přinesly klasické sezóny našemu divadlu i zisk. Divadelní umělci se setkali s řadou velkých demokratických hodnot světového divadla, které jim ukazovaly cestu k lidovému diváckému kolektivu. Kvalitní divadelní texty jim také umožňovaly rozvíjet talent v době, kdy současná dramatika zápasila o úroveň. Do repertoáru profesionálních divadel byly tehdy věle-
 něny některé hry, které se v něm dosud neprávem objevovaly výjimečně anebo zcela chyběly. Vzniklo několik vynikajících inscenací, např. Kuršova režie Tylových *Kutnohorských havířů* (Státní divadlo v Ostravě, 1949), Honzlova inscenace Gorkého *Měšťáků* uvedených pod názvem *Maloměšťáci* (Národní divadlo, 1949), Škodovo *Výnosné místo* A. N. Ostrovského (tamtéž, 1950) a Paloušova *Bouře* (Realistické divadlo, 1951), Průchova inscenace Tylovy *Tvrdohlavé ženy* (Národní divadlo, 1952) a Fr. Štěpánka režie Čapkovy *Matky* (Armádní umělecké divadlo – bývalé divadlo D. E. F. Buriana – 1953), které stylově těžily z tradic české realistické školy a které prospěšně zasahovaly do ideologického zápasu.

V tomto období byl kladen – jako v letech předchozích – hlavní důraz na původní domácí PŮVODNÍ DRAMA

PRÍNOS
 INSCENACÍ
 KLASIKY

HRY ZE
ŽIVOTA
DĚLNÍKŮ

tvorbu. Nová hra byla ceněna především podle tématu, které si autor zvolil, formální zvládnutí látky bylo bráno v úvahu až na druhém místě. Z velkého množství nových českých her vzniklých v tomto období není však jediná živou hodnotou českého divadla. I ty práce, které byly nejméně poplatny deformaci marxismu, k níž tehdy došlo, jsou již pouhými dokumenty soudobého stupně vývoje českého socialistického dramatu. V letech 1948—53 bylo především všestranně preferováno úsilí o současnou hru ze života dělníků. To, že se pozornost dramatiků, většinou mladých umělců, obracela soustavně k poznání a zobrazení života pracujícího lidu naší země, bylo nutné a neobyčejně významné pro přestavbu českého dramatu. Úspěch těchto snah byl však hned od počátku znemožněn, poněvadž se dramatikům doporučovalo, jakých stránek dělnického života si mají všimnout a jaké vlastnosti má dělník v dramatu mít.

KLADNÝ
HRDINA

V tuto dobu vznikl v českém dramatu i v jevištní praxi typ kladného dělnického hrdiny, nejčastěji horníka nebo hutníka, který je vybaven řadou vynikajících vlastností. Kladné vlastnosti třídně uvědomělých dělníků byly odtrženy od rysů ostatních, méně pozitivních, jaké jsou v každém člověku, takže vznikaly obrazy, kterým nebylo možno uvěřit. Kromě toho byl dělník na jevišti ukazován především ve vztahu k práci, dramatikové neusilovali o komplexní pohled, takže se pracující člověk měnil na scéně v pouhou výrobní sílu. Tendenci k takovému jevištnímu obrazu dělníka nalézáme již v Káňově Partě brusiče Karhana. Pracovní proces byl v tuto dobu vydáván za jedinou příčinu proměny člověka. (Bartova hra se příznačně jmenuje *Uhlí doluje člověka*.) Také paralela člověk-stroj není v této dramatické produkci ojedinelá. Na jevišti vzniklo neživotné schéma bílé barvy – ideologický protiklad k černým schématům. Protějškem ke kladnému dělnickému typu býval téměř v každé hře dělník, který z různých důvodů nechápal revoluční proměny a stavěl se proti novým organizačním a hlavně pracovním postupům v průmyslových závodech. Všichni tito lidé, s výjimkou nemnoha postav dělníků, kteří se dopustili – zpravidla pod vlivem nepřátelských agentů – sabotáží, se v průběhu hry snadno začleňovali do budovatelského kolektivu a přijímali nové formy vedení a práce. V některých hrách býval zobrazován jako kladný hrdina stranický tajemník, který měl dokládat roli strany v soudobém budovatelském procesu.

Dramatikové, kteří chtěli hru ze života našich dělníků napsat, zajížděli do závodů, pobývali tu někdy i delší čas, takže znali dělníka lépe než před únorem 1948. Svá pozorování, která byla nesporně cenná pro jejich vývoj, nemohli však zcela uplatnit. A tak docházelo k jednomu z paradoxů těchto let. Umělci byli vyzýváni ke studiu skutečnosti, avšak v konečných verzích her, které se po řadě jednání dostávaly na jeviště, zůstávalo z jejich poznání pouze to, co se vešlo do uznávaného schématu. Umělci si v sobě záhy vypěstovali autocenzuru, která jim dovoľovala na čas ustupovat od určitých poznatých skutečností. Vytvářela se dobová představa socialistického realismu, jímž se rozumělo umění, které se obrací ke skutečnosti ne proto, aby ji poznalo a zveřejněním poznání jí prospívalo, ale aby o ní podávalo optimistický názor.

SATIRA

V tomto ovzduší nepříznivém kritice umlkla i jevištní satira. Blažkovo satirické pásmo *Kde je Kulák?* (1948), útočící na nehospodárnost výroby, úplatkářství, byrokracii úřadů atd., bylo po premiéře zakázáno. V únorových dnech 1948 bylo uzavřeno *Osvobozené divadlo* J. Voskovce a J. Wericha a roku 1949 *Divadlo satiry*.

V tuto dobu byla možná pouze kritika dělníků, kteří nechápali budovatelské úkoly Gottwaldovy pětiletky. Kritice byli vystavováni také inteligenti, zejména technická inteligence, kteří se však v nových hrách zpravidla rovněž rychle včleňovali do závodního kolektivu. V závěrech těchto her vznikala představa, že budování socialismu je v podstatě snadný proces. K tomuto dojmu přispívalo i zobrazení deklasovaných žvlů, které sahají k sabotáži, diverzi atp. Tito lidé byli kresleni schematicky jako průhlední, lehce odhalitelní škůdci. Krajním případem dramatu vzniklého z atmosféry nedůvěry v inteligenci byla hra E. F. Buriana *Pařeniště* z roku 1949, která byla stažena.

HRY
Z DĚLNICKÉHO
PROSTŘEDÍ

Dramatika pojednávající o životě dělníků se mohla v domácí tradici opřít o nevelké dědictví z údobí kritického realismu konce 19. století a o několik her z první republiky. Proto daleko spíše než domácí tradice působila na ni hojně uváděná sovětská dramatika. Za vzor byl považován zejména A. Kornejčuk, který v každé své nové hře přinášel optimistickou konstrukci skutečnosti, vytvořenou řazením realistických detailů. Naši dramatikové, dospěví po roce 1945 k formě dokumentární reportáže, počínali si nyní tímž způsobem. Pravdivost každé konstrukce byla

prokazována věrohodnými detaily, např. jazykovými, které jí měly dodat zdání pravdivosti. Místo dramatického konfliktu docházelo nyní na scéně ke konfrontaci stanovisek. Na jevišti byla předváděna debata, školení, které dospívalo k předem známým tezím. V této dramatické proto klesal význam děje a konfliktu. Většina prací byla vybudována na dějovém schématu, které utvořil V. Káňa v Partě brusiče Karhana. Dramatikovi také vždy šlo o posílení všech kladných společenských sil.

Her z dělnického prostředí bylo na rozhraní čtyřicátých a padesátých let napsáno mnoho. Nejvíce jich vznikalo v letech 1948—50, později, když si autoři uvědomili potíže, které stály v cestě za pravdivým obrazem, zájem o ně poklesl. Většina prací byla napsána ve veseloherním žánru, který nejlépe odpovídal optimismu, jež měly hry ve společnosti šířit. Z mnoha prací připomeňme alespoň Dvořákovu veselohru *Boženka přijede* (1949), Jelínkovo *A kdo je víc?* (1949), Stanovu *Natalii* (1949), Bublíkovu a Fialovu *Velkou tabu* (1949), Osvaldovu hru *Racek má zpoždění* (1949), Stanislavovu *Stavěli zedníci* (známou též pod názvem *Doubravové*, 1950), Bartovy *Lidi z Viktorky* (známo též pod názvem *Uhlí doluje člověka*, 1949) a Lichého *Horkou kaši* (1952). Nad tuto produkci vyniká hra J. Klímy *Štěstí nepadá z nebe*, čerpající ze života kladenských herců, kterou poprvé uvedlo v Paloušově režii Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého roku 1952. Skutečným společenským a uměleckým činem, navazujícím na Káňovu Partu brusiče Karhana, byli však až Stehlíkovy *Nositelé řádu* (1953). Touto hrou, ač také splácí daň propagandistické koncepci socialistického divadla, reagovalo již české drama na schematismus, jehož doménou byla právě hra z dělnického prostředí.

Někteří dramatikové věnovali v letech 1948—53 pozornost vesnici, v níž bouřlivě probíhal socializační proces. Autoři, snažící se ukázat dramatický zápas o zřízení JZD, chtěli svými hrami podpořit přechod od individuálního hospodaření ke kolektivnímu. Vcelku lze říci, že autoři vesnických her, snad právě proto, že vesnici důvěrněji znali, že zde třídní konflikt probíhal ve vyostřenější podobě a že se mohli opřít o umělecky silnou tradici české vesnické hry, přinesli na scénu i některé podstatné problémy, jimiž tehdy vesnice žila, kritický pohled i některé postavy, které byly pravdivé. Nicméně ani vesnické drama se nevyvíjelo soudobému propagandistickému pohledu na skutečnost; takže žádná z her se nemohla měřit se Stehlíkovou *Mordovou roklí* z údobí předchozího anebo se *Selskou láskou* téhož autora z let pozdějších. I tato dramatika šířila přehnaně optimistickou představu o průběhu socializačního procesu na vesnici. Z vesnických her připomeňme Zrotalovu veselohru *Slepice a kostelník* (1950), Prachařovu hru *Hádají sa o rozumné* (1950) a *Zlatá srdce* (1953) a Drdovu *Romanci o Oldřichu a Boženě* (1953). Stehlíkovo *Jarní hromobití*, jdoucí v tuto dobu nejdále k problémům vesnice, je kronikou středočeské vesnice z let 1945—49.

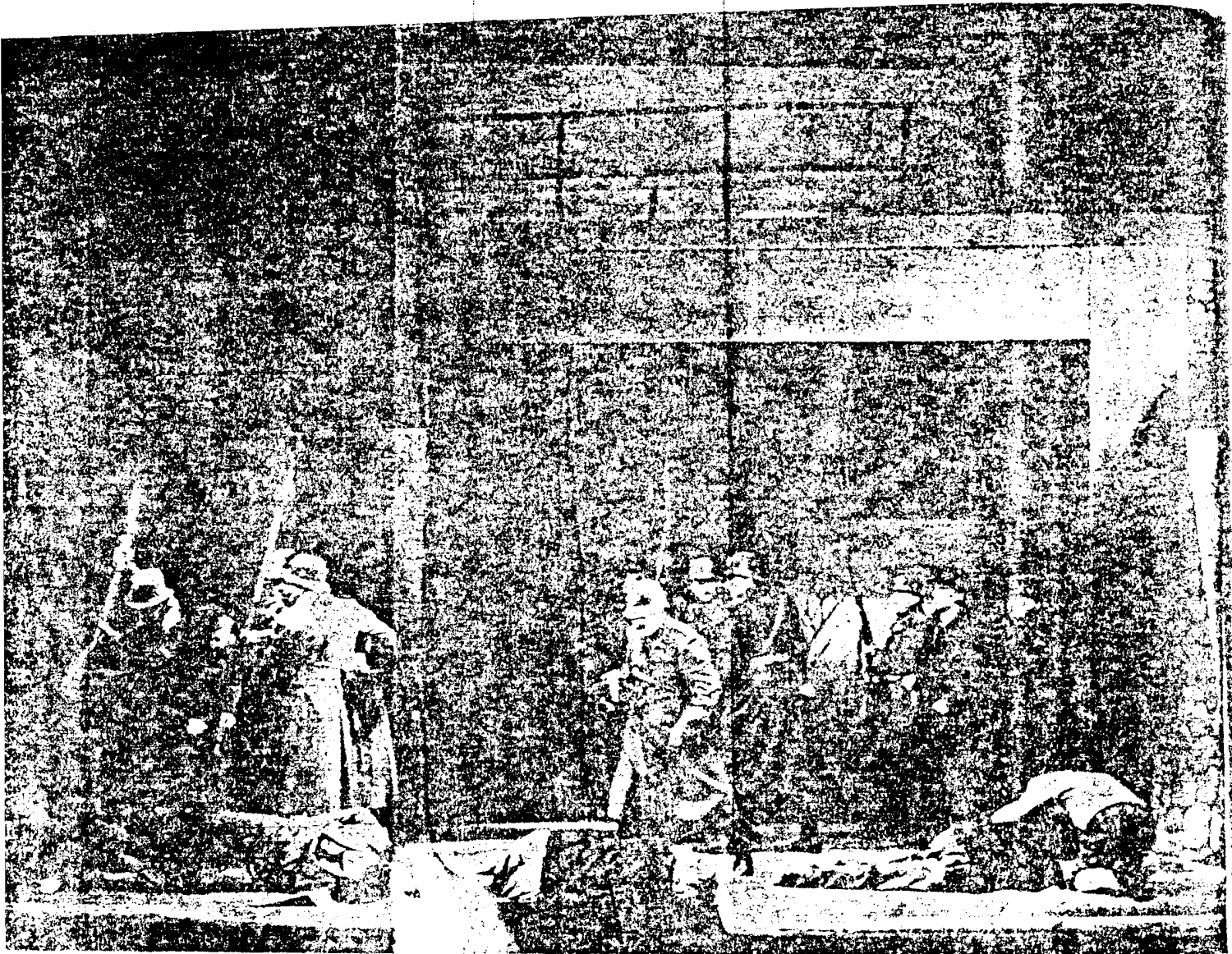
Z původní dramatiky, která se kampaňovitě soustřeďovala k doporučeným tématům, vymykly se pouze některé hry, které však umělecky znamenaly ještě méně než ostatní nové texty. Do roku 1952 spadal i jevištní debut Pavla Kohouta (nar. 1928), dalšího talentovaného postmoderního dramatika, který však již ohlašoval příští cesty českého dramatu. Kohout ve své první hře *Dobrá píseň* podal rozporný obraz své „svazácké“ generace a soustředil se k intimnímu životu mladých lidí. *Dobrá píseň* působila svěže v soudobé šedi a získala si mnoho diváků zejména mezi mládeží.

Vlna studené války, řada nepřátelských akcí proti lidově demokratickým záměrům, Káňova debata po roce 1948, válka v Koreji atd. vyvolávaly v život hry pranýřující kapitalismus. Vznikl typ hry z cizího prostředí, pro nějž nebyla doma tradice ani potřebné znalosti a který těžil z žánru detektivní hry a do značné míry tento žánr dočasně na našem divadle substituoval. Kapitalistická společnost byla v hrách O. Šafránka, A. Bernáskové, O. Daňka, K. Staňhury, B. Polácha aj. líčena způsobem, který byl tehdy i jinde, např. v žurnalistice, běžný.

Nejvíce her ze současného života se objevilo v letech 1948—53 na jevišti *Realistického divadla* v Praze (od roku 1953 *Realistické divadlo Z. Nejedlého*), které se za vedení Karla Palouše (nar. 1913) nejen dramaturgicky, ale i inscenačními postupy stalo scénou odpovídající soudobé koncepci socialistického divadla. Dramaturgie a režie těmto hrám věnovala vždy mimořádnou pozornost, takže udělala dobrou práci pro několik mladých dramatiků. Také pořádká scéna E. F. Buriana byla otevřena premiérám domácích soudobých her více než jiné. Ojedinelé premiéry uváděla i jiná divadla. Významnější podíl na nové české produkci měly z mi-

HRY
Z VESNICKÉHO
PROSTŘEDÍ

HRY S JINÝMI
NÁMĚTY



Vojtěch Cech: Duchcovský viadukt
Realistické divadlo, 1950, režie Karel Palouš, výprava Jan Sládek

mopražských scén Ostrava, Gottwaldovská Praha (éra Hofbauerova) a Hradec Králové (éra Daňkova).

DRAMATA
O REVOLUCNÍCH
TRADICÍCH

Ač na historické drama nebyl kladen takový důraz jako na hru ze současného života, vzniklo několik průkopnických her o revolučních tradicích českého proletariátu, z nichž některé dosáhly značné obliby. Na počátku této nové éry českého historického dramatu stála dramaturgie Zápotočského románu *Vstanou noví bojovníci* od Jaroslava Nezvala, uvedená poprvé 1949 v *Divadle pracujících* v Gottwaldově, která podávala pravdivý obraz počátků českého dělnického hnutí. E. F. Burian inscenoval v roce 1950 svou dramaturgii *Stříbrny Marie Majstrové*. Hlavní pozornost tomuto typu her věnoval Vojtěch Cech (nar. 1914). Nejzdařilejší jeho práce *Duchcovský viadukt*, premiérován Paloušem v Realistickém divadle (1950), v němž Cech ukázal lidské uvědomování

českého proletariátu v těžkých stávkových bojích s prvorepublikánským četnictvem. Milan Jariš (nar. 1913) připomněl v *Přísaze* (1952) společný boj Čechů a Slováků na severní Moravě proti nacistickým vojskům a jejich domácím pomahačům v březnových dnech roku 1939. Týž dramatik v *Boleslavu Prvním* (poprvé Realistické divadlo, 1953) vedl v letech upevňování dělnického státu polemiku se svatováclavskou legendou. Ožila i tradice her o velkých osobnostech české kultury, která se utvořila za okupace. Některé historické hry, zejména Cachova *Mostecká stávka* (1953, v nové verzi *Pecnost na severu*), měly silné kultické rysy. V oblasti historické hry vytvořili čeští dramatikové v těchto letech nejlepší hodnoty.

Obdobné tendence, jaké jsme našli u profesionálních divadel, prostoupily i dramaturgii divadel ochotnických, která byla po Únoru velmi podporována a zároveň i reorganizována. Někdejší ochotnické spolky se změnily v ochotnické kroužky při závodech, zemědělských družstvech, Československém svazu mládeže atd. Vrcholnou přehlídkovou tribunou ochotníků zůstávaly i nadále *Jiráskovy Hronovy*, na nichž se výjimečně objevovala i velmi dobrá představení.

Také repertoár divadla pro mládež, jehož síť byla po Únoru dobudována, vyjadřoval tyto tendence. Typickým dramatickým útvarem těchto let byla pohádková hra, jejíž tradiční příběh byl obrácen naruby ve snaze dětem ukázat a zhodnotit třídní problematiku. Poměrně nejméně se vulgarizátorské tendence dotkly repertoáru loutkových divadel, která se rovněž podstatně rozmnožila. V pražském *Divadélku S + H* (Spejbla a Hurvínka) se udržovala i v této době – byť v oslabené míře – společenská satira. V roce 1949 bylo v Praze založeno *Ústřední loutkové divadlo* vedené Janem Malíkem (nar. 1904), které uvádělo – většinou technikou vajíků, tj. loutkami, ovládanými zespoda pomocí hůlek – i původní pohádkové hry českých básníků, např. J. Kainara.

V letech 1948–49 došlo k závažnému zásahu i do režijního, hereckého a scénografického stylu českého divadla. Oficiální podpory se dostávalo realismu, který byl považován za jediný možný styl socialistického divadla. Není sporu, že divákům, kteří byli teprve po Únoru pro divadlo získáváni, byla realistická díla blízká, protože toto nové publikum neprošlo kultivací, již prošlo tradiční divadelní obecností českých profesionálních divadel. Chybou ovšem bylo to, že realistická tvůrčí metoda se v tuto dobu stala jedinou metodou socialistického divadelnictví. Avantgardní postupy, které zejména v našich zemích v minulosti dostatečně prokázaly, jak výborně dovedou vyjadřovat socialistické životní obsahy, byly označovány za formalistické a kosmopolitické. Tato obvinění pronášena i některými divadelními publicisty většina stoupenců avantgardy neodmítala. E. F. Burian se na podzim 1952 manifestačně zřekl své umělecké minulosti na pražské konferenci o kosmopolitismu a buržoazním nacionalismu a jako jeden z prvních režisérů – už před rokem 1948 – usiloval o realistické inscenace. Také Jindřich Honzl provedl sebekritiku své předválečné práce a ve svých posledních režiiích – zemřel 1953 – se značně přizpůsobil inscenačnímu stylu Národního divadla. Naproti tomu Jiří Frejka, přecházející těžké krizové období, které v roce 1952 řešil sebevraždou, se snažil jít i nyní cestou, po níž šel. Také odchovanci avantgardy vytvářeli nyní většinou realistické inscenace. Ústřední moderní scénografie byl patrný např. i ve scénografickém díle Františka Tröstra, Josefa Šaběly, Jana Sládka a také Josef Svoboda vytvářel dočasně malované iluzionistické dekorace (např. pro Jiráskovu *Lucernu*, Stroupežnického *Naše furianty*, Tyloru *Turdohlavou ženu*).

Realistická škola – jak jsme již vpředu řekli – byla od 19. století vůdčí školou českého profesionálního divadla, které nemělo tradici barokní a klasicistické, jako např. divadlo polské a francouzské nebo i ruské. Realistická škola, reprezentovaná nejdokonaleji souborem Národního divadla, ovšem nebyla v minulosti hodnotou neproměnnou, poněvadž se soustavně vyrovnávala s úhrpnými novými divadelními směry, jimiž se obohacovala, omlazovala a uzpůsobovala novým úkolům. Takovým posledním velkým impulsem bylo divadlo avantgardy. Na rozdíl od michailovského realismu, který byl nyní dáván za vzor, představovala tedy česká realistická škola modernější stadium ve vývoji realistické metody. Český divadelní realismus těchto let se však nyní vracel leckdy do starších, dávno již překonaných etap z konce minulého a počátku našeho století. Proto i mnozí stoupcové naší realistické školy se stavěli k takto chápanému realismu kriticky.

K. S. Stanislavskij, ruský divadelní umělec, který po celý život studoval zákonitosti divadelní tvorby, byl v tuto dobu prohlášen za jediného uměleckou autoritu socialistického divadla. Na-

VYMÝCENÍ
AVANTGARDNÍCH
POSTUPŮ

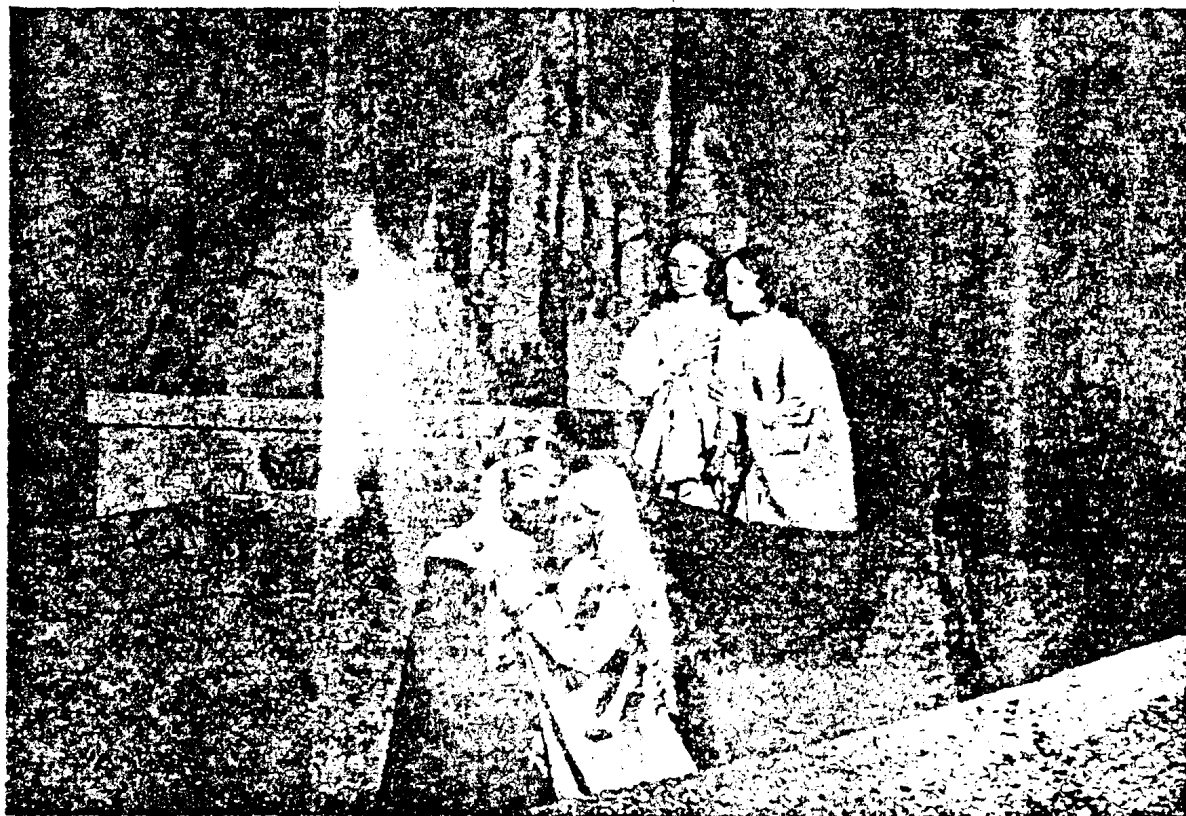
SYSTEM
STANISLAVSKÉHO

stala doba intenzivního studia jeho teoretického díla z ne právě kvalitních překladů některých prací. Příprava představení měnila se nyní spíše v úvahy o tom, jak realizovat dramatikův text podle některých teoretických principů Stanislavského, než v tvůrčí práci zužitkovávající Stanislavského neobyčejně závažný teoretický výzkum. Kromě toho v SSSR i v našich poměrech byla předmětem studia pouze část Stanislavského díla. Zdůrazňovaly se pouze ty Stanislavského závěry, k nimž došel na základě studia ruského divadla 19. století a své vlastní práce v MCHATU, a opomíjely se ty, které vytvořil při setkání se sovětskou divadelní avantgardou. Obecně byl přeceňován význam metody prožívání a naopak byly podceňovány Stanislavského závěry o fyzickém jednání herce.

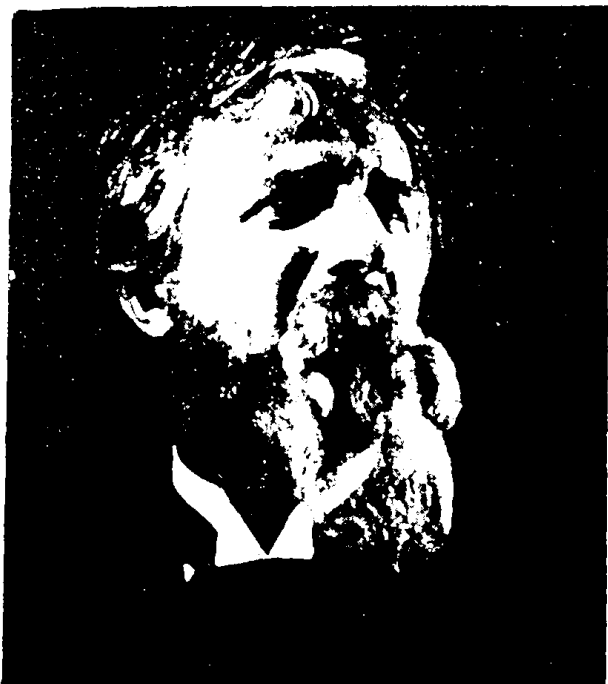
Konkrétním vzorem, jak pracovat v duchu Stanislavského, se stávaly sovětské inscenace, které naši divadelní umělci poznávali většinou z filmových dokumentů, kritik, literatury a někdy i při zájezdech do SSSR. Soustavnou pozornost soudobé sovětské teorii a praxi divadla věnoval pražský časopis *Sovětské divadlo* (1951—55). Sovětské umělce poznali divadelníci také při zájezdu *Moskevské státní činohry* do Prahy na jaře 1949. Ochlopkovovy inscenace měly však i prvky, které zřetelně ukazovaly k režisérovým avantgardním východiskům, tedy směrem, od něhož se česká jevištní praxe právě vzdalovala.

ÚSTUP REŽISÉRA

Režisér, který měl nyní na přípravu inscenace hodně času, poněvadž počet premiér byl snížen na minimum, ustupoval ze svého postavení ideového a uměleckého formátora tvůrčího kolektivu. (E. F. Burian se např. odmítl podepsat pod svou režii, aby naznačil, že ne on, ale kolektiv je tvůrcem inscenace.) Mezi režiséry zaujali opět významnější postavení herci. K tomuto ústupu režiséra došlo u nás v době, kdy byl naopak v zahraničí význam režiséra oceňován. (Tak např. v tuto dobu vytvářeli své slavné inscenace Bertolt Brecht v *Berliner Ensemble* a Jean Vilar v pařížském *Théâtre National Populaire*.) V našem divadle se zároveň funkce režiséra změnila. Režisér



Josef Kainar: Zlatovláška
Ústřední loutkové divadlo, 1952, režie Jan Malík, výprava Vojtěch Činýbala



František Smolík jako prof. Poležajev
v Rachmanovově *Neklidném stáří*
Národní divadlo, 1949



Zleva: Bedřich Prokoš jako Klement Gottwald
a Karel Máj jako Antonín Zápotocký
v *Cachově Mostecké stávce*
Realistické divadlo Ž. Nejedlého, 1953

se stal jakýmsi ideovým školitelem a hereckým pedagogem souboru. Jeho snahou bylo vytvářet maximální iluzi věrohodnosti jakéhokoli textu. Ústupem režiséra se vazba jednotlivých složek divadla uvolnila ve prospěch herce.

Četná představení, která bývala považována za vzorová, usilovala o maximální shodu jeviště s realitou. Scéna bývala nápodobou reálného dějiště, často dosahovanou iluzionistickou malbou na prospektu a kulisách. Na naše divadlo se vrátila i stropová kulisa. Oceňovaným výtvarníkem tohoto období byl Jan Sládek (nar. 1906), který v Realistickém divadle Zdenka Nejedlého v Praze dočasně vytvářel na malé ploše obrazy maximální iluzivnosti. Bylo usilováno i o totožnost času jevištního s reálným. Herec předváděl rozsáhlé pantomimické etudy, „vyhrával“ pauzy atd., takže představení se neobyčejně prodlužovala. Pokud jde o práci herce, vyznačovala se popisností, která sloužila k tomu, aby byl s maximální věrohodností doložen třídní původ a profese postavy. Tato snaha o věrohodnost pronikala do všech herecových prostředků. V hereckých výkonech silně vystupoval herecův intelekt a snižovala se schopnost emocionálního působení. Vleklá představení působila jako školení o různých životních prostředích a lidech různého společenského zařazení. Na jeviště vnikala šedivost a nuda.

Zásah do českého divadelního vývoje po únoru 1948 přinesl tedy nejen klady, ale i zápory. Kladem bylo jistě to, že realistické inscenace byly dobře přijímány novými diváky českých divadel – dělníky a rolníky. Největšího ohlasu se však nedočkávala ta představení, která se vracela k starým etapám realismu, ale právě ta, která byla vytvořena realistickou metodou obrozenou v minulých desetiletích expresionistickými a avantgardními impulsy. Naproti tomu zejména inteligence považovala realistická představení téměř šmahem za esteticky málo účinná, a tak se na ni právě v tuto chvíli vliv divadla značně oslabil. Pokud jde o jevištní umělce, byla preference realistické metody – a namnoze návraty k jejím starším stadiím – brzdou v jejich uměleckém vývoji. Divadelní tvůrci se dostávali do izolace od soudobých inscenačních tendencí. Na druhé straně ziskem bylo to, že před umělcem byla, více než kdykoli předtím, zdůrazněna míra intelektuální práce nad jevištním dílem, takže další vývoj s ní mohl již počítat. Koncept herectví „naivního“, „intuitivního“ byla vyvrácena. Pro další vývoj českého socialistického divadla bylo kladem i to, že herec byl veden k studiu životní reality s cílem, aby vytvářel postavu přesně spo-

ILUZIVNÍ
DEKORACE

lečensky zařazenou. V souvislosti s tímto úsilím vzrostlo i individualizační umění našich herců, které po období psychologického realismu pokleslo.

REALISTICKÝ
HERECKÝ STYL

Ti divadelní umělci, kteří si v tuto dobu uchovali umění zmodernizované české realistické školy, vytvářeli i v tomto období strhující zralé postavy. V těchto letech vrcholilo umění Václava Vydrý st., Bedřicha Karna, Saši Rašilova, Františka Smolika. Z hereček starších generací vynikly Zdenka Baldová, Otýlie Beníšková, Marie Svobodová aj. V letech tvůrčí zralosti tvořil např. Zdeněk Štěpánek, Jiří Plachý, Jaroslav Průcha, Ladislav Pešek, Vladimír Šmeral, Karel Höger, Jarmila Kurandová, Vlasta Fabianová, Marie Rovenská, František Vnouček, Bohuš Záhorský, Jaroslav Lokša, Vladimír Hlavatý aj. Z mladé herecké generace vynikli např. Dana Medřická, Irena Kačírková, Vítězslav Vejražka, Otomar Krejča a František Horák.

Avantgardní inscenační postupy přihlašovaly se v tuto dobu na našem jevišti pouze výjimečně. Pronikaly např. v operetních režiiích Frejkových. E. F. Burian, který prožíval svou „naturalistickou periodu“, vytvořil některá ojedinělá představení, která s ní ostře kontrastovala. Na celkovou podobu našeho divadla však tyto avantgardní průniky vliv neměly. Do pozadí ustoupili i někteří herci, kteří nebyli spjatí s avantgardou. Absence tragédií vzala repertoární základnu např. Leopoldě Dostalové. Eduard Kohout, který nemohl uplatnit své stylizační umění, rozvíjel v soudobém repertoáru až dotud méně exponovanou realistickou linii svého umění. Do pozadí byli zatlačeni i herci, jejichž doménou byla konverzační hra, právě tak jako komikové, vynikající improvizacním talentem (např. Vlasta Burian nebo Oldřich Nový), kteří nyní nacházeli uplatnění pouze v operetě. Podobně jako v dramaturgii stíraly se v tomto období rozdíly mezi jednotlivými divadly, režiséry, jevištními výtvarníky i herci. To dokládaly výrazně např. *Divadelní žatvy* (od roku 1948), každoroční celostátní přehlídky profesionálního divadla. (Od roku 1951 se konaly i přehlídky profesionálních a amatérských loutkářských souborů v Chrudim, tzv. *Loutkářská Chrudim*.)

MARNISTICKÁ
DIVADELNÍ VĚDA

V divadelní teorii a historiografii se v tuto dobu odmlčela strukturalistická divadelněvědná škola, která zejména za okupace a v prvních poválečných letech vydala významné práce. Někteří její příslušníci a hlavně žáci se hlásili k marxistické uměnovědě, k níž byly základy položeny již před druhou světovou válkou. Jejich produkce se nyní omezovala především na historické studie, obírající se převážně problematikou klasického dramatu, publikované nejčastěji jako doslovy kritických divadelních edic, které byly v této době rovněž poznamenány dogmatismem. Marxističtí divadelní teoretikové a historikové věnovali tehdy také hodně pozornosti divadelní kritice, pro níž v roce 1949 vznikla tribuna v časopise *Divadlo*, který nahradil dosavadní časopisy. Také divadelní školství procházelo proměnami v souladu s celkovým směřováním českého divadla. Katedra divadelní vědy filosofické fakulty University Karlovy byla přenesena na DAMU.

Rok 1952 byla na téže fakultě zřízena – jako první na světě – vysokoškolská loutkářská katedra.

Léta 1948–53 byla těžkými lety českého socialistického divadla. Věnovali jsme jim zvýšenou pozornost proto, že další vývoj, který dosud neskončil, byl ve znamení zápasu proti nim. Nezapomínáme, že i v tuto dobu byly vytvořeny některé hodnoty. Nejpodstatnějším přínosem těchto let bylo, že do profesionálních divadel přišli poprvé ve větším množství dělníci a rolníci, neboť na jejich návštěvy divadel, v nichž byl spatřován jeden z hlavních propagandistických prostředků, byla tehdy na pracovištích věnována mimořádná péče. V této době došlo poprvé k narušení tradičního dělnického jádra. Někteří z nových diváků sice později odpadli, když agitace do divadla přestala být velmi úporná, ustala, jiní však již zůstali divadlu věrní, protože návštěva divadla odpovídala jejich kulturní potřebě.

* * *

OBKODNÉ
TENDENCE

Kože mezi jevištěm a životem, který po Únoru narůstal, začali divadelní pracovníci řešit v prvním okamžiku, který se naskytl. Ten přišel na jaře 1953, kdy po smrti J. V. Stalina došlo v lidové demokratických zemích a v SSSR k jistému uvolnění. V našich poměrech urychlila pak nástup proti propagandistické koncepci socialistického divadla také měnová reforma, která vyvolala velikou návštěvnickou krizi.

Od poloviny roku 1953 se v divadelní publicistice začaly objevovat zatím jen ojedinělé hlasy, které volaly po pravdě na jevišti. Autorům – komunistickým kritikům a umělcům – šlo o naléhavou problematiku naší společnosti, která se v tuto dobu obcházelo z obav, že by snad její jevištní

analýza mohla uškodit upevňujícímu se socialistickému zřízení. Proti představě života, jaký by měl být, mělo nyní divadlo zobrazovat život takový, jaký je, aby pomáhalo řešit problémy, s nimiž se masy vyrovnávaly. Stačí více divadelníků nechtělo už chápat socialistickou stranickost umění v úzkém propagandistickém smyslu. Zároveň se zvedaly hlasy volající po tom, aby stoupl emocionální účín divadelního umění.

Tyto názory zastávali vyznavači té koncepce socialistického divadla, která byla po únoru 1948 zatlačena do pozadí, i někteří divadelníci, kteří dříve prosazovali propagandistickou koncepci v divadelní publicistice, a nová směna kritiků, např. Alena Urbanová, František Černý, Milan Lukeš, Sergej Machonin, Jaroslav Opavský. Ojedinelí, v minulosti exponovaní pracovníci předstoupili před veřejnost se sebekritikou, jejímž cílem bylo otevírat cestu dalšímu vývoji. Ústup propagandistické koncepce probíhal však velmi zvolna, poněvadž ve stranickém a státním aparátu měly stále silné pozice stalinské kádry a také mnoho divadelníků tuto koncepci ještě podporovalo. Nastala proto doba jednání a bojů o tu či onu hru, zejména se schvalovacími orgány, které někdy nekončily úspěšně. Rozbíhal se zápas o maximální využití divadla v životě socialistické společnosti, jenž do jara 1956, kdy se XX. sjezd KSSS v Moskvě distancoval od stalinské formy diktatury proletariátu, dosáhl určitých úspěchů.

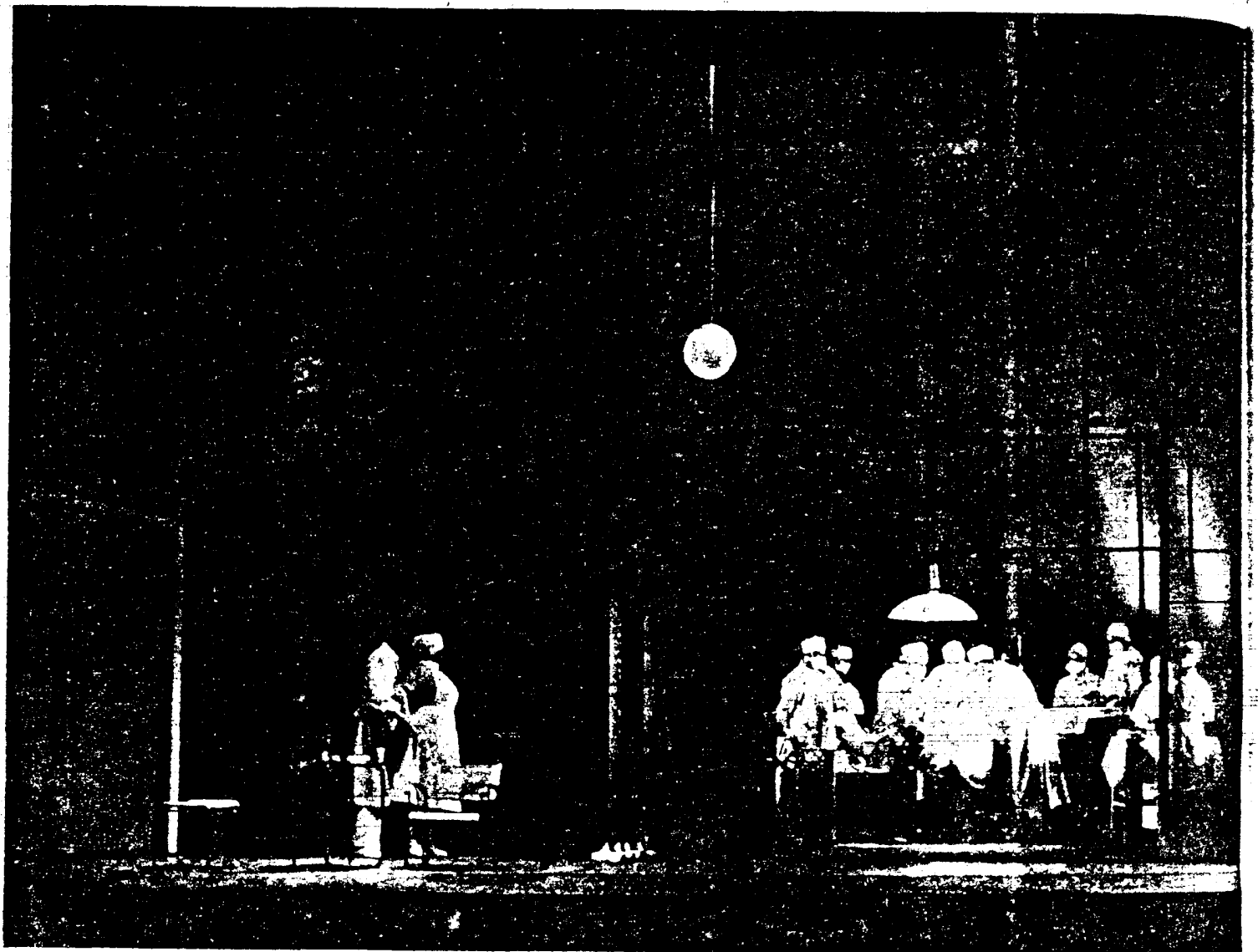
Obrodné tendence se prosazovaly nejdříve v nových hrách našich dramatiků, kteří tehdy stáli v české umělecké obci v čele procesu vedoucímu k jaru 1956. Některé původní hry, které byly nyní psány a uváděny, byly skrytým nebo otevřeným polemikou s dosavadní politickou praxí. Společným rysem těchto her byla snaha mluvit především o podstatných problémech, které, ač jimi společnost žila a ač by jí jejich řešení prospělo, nebyly veřejně ventilovány. Drama se opět začínalo iniciativně stavět k společenské problematice, nespokojovalo se s propagováním preferovaných témat a názorů. Zároveň drama chtělo zaujímat kritický vztah k našemu životu. Obraz skutečnosti, který nyní vznikl, byl sice naplněn vírou v socialismus a touhou pomoci jeho rozvoji, nebyl již však tak idylický, růžový, optimistický, jak tomu bylo dotud. Dramatik se učil hledat podstatné problémy a rozpory. Snažil se také život vidět komplexně. Dramatikové různými způsoby diváky přesvědčovali, že ve středu zájmu socialistické společnosti má být člověk. Na místo veseloherní dramatiky vešlo drama. Objevily se hry ukazující zánik člověka, k němuž nemělo a nemuselo dojít. Na rozhraní let 1955—56 vznikly i pochmurné obrazy z naší přítomnosti.

Stehlíkovi *Nositelé řádu*, stojící na počátku této proměny, měli premiéru v plzeňském *Divadle J. K. Tyla* v roce 1953 (režie Z. Hofbauer). Stehlík, který pobýval delší čas v Ostravě, napsal hru o budovatelském nadšení několika uvědomělých horníků, avšak zároveň upozornil, jak se někteří vynikající pracovníci po dosažení určitých výsledků dostávají na scesti. Stehlíkova hra, právě proto, že se dotkla otázky, která nebyla ventilována, totiž zmaloměšťáctění některých dělníků, získala značný ohlas. V řešení konfliktu splatil však Stehlík daň propagandistické koncepci divadla, neboť Oldra Matuš, hlavní hrdina hry, se v závěru snadno napravuje k dobrému. Nová vlna dramatických novinek signalizovaná touto hrou se zvedla od roku 1955. Divadla však nyní již z novinek pečlivě vybírala, poněvadž nároky na úroveň her stouply. Obecenstvo se stavělo k většině nových her sympaticky. Divadla se nejednou při těchto inscenacích měnila v tribuny, z nichž se lidé učili rozumět sami sobě i společenské problematice. Na prosazování nového dramatu se vydatně podílela i mimopražská divadla.

V předvečer XX. sjezdu KSSS se objevilo několik významných her, které vynesly českou dramatikou do čela soudobého socialistického dramatu. Šlo o práce, které analyzovaly určité jevy, odsouzené zakrátko mezinárodním komunistickým hnutím. Všechny těžily z intelektuálního prostředí, a to ne snad jen proto, že v období kultu osobnosti byla inteligence silně postižena, ale i proto, že analýza, již měli autoři na mysli, by byla stěžejí uskutečnitelná ve hře ze života dělníků. Svou roli sehrála i nedůvěra dramatiků k hrám z dělnického života, kterou sdíleli i diváci. Nelze také nevidět, že autoři, kteří nyní začínali pracovat z vlastního rozhodnutí a ne na společenskou objednávku, se obraceli k prostředí, které nejlépe znali.

V květnu 1955 měla v Hradci Králové premiéru hra Oldřicha Daňka (nar. 1927) *Umění odejít*, otevírající početnou serii her s touto tematikou. Přínosem dramatu bylo především to, že se dotkla kariéristů, kteří svými nesprávnými kádrovými zásahy křivdili poctivým kvalitním pracovníkům. Nejzávažnější premiéry přineslo však koncem roku 1955 *Ústřední divadlo československé armády* v Praze (bývalé Městské divadlo na Vinohradech). Milan Jariš v *Inteligencích* a Pavel

DRAMA
NA POMOC
ČLOVEKU



Milan Jariš: *Inteligenti*.
 Ústřední divadlo československé armády, 1955, režie Jan Škoda, výprava František Tröster

Kohout v *Zářijových nocích* se podobně jako Daněk zamýšleli nad soudobou kádrovou prací. (S těmito hrami korespondoval i Karvašův *Pacient 113*.) V prvních měsících roku 1956 měla v Plzni premiéru Stehlíkova hra *Vysoké letní nebe* a v zájezdovém souboru Ústředního divadla československé armády hra téhož autora *Selská láska*. Realistické divadlo Z. Nejedlého hrálo hru Františka Pavlíčka (nar. 1923) *Chtěl bych se vrátit*, ukazující život českých politických běženců v západním Německu. Všechno svědčilo o tom, že v českém dramatu skončilo propagandistické období.

ZNOVUZROZENÍ
 SATIRY

Satirický žánr, který nyní začal také ožívat, rozvíjel se však zvolna a za značných potíží. Jelínekův *Skandál v obrazárně*, uvedený v roce 1953 v Armádním uměleckém divadle, se dotýkal pouze nemnoha podstatných problémů a po určité době, kdy již prošel několika profesionálními i ochotnickými jevišti, byl stažen. Např. proti Šafránkově veselohře *Kudy kam?* (1954) vznikly v době

příprav námitky, jako by snad zesměšňovala lidové soudce. Některé texty se prosadit nepodařilo, jako např. Blažkovu satiru *Město žasne nad Bivojem* (1954) nebo satirické pásmo studentů DAMU *Večery pod lupou* (1954) a *Satirka* (1955). Za této situace substituovaly soudobou satiru klasikové, např. Haškův *Svejk* v drammatizaci E. F. Buriana (1954) nebo Majakovského *Horká lázeň* (1954). V tuto dobu se vrátil v roli klauna na pražské jeviště Jan Werich, který v adaptacích revuí *Osebozeného divadla* – spolu s Miroslavem Horníčkem – pronikavě uvažoval o životě. Ve Werichových a Horníčkových dialozích dosáhla jevištní satira před jarem 1956 svého vrcholu. Zájezd varšavského satirického divadla *Syrena*, uskutečněný v roce 1955, domácí úsilí o jevištní satiru posílil.

Po roce 1953 vznikla také řada historických her, avšak místo, které měl tento žánr v předchozích letech, nyní již nezaujal. Nejvýznamnější z nich byla veršovaná tragédie Josefa Topola (nar. 1935) *Půlnoční vítr* (1955), již se poprvé přihlásil ke slovu velký talent české porevoluční dramatiky, a Nezvalova utopická vize *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (1956). Hry obou básníků, Topola a Nezvala, vznikly v době, kdy nebezpečí atomové války dusivě dolehlo na celý svět. Proto Topol prostřednictvím tragédie z úsvitu národních dějin a Vítězslav Nezval obrazem zániku fiktivní dávné civilizace varovali lidstvo před atomovou válkou. Obě hry reagovaly také na soudobou domácí problematiku v předvečer XX. sjezdu KSSS. Topolovo a Nezvalovo drama zároveň zvedalo českou historickou hru opět do básnických poloh.

Divadelní repertoár i v jiných složkách doznával změn. Na jeviště se prosadilo několik problémových politických her klasiků. Ze Shakespearova díla se vrátil *Romeo a Julie* (Realistické divadlo Z. Nejedlého, režie K. Palouš, 1954), *Benátský kupec* (Národní divadlo, režie F. Salzer, 1954), *Hamlet* (Jihočeské divadlo, režie M. Macháček, 1955) a *Timon Aténský* (KOD Hradec Králové, režie M. Pásek, 1955). Shakespeare byl tehdy uváděn téměř výhradně v překladech Erika Adolfa Saudka (1904–63), jehož překladatelské umění právě vrcholilo. Na scénu se také vrátil Lope de Vega, Schiller, Ibsen, Shaw a Čechov. Divadla hledala cestu k autorům 20. století, kteří byli před rokem 1953 podceňováni. Hrál se např. Karel Čapek, Fráňa Šrámek, Vítězslav Nezval, ze sovětské tvorby, uváženěji vybrané, obracela se pozornost k dramatikům dvacátých let, např. k Majakovskému, Treňovovi, Višněvskému. Západoevropská současná hra byla uváděna i nadále

NÁVRAT
PROBLÉMOVÝCH
DRAMAT

jenže pouze výjimečně. Ve jménu boje proti „sucharství“, za emocionální divadlo, za jeho pestrost a zábavnost se začínaly prosazovat i některé dosud zamítané hry lehčího žánru. Vcelku měl divadelní repertoár rysy přechodného údobí. Stará repertoární koncepce ještě zdaleka nepadla, nová se ještě neprosadila. Hry českých autorů se za této situace svou mimořádnou aktualností výrazně odrážely od většiny ostatních inscenací.

Zároveň se zvolna měnil vztah k odkazu české divadelní avantgardy. Někteří režiséři hledali návrat k starším etapám svého vývoje, kterých se zřekli, nebo které nemohli zužitkovat. E. F. Burian se začínal vracet k svým předválečným inscenacím, které časem seskupil v retrospektivní cyklus. (První velkou inscenací této přehlídkové série byla *Vojna roku 1955*.) Poslední z režisérů české avantgardy umožnil tak poznat mladému obecnstvu v zralé podobě avantgardní inscenační postupy, což mělo pro další vývoj našeho divadla značný význam, i když samotná představení starších her Burianova repertoáru již nebyla vždy pocítována jako společensky aktuální činy.

Začalo se také volat po upevnění pozice re-

INSPIRACE
DIVADLEM
AVANTGARDY



Miroslav Horníček a Jan Werich
jako První a Druhý žoldněř
Jehbořova karikatura k uvedení *Těžké Barbory*
Jiřího Voskovce a Jana Wericha v *Divadle ABC*, 1958

žiséra v souboru, po individuálních rysech divadel atd. Za této situace se vrátil v roce 1954 do Národního divadla Alfréd Radok, který byl ze soudobých režisérů nejspíše s to na první scéně dále uskutečňovat syntézu tradiční české herecké školy s avantgardním divadlem. Souvislost s přervaným vývojem hledali i jiní divadelní pracovníci. Mimořádnou podporu těchto snah, které zdaleka ještě neměly všeobecný souhlas, byl v roce 1955 zájezd Vilarova *Théâtre National Populaire* do Československa.

Na celkovém profilu českého divadla se však v tuto dobu navzdory obrodným snahám mnoho nezměnilo. Mezi nejlepší inscenace z let 1953—56 – kromě Burianovy *Vojny* – patřila např. Dudínova režie Gorkého *Nepřítel* (Národní divadlo, 1954), Vydrova režie Šrámkova *Měsíce nad řekou* (Městská divadla pražská, 1954), Vrbského inscenace Čechovova *Ivanova* (tamtéž, 1954) a Podhorského inscenace Hikmetova dramatu *První den sváteční* (Státní divadlo v Brně, 1954), tedy představení, která vycházela z české realistické školy.

Stranou pozornosti většiny divadelních kritiků v této době vznikaly a často velmi rychle zanikaly skupinky mladých herců, které toužily dělat jiné divadlo, než jaké viděly kolem sebe. Vznikala laboratorní představení různé úrovně, vytvářená lidmi, kteří k sobě měli názorově i umělecky blízko. V těchto souborech byla vůle k experimentu.

DIVADLO PROVĚŘUJE SKUTEČNOST (1956 – 1963)

Obraz, který o našem životě podávali v prvních týdnech roku 1956 čeští dramatikové, byl neobvykle věcný. Ukazovali naši společnost bez příkras, poněvadž dospěli k přesvědčení, že jedině poznáním a překonáním existujících rozporů, řešením podstatných otázek je možné ideály komunismu proměnit v život. Dramatikové odmítli úlohu komentátora a glorifikátora, k níž byli dočasně vybízeni. Do několika divadel, která se za jejich hry postavila, se lidé hrnuli. „Po deseti letech“, napsal na jaře 1956 v *Literárních novinách* Miloslav Stehlík, „začalo konečně naše divadlo plnit svůj základní úkol. Stává se politickou tribunou lidu v umění, získává důvěru lidu.“

XX. SJEZD KSSS

Tyto hry vznikaly v době, kdy léta studené války byla zvolna vystřídávána politikou mírové koexistence. Hry však vznikaly také v předvečer XX. sjezdu KSSS, jehož závěry – spolu s usneseními porady představitelů komunistických stran – vytvořily předpoklady k dalšímu rozvoji socialismu. Moskevská jednání, odsuzující ve jménu leninské koncepce socialismu stalinské deformace, zasáhla všestranně nejen do života národů, které patřily do socialistické soustavy. Začaly se vytvářet podmínky, v nichž socialističtí umělci, kteří dočasně stagnovali, mohli rozvinout své tvůrčí síly. Nelze přehlédnout, že přibližně v tutéž dobu podnikali zásadní revizi hodnot kapitalistického světa např. prezident Kennedy a v katolické církvi papež Jan XXIII. Tato revize nepostupovala ve všech zemích stejně. V našem státě probíhal tento proces ve srovnání s některými evropskými lidově demokratickými zeměmi zvolna. Probíhal však se vši opravdovostí. Nezačal ostatně – jak jsme už ukázali – až rokem 1956. Neměl charakter nárazu ani kampaně. Byl to opravdu proces, který hluboce zasáhl celou naši společnost. V jeho prvotní fázi měli právě divadelníci v našem kulturním kontextu vůdčí postavení. Teprve po roce 1960, když se KSČ na svém XII. sjezdu (1962) přihlásila k dovršení odkazu XX. sjezdu KSSS, se tento proces zrychlil.

Studium tvorby českých divadelníků těchto let není však snadné, a to ne snad jen proto, že máme k této době příliš malý odstup, ale i proto, že v druhé polovině padesátých let se rozpadl – již dříve narušený – dočasný univerzalizmus socialistické divadelní kultury. Divadelní tvorba nebyla již unifikována a nivelizována. Myšlenková iniciativa a tvůrčí potence byly naopak vyzvedávány jako nezbytné kvality umělce. Za této situace zcela zákonitě docházelo k diferenciaci talentů.

V průběhu sledovaného období nebyl ovšem pro ideovou a uměleckou iniciativu divadelníků vždy stejný prostor. Překonávaná koncepce nalézala totiž stále oporu u některých řídicích činitelů a prosazovala se výrazněji vždy tehdy, když pro to vznikaly podmínky v mezinárodní nebo vnitřní situaci. Některé hry se neprosadily na scénu, jiné byly oklešťovány, některé byly uvedeny a zase staženy.

V druhé polovině padesátých let se rychle přetvářely staré formy řízení divadelní práce. KSČ se nyní soustředovala především k řízení ideové problematiky československého divadelnictví. V oblasti správní byl podstatně omezen vliv divadelního oddělení ministerstva školství a kultury, neboť většina divadel byla v souvislosti s decentralizačním procesem ve státě dána do správy krajských národních výborů. (Tuto situaci vyjádřil i nový divadelní zákon schválený Národním shromážděním v roce 1957.) Výrazem nových tendencí bylo také zřízení *Svazu československých divadelních umělců* v roce 1957, v němž stranické a státní orgány získaly důležitý poradní orgán v specifických ideových a uměleckých otázkách. V tuto dobu také stoupla role odborné divadelní kritiky, která získala i nové platformy, zejména čtrnáctideník *Divadelní noviny* (1957). Řady kritiků se rozšířily o nová jména (Leoš Suchařípa, Jaroslav Vostrý, Jan Císař, Jindřich Černý, Pavel Grym, Eva Uhlířová aj.). Připomeňme i vznik některých odborných institucí, které si vyžádaly nový vývoj. V roce 1956 vznikl *Kabinet pro studium českého divadla ČSAV* a *Divadelní ústav*. Jako účelové zařízení Národního divadla byla založena *Scénografická laboratoř* (1957), později proměněná ve *Scénografický ústav*.

V druhé polovině padesátých let - v době, kdy do našeho života začala již silně zasahovat televize - byla vznesena otázka, zda je divadlo ještě masové kulturní zařízení. To, že socialistické zřízení umožnilo v krátké době mimořádné rozšíření divadla, bylo mimo pochyby. Např. v roce 1937 navštívilo 13 400 českých divadelních představení 4 700 000 diváků. V roce 1958 sehrálo však již 81 divadelních souborů 22 726 představení pro 10 423 000 diváků. Tato fakta nicméně nemohla popřít skutečnost, že i velmi reprízovaná divadelní představení zhlédne nerosovatelně menší počet diváků než např. film nebo jediný televizní program a že divadelní návštěvnická obec se v zásadě skládá z lidí speciálních kulturních nároků. Divadelní pracovníci se proto začínali klonit k názoru, že divadlo by mělo být výběrovou kulturní institucí vysoké umělecké úrovně. Z jejich řad se při různých příležitostech volá po zkvalitnění divadelní tvorby, kterému by měla napomoci i redukce naddimenzované divadelní sítě. K podstatným změnám v divadelní síti však zatím nedošlo. Větší náročnost na divadelní tvorbu začali nyní uplatňovat i sami diváci. Na zvýšení kritérií diváků zejména na venkově měla od poloviny padesátých let velký vliv především televize svými inscenacemi, v nichž se uplatňují přední čeští a slovenští herci.

Rozmach televize vedl i k podstatnému snížení činnosti ochotnických souborů a leckde i k jejich rozpadu. Krize ochotnického hnutí, která se začala projevovat, měla však hlubší příčiny. Ochotníci ztrácejí pozvolna místo, které v minulosti měli v kulturním a společenském životě. Na ústup ochotnictva mělo však vliv i přílišné pracovní zaneprázdnění lidí, dvojsměnnost, cesty za prací z místa bydliště, pokles zájmu o dobrovolnou práci atd. Také celkové zkvalitnění profesionálního divadelnictví vedlo k omezení činnosti amatérů. V životě sídlišť a různých společenských nebo zájmových organismů však ochotnické divadlo diváky neztratilo. Je dnes pouze ve stadiu hledání nového místa v kulturním kontextu moderní socialistické společnosti.

Diferenční proces, který zasáhl české divadlo, se prosazoval navzdory tomu, že zákonná ustanovení platná pro divadlo stála proti tomuto procesu. Až dotud se po léta divadla nemohla formovat ve vyhraněné umělecké organismy, „jako skutečné umělecké, jasné a jednotné programové celky, jako kolektivy umělců vášnivě k sobě patřících po myšlence, po představě zřítejšího divadla a dnešní cesty k němu“ (V. Vejražka, *Kultura*, 1957, 3). Teprve po roce 1956 se v některých divadlech začínali seskupovat kolem výrazné tvůrčí osobnosti umělci, mající společný program, který chtěli v rámci divadla prosadit. Tyto skupiny záhy ovládly to či ono divadlo a vtiskly mu klíčovými inscenacemi svůj profil. Pozice tvůrčích skupin byla však velmi labilní, poněvadž se za daného stavu organizace našeho divadelnictví dostávaly do ostrých konfliktů se zbylou částí souboru.

Nejvýraznější programová skupina vznikla v druhé polovině let padesátých kolem režiséra Otomara Krejčí (nar. 1921) a dramaturga Karla Krause (nar. 1920) v *Národním divadle* v Praze a jejím cílem bylo vytvářet na tzv. čechovovské dramaturgii složitý a kritický obraz rozporuplného moderního člověka. Krejčovci se zdarem reagovali i na některé filosofické otázky, které otevřel existencialismus. Ve *Státním divadle* v Brně se prosadila v tutéž dobu polemicky k programu Národního divadla skupina umělců, v jejímž čele byl Miloslav Hynšt (nar. 1921),

DEMOKRATIZACE
ŘÍZENÍ DIVADEL

NOVÉ
DIVADELNÍ
INSTITUTE

DISKUSE
O POSTAVENÍ
DIVADLA

DIFERENCIACE
SOUBORŮ

VEDOUcí
SOUBORŮ
A REŽISÉRI

Evžen Sokolovský (nar. 1925) a Bořivoj Srba (nar. 1931). Brněnští vystupovali za divadlo velkých aktuálních politických myšlenek a problémů, dovolávající se zejména odkazu Brechtova. K tomuto programu měl blízko i Milan Pásek (nar. 1920) v *Divadle Vítězného února* v Hradci Králové. Přibližoval se mu od roku 1960 i Luboš Pistorius (nar. 1924), který v *Divadle československé armády* v Praze (dnes Divadlo na Vinohradech) usiloval s řadou českých dramatiků o divadlo publicistické pohotovosti. Karel Novák (1916–68) vytvářel emocionální divadlo „velkého slohu“ v olomouckém *Divadle Oldřicha Stibora*, zatímco moderní divadlo pro lidového diváka dělal Václav Lohniský (nar. 1920) v *Divadle S. K. Neumanna* v Praze-Libni. V Lohniského koncepci lidového divadla měla pevné místo řada nových a starých hodnot, o nichž se mělo za to, že jsou lidovému divákovi vzdálené. Jeho zásluhou se české jeviště opět otevřelo některým tradičním, moderně adaptovaným populárním látkám (Planchonova dramaturgie *Tři mušketýři*, 1961, Kohoutova dramaturgie *Verneovy Cesty kolem světa za 80 dní*, 1962). V ostravském *Divadle Petra Bezruče* nastoupila, v roce 1959 skupina absolventů DAMU vedená režisérem Janem Kačerem (nar. 1936) a dramaturgem Zdeňkem Hebvábným (nar. 1936), která začala vytvářet politické poetické divadlo pro ostravskou mládež. V pražském *Divadle Jiřího Woltra* začal Vladimír Adámek (nar. 1921) uskutečňovat svůj program moderního socialistického mládežnického divadla. E. F. Burian, který po roce 1956 rychle dokončil cyklus retrospektivních inscenací, vystoupil těsně před svou smrtí s programem lidového divadla současných her ze života zejména dělnického, který formuloval polemicky vůči všem československým divadlům. Byly i jiné pokusy o realizaci vyhraněných programů. Všechny tyto koncepce nalézaly obhájce i odpůrce mezi diváky, kritiky a řídicími orgány. Vznikaly konflikty a polemiky. Tvůrčí napětí vytvářelo půdu k tvořivému rozvoji divadla. Některá divadla, právě proto, že vyhraněný profil neměla, podílela se na společenském procesu pouze minimálně. Tyto scény již leckdy nezastíraly, že jsou komerční rekreační institucí lepší či horší úrovně. Všechno nasvědčovalo tomu, že teorie jedné cesty byla opuštěna. Vědomí, že společného cíle lze dosáhnout různými cestami, se prosadilo. Vliv divadla na diváka se podstatně rozšířil, poněvadž divadlo k němu začalo mluvit rozlišeným hlasem.

DIVADLA MALÝCH FOREM

Cenný vývojový impuls vnesly do české divadelní kultury tzv. malé scénky, které se ohlašovaly již před rokem 1956. V Praze vznikla divadla *Rokoko* (1957), *Divadlo Na zábradlí* (1958) a *Semafor* (1959), roku 1959 *Večerní Brno* a *Paravan* v Praze, 1960 *Černé divadlo* rovněž v Praze a 1960 broumovské – nyní ústecké – *Kladivadlo*. V krátké době se objevilo mnoho amatérských souborů vytvořených mladými autory, skladateli, tanečníky, mimy, výtvarníky, herci atd. z nichž pouze nepatrná část měla profesionální školení. (V roce 1964 bylo takových scének jen v Praze asi 50.) Masovou diváckou základnu těchto souborů tvořili studenti a učňovský dorost. Zrod těchto scén, jejich mimořádné rozšíření a ohlas mezi mládeží a záhy i dospělými diváky způsobila hlavně skutečnost, že v našem životě se začala hlásit o slovo první mladá generace, která se již nepodílela na boji za socialistický řád a stát a která dospívala v letech deformace socialismu. Tato generace zaujímal kritický postoj k naší společnosti. Neuspokojovalo ji ani divadlo, které viděla kolem sebe. Proto si začala – podobně jako např. v Polsku – vytvářet divadlo své. Toto zjištění neoslabuje skutečnost, že právě hlavní tvůrci tohoto divadla, Ivan Vyskočil, Jiří Suchý, Ladislav Fialka, Lubomír Černík aj., byli příslušníky generace starší.

Tato divadla se rozešla s konvenční dramaturgií všech typů – vývojově nejbliže měla k tradicím kabaretu a revue. (Ne náhodou vedla přímá cesta k prvním malým scénkám v Praze z tzv. text-appealu, pokusů o literární kabaret, které pořádal mladí umělci od podzimu roku 1957 v klubu *Reduta*.) Usilovala většinou o syntetické programy (slovo, píseň, tanec, pantomima, výtvarný vtíp), které tvořily tematický celek. Účin divadélek však nebyl založen jen na jejich uměleckých prostředcích, nýbrž především na tom, že se uměleckým souborům, seskupeným ke společnému programu, dařilo vytvářet zábavné programy odpovídající životnímu pocitu mládeže. Proto v těchto divadélkách bylo mimořádně těsné, důvěrné a aktivní sepětí hlediště s jevištěm. Mezi mládeží nenalézala ohlas pouze satirická představení. Snad ještě oblíbenější byly na první pohled apolitické zábavné programy, které ve skutečnosti byly polemikou s některými jevy, k nimž měli mladí lidé kritický postoj. Tento repertoár zároveň rozvíjel cenné vlastnosti mladých diváků. Malá divadla zapůsobila podnětně a mnohostranně na práci ostatních divadel. Popularita scének nutila divadelníky k úvahám nad aktuálností jejich vlastní



Ladislav Fialka: *Pantomima Na zábradlí*. Vlevo Ludmila Kovářová a Ladislav Fialka ve scéně *Černé na bílém*, vpravo Jana Pešková a Ladislav Fialka ve scéně *Milenci*
Divadlo Na zábradlí, 1959, režie Ladislav Fialka, výprava Boris Soukup

práce a k zamýšlení nad leckdy zmrtvělým vztahem mezi jevištěm a hledištěm. Zkušenost z malých divadel také ukazovala, že moderní člověk, navyklý z filmu a televize malé vzdálenosti mezi sebou a umělcem, ji bude toužit i v divadle zkrátit na minimum.

Původní dramatická tvorba se v repertoárech našich divadel v této době uplatňovala zvláště výrazně. Vzhledem k tomu, že se jeviště opět otevřela zahraniční produkci, docházelo ke konfrontaci našich her s cizími, při nichž před diváky obstály pouze texty nejkvalitnější. Rovněž dramaturgové a kritikové nyní kladli na autory vyšší nároky než v minulosti. Dramatik, který až dotud – kromě nepatrných výjimek – nebyl spjat s určitým divadlem, psal „pro všechna divadla“, začínal se nyní včleňovat do divadelního kolektivu, který mu byl blízký. Divadelní soubory chtěly mít své dramatické autory, jejichž prostřednictvím by mohly vyslovit svou koncepci života a díla. Nejvýznamnější autorský tým se seskupil kolem Otomara Krejčí na *Národním divadle* (František Hrubín, Josef Topol, Milan Kundera, František Pavlíček). S brněnským *Státním divadlem* pracoval zejména Ludvík Kundera, pro pražské *Divadlo komedie* psal satirické hry Vratislav Blažek. Pavel Kohout zadával hry především *Ústřednímu divadlu československé armády*, Jaroslav Dietl *Divadlu S. K. Neumanna*. Divadla malých forem uváděla až do počátku šedesátých let výhradně původní práce. Některé texty byly natolik spjaty se zaměřením, stylem i hereckými a technickými možnostmi určitého divadla, že se pak stěží dočkávaly premiér na jiných jevištích.

SPOLUPRÁCE
 AUTORŮ A DIVADEL

První hry vzniklé po jaru 1956 byly satirického charakteru. Byly to zejména dvě neuvedené práce, Kohoutův *Chudáček* (1956) a Cachův *Pan ministr vzkazuje* (1956). Hra Kohoutova byla hypertrofickou metaforou kultu, korespondující s tehdy u nás hranou pamfletickou satirou Nazima Hikmeta *Byl Filip Filípek nebo nebyl?* (Divadlo ABC, 1956) a Majakovského *Štěničtí* (D 34 – bývalé Armádní umělecké divadlo, 1956, režie E. F. Burian). Tyto ostré politické satiry, absolutizující určitý negativní rys, předjímaly postupy satirického divadla, které se prosadily až na počátku šedesátých let (Uhdeho *Král Vávra*, Havlova *Zahradní slavnost*, Klímův *Zámek*).

Jevištní satira, která se v tuto dobu již k divákovi dostala, měla především charakter pohádky ze současného života. Autoři po dlouhé době nezájmu o tento žánr šťastně navazovali na tylovský typ báčorky: Renesance pohádky právě v této chvíli je vysvětlitelná především tím, že formou báčorky bylo možné na scénu snáze prosazovat satiru než v žánrech jiných. Sérii těchto her začal Ota Šafránek (nar. 1911) komedií *Pohádka z Kamy* (1957), v níž se – příznačně pro většinu her těchto let – obíral především problematikou mladých lidí. V *Pohádce z Kamy* se pokusil zobrazit úspěšného mladého muže, mnohonásobného mládežnického funkcionáře, jehož činy jsou v rozporu se socialistickými idejemi, k nimž se před lidmi hlásí. Vratislav Blažek, nesporný satirický talent našeho pokvětnového divadla, položil v komedii *Třetí přání* (1958) divákům provokativní otázku, zda jsou ochotni pomoci pravdě a spravedlnosti i za cenu, že jim to přinese třeba i vážné nepříjemnosti. Problematice části naší mládeže, která byla šmahem považována za chuligánskou, a také ovšem těm, kdož tato obvinění pronášeli, věnovali svou hru *Faust, Markéta, služka a já* (1959) Ivan Vyskočil (nar. 1929) a Jiří Suchý (nar. 1931). Satirickou tendenci má i Vyskočilovo a Suchého lepoperele *Kdyby tisíc klarinetů*, jímž bylo v roce 1958 otevřeno *Divadlo Na zábradlí*, i když tuto hru nelze považovat pouze za hru satirickou. Satirická tendence se zde prosadila formou utopistické optimistické pohádky o současných mladých lidech, kteří se rozhodli vyměnit zbraně za hudební nástroje a kasárna proměnili v konzervatoře. Pohádkový rámec – anebo alespoň pohádkové prvky – jsou i v prvních textech např. *Semaforu* nebo *Večerního Brna*.

Naproti tomu pohádkové hry situované do minulosti, např. do české tradiční vesnice, byly spíše oblíbenými čísly zábavného repertoáru i dobrými hereckými příležitostmi, i když ani zde satirická tendence nechyběla. Hry tohoto typu psali např. Marie Kubátová (*Jak přišla basa do nebe*, 1958; *Skleněná panna*, 1959), Jan Drda (*Dalskabáty, hříšná ves*, 1959) a Josef Kainar (*Nebožtík Nasredin*, 1959).

Satirické hry umístované přímo do současného života zůstávaly co do významu i kvality nyní v pozadí. Pokoušel se o ně M. Stehlík (*Hej, pane kapelníku*, 1957), J. Dietl (*Nepokojné hody svaté Kateřiny*, 1958; *Pohledte, pokušení*, 1959), V. Cach (*Moje teta – tvoje teta*, 1959) aj. Žádná z těchto her podstatněji nezasáhla do myšlení obecnosti. Jedinou výjimkou byla komedie Vratislava Blažka *Příliš štědrý večer* (poprvé *Divadlo komedie*, 1960), která zaútočila na jednu z podstatných praktik stalinského údobí, pochybenou kádrovou práci, na niž tehdy začali doplácet především mladí lidé. Blažek se však i zde – podobně jako v komedii *Třetí přání* – vyvaroval nekritického postoje vůči mladé generaci, který se prosazoval v některých jiných hrách, a ve snaze po objektivitě stíhal jakýkoli projev maloměstáctví, at se už vyskytl u generace otců nebo dětí. Také Pavel Kohout v *Třetí sestře* (1960), která má silné satirické prvky, nahlédl do života soudobé mládeže.

Přínos satirických her vzniklých v letech 1956–62 tkvěl především v tom, že se jimi vracela na české jeviště satira do vlastních řad. Satira se dotýkala některých podstatných jevů našeho života i dílčích otázek, avšak žádný satirik – podle našeho zdání – nedosáhl myslitelské pronikavosti Werichovy, který se v druhé polovině padesátých let loučil s pravidelným vystupováním na jevišti. Lidé, kteří nyní byli pro své maloměstácké návyky, charakterové nedostatky i politické chyby kritizováni, nebyli již třídní nepřátelé, ale lidé různých profesí, kteří nejednali v souladu s potřebami a etikou socialistické společnosti.

Třebaže přínos autorů satirických prací nelze podceňovat, k pronikavým zjištěním o soudobém životě dospěli na rozhraní padesátých a šedesátých let především autoři dramát. Tito umělci, zejména František Hrubín (nar. 1910), Josef Topol, Pavel Kohout, Ludvík Aškenazy (nar. 1921), Milan (nar. 1929) a Ludvík (nar. 1920) Kunderové, Oldřich Daněk a František Pavlíček, vytvořili několik zdařilých her, z nichž některé patří k vrcholům českého poválečného dramatu. České drama vstoupilo nyní do stadia analýzy, jejímž cílem bylo dospět k určitým závě-

rům o současném člověku. Výsledky svých analýz se snažili diváka vést k promýšlení problematiky, kterou považovali za podstatnou. Svě divadelní postavy líčili objektivně, neprozrazovali svůj vztah k nim. Z těchto důvodů se někteří dramatikové zdráhali dávat odpověď na otázku, kterou před diváky roztřeli. Josef Topol např. řekl v roce 1960 na bratislavské *Přehlídce současného dramatu*, že „i dramatik může jenom klást otázky... Je třeba přesvědčit diváka aspoň o tom, že jsou ty otázky na místě a že jsou naléhavé“.

Dramata, která nyní vznikla, lze zhruba rozdělit do dvou skupin. Do první zahrňme hry, které se zamýšlejí nad problémy našeho života prostřednictvím studia intimního života současníků. Dramatikové – podobně jako autoři malých scének – se snažili před divákem utajit, že řeší neintimní, např. politickou problematiku. Tyto práce korespondovaly s řadou podobných her současných zahraničních dramatiků, jejichž vzorem byl A. P. Čechov. Z domácí tradice působilo na tyto autory dílo Fráni Šrámka. Nejvýznamnějšími hrami tohoto typu byla Hrubínova *Srpnová neděle* (1958) a *Křišťálová noc* (1960), Kohoutova *Taková láska* (1957) a *Sbohem, smutku* (1957), Topolův *Jejich den* (1959), Aškenazyho *Host* (1960) a Březovského *Nebezpečný věk* (1961). Na přechodu mezi touto a druhou skupinou stojí Topolova hra *Konec masopustu* (1963).

Také v druhé skupině dramát byla věnována značná pozornost intimnímu životu jednotlivých postav. Na rozdíl od předchozích prací nalézáme však v těchto hrách přímou analýzu spo-



František Hrubín: *Srpnová neděle*
Národní divadlo, 1958,
režie Otomar Krejča, výprava Josef Svoboda



Ludvík Kundera: *Totální kuropění*
Státní divadlo v Brně, 1961,
režie Eužen Sokolovský, výprava Luboš Hříza



Josef Topol: Konec masopustu
 Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, 1963, režie Jiří Svoboda a Otomar Krejča, výprava Josef Svoboda

lečenské problematiky. Tato problematika není zde zašifrována do obrazů intimního života, není sdělována zprostředkovaně. Autoři nezastřávají, že řeší např. politický problém, naopak, vyzvedají to. Na vznik některých her působily inspirativně dramata Bertolta Brechta, které v druhé polovině padesátých let uváděla řada divadel. Mezi tyto hry patří zejména Pavlíčkův *Labyrint srdce* (původně *Černá vlajka*, 1959) a *Zápas s andělem* (1961), Daňkův *Pohled do očí* (1959), Kohoutova hra *Říkali mi soudruhu* (1961), práce E. F. Buriana, Zuzany Kočové, Eugena Lišky a také historické hry, které vytvářely aktuální analogie k současnému životu, zejména *Totální kuropění* Ludvíka Kundery (1961) a *Majitelé klíčů* Milana Kundery (1962). Slovenským protějškem těchto prací byla Karvašova *Půlnoční mše*.

HRDINA
 NOVÉ ČESKÉ
 DRAMATIKY

Ve všech těchto dramatech – i v satirických hrách – objevuje se mezi hlavními postavami mladý muž nebo žena, kteří jsou v rozporu se společností. Také tehdy u nás uváděné hry autorů sovětské nové směny, např. Rozova, Volodina, Stukalova, nebo dramata tzv. rozhněvaných mužů (Osborna, Weskera) přinášely podobné typy. Rozpor dětí a rodičů byl motivován různě. Dramatikové nezakrývali, že mladí lidé mají nedůvěru i k politické praxi starších generací. Mladý člověk se v těchto hrách dostával se svou představou o životě do ustavičných konfliktů s řadou konvencí, které generace otců přijímala jako samozřejmost, poněvadž je kdysi sama formovala. Využívali očí nové generace k analýze naší společnosti v době, kdy bylo v jejím zájmu rozborit řadu hodnot v minulosti platných nebo naopak prověřit hodnoty dosud popírané. Dramatikové líčili tyto postavy se sympatiemi. Vytvořili z nich dokonce kladný typ našeho divadla těchto let. Část kritiky, která upozorňovala na nekritický vztah autorů k těmto typům, na nebezpečí generačního zkrslení problematiky, nebyla brána vážně.

Protihráči mladých mužů a žen byli v tehdejších českých dramatech příslušníci starší generace. Byli to často maloburžoazní inteligenti anebo maloměšťáci, vnitřní emigranti, kteří se po-

koušeli alespoň v rodinném okruhu prosazovat svou představu o životě. (Např. Hrubínův redaktor Morák ze Srpnové neděle a Struna v Křišťalové noci, Pavlíčkův stavitel Charvát v Zápase s andělem.) Byli to také inteligenti, kteří vstoupili z oportunismu do komunistické strany (např. Topolův učitel Dohnal v Jejich dnu, Kohoutův On ve hře Říkali mi soudruhu), nebo lidé, kteří se sice zasloužili o výstavbu socialismu v naší zemi, ale nyní již nestačili, poněvadž zkonzervativněli a někdy i zmaloměšťačtěli. Dramatikové odsuzovali v těchto postavách maloměšťačtví, které shodně označovali za nejnebezpečnější jev v životě naší socialistické společnosti. Zvláště ostře proti němu zaútočil zejména František Hrubín v Srpnové neděli a Milan Kundera v Majitelích klíčů. Pod pojem maloměšťačtví zahrnovali dramatikové všechny jevy, které se přičily jejich představě o socialistickém životě. Lidé, kteří v souladu se svým socialistickým přesvědčením skutečně jednali, stali se nyní v českém dramatu výjimkou. Společným rysem všech těchto postav je, že jsou poznamenány těžkými šrámy. Proti někdejšímu hrdinovi, který dosahoval svých cílů velmi snadno, vznikl hrdina, který své záměry těžko realizuje. Začínal se objevovat i typ člověka, jemuž se dobré záměry nedařilo realizovat naplno nebo vůbec.

Jednotlivé výpovědi, které vydali v tuto dobu čeští dramatikové, i souhrn těchto výpovědí dávaly zcela jinou představu o světě, než jakou vytvořilo české drama v letech minulých. V těchto dílech nebyl již svět líčen jako zahrada ozářená sluncem. Nebyl však také vyprahlou pouští. Nicméně nelze nevidět, že ve srovnání s předchozími hrami máme v nových pracích obraz pochmurný. Dramatikům se nyní život jevil jako plný složitých rozporů.

Takový obraz českého života podává i největší dramatické dílo porevolučního českého dramatu, Topolův *Konec masopustu*, které bylo poprvé uvedeno 27. dubna 1963 v režii Jiřího Svobody a Otomara Krejčí v *Divadle Oldřicha Stibora* v Olomouci. Topol tu v sugestivní básnické zkratce velkého divadelního účinku zachytil stav naší společnosti ve chvíli, kdy v zemi se již dovršila výstavba socialismu. Tento ekonomický proces je dílem různých lidí, prostých hrdinů Topolovy hry, kteří nejsou ideální bytosti. Jejich život je i po vítězství naplněn složitými rozpory. V lidech, kteří nesli na svých bedrech socializační proces, stále žije a zápasí staré s novým. Také jejich záměry se často mění v pravý opak. Topol vykreslil ve svých dialogích, připouštějících více významů, složitěho moderního člověka naší socialistické současnosti.

Nové úkoly, před nimiž stáli dramatikové, si vyžádaly revizi dosavadních uměleckých prostředků. Vcelku je možno říci, že dramatikové se v naprosté většině vzdalovali od realistického dramatu a komedie 19. století. Dramatikové, kteří chtěli před diváky vytvářet iluzi života, se inspirovali především dílem A. P. Čechova, neboť čechovovské drama jim umožňovalo metodou podtextu vyjádřit složitost jevů. Díla vytvořená touto metodou patřila k nejlepším, která byla nyní napsána, neboť pro ně byly předpoklady v tradici. V letech 1956—62 nebyla však čechovovská linie považována za podstatný vývoj českého dramatu. Za přínos byly označovány především pokusy o antiiluzionistické drama, které diváka na rozdíl od dramatu čechovovského soustavně upozorňuje, že to, co dramatik vytvoří, je specifická divadelní skutečnost, konstrukce reality, hra. Pro tuto formu se dramatikové inspirovali např. Pirandellem a jinými autory meziválečného období, kteří obohatili světové drama řadou formálních výbojů. Ve hře je personifikováno hrdinovo svědomí, drama je koncipováno jako sen nebo vnitřní monolog, autoři časovými přeskoky a retrospektivou porušují chronologii atd. Na stoupence antiiluzionistického dramatu působil však především Bertolt Brecht, který byl v tuto dobu uváděn takřka ve všech profesionálních divadlech. Brechtovo dílo bylo nyní hráno v širokém výběru ani ne tak pro mimořádný zájem diváků, jako spíše z tvůrčích potřeb našich divadelníků, kteří s jeho pomocí chtěli ve všech složkách divadlo vymanit z realistické konvence. Brechtovské divadlo v pravou chvíli podpořilo některé tendence, které tu již od dřívějšíka existovaly. Brechtovské drama především posílilo epizační proces, který probíhal i v čechovovské linii dramatu. Tento proces vznikl nyní zcela zákonitě proto, aby napomáhal jevištnímu vyjádření autorských analýz. Zároveň došlo — opět za opory v díle Brechtově — k intelektualizaci dramatu. Dramatikové obojího typu chtěli obsahem dialogu, náročným podtextem atd. soustavně zaměstnávat rozum diváka. I ti, kdož to popírali, snažili se působit na jeho city, neboť jinak by diváka nezaujali, ale vždy dbali o to, aby divák nepropadl citovému afektu do té míry, že by pak nebyl s to text racionálně zvládnout. Žádný z českých dramatiků pokoušejících se o antiiluzionistickou hru nenapsal však dialog takových racionalistických poloh jako právě Brecht.

KONFLIKTY
PŮVODNÍHO
DRAMATU

Vliv ČECHOVA
A BRECHTA

V druhé polovině padesátých let došlo k rozkladu starých forem a k ověřování – někdy dosti mechanickému – forem nových. Dramatikové si byli této situace vědomi, a proto k označení žánrů volili termíny netradiční. (Třetí sestra – „nová variace na staré téma“; Kdyby tisíc klarinetů – „leporelo“; Nebezpečný věk – „vážná komedie“ atd.) Nejčastěji se užívalo indiferentního termínu „hra“. Úsilí o vyhraněný komický nebo tragický tvar z našeho dramatu téměř zmizelo. Míšení komična a tragična dosahovalo v některých případech – např. v Třetí sestře Pavla Kohouta – nebývalé intenzity. Z této tvarové volnosti našel jako první cestu Josef Topol v Konci masopustu, který dokázal napsat drama, v němž syntetizoval tradice našeho kritického realismu a symbolismu s avantgardními a současnými impulsy.

Původní české hry, kterým jsme záměrně věnovali mimořádnou pozornost, tvořily však pouze malé procento v repertoárech českých divadel. V této době vtrhl totiž opět svět do našeho divadla. Co do šíře a kvality výběru byla Praha s to se měřit s leckterou přední evropskou divadelní metropolí. Na českých jevištích se setkávaly progresivní tendence světového dramatu s velkými zjevy klasiků celého světa. Z významných současných dramatiků se do počátku let šedesátých neprosadili – s výjimkou Ionescova *Nosorožce* (1960) – pouze dramatikové absurdního divadla, např. Jean Genet, Samuel Beckett, Felicien Marceau.

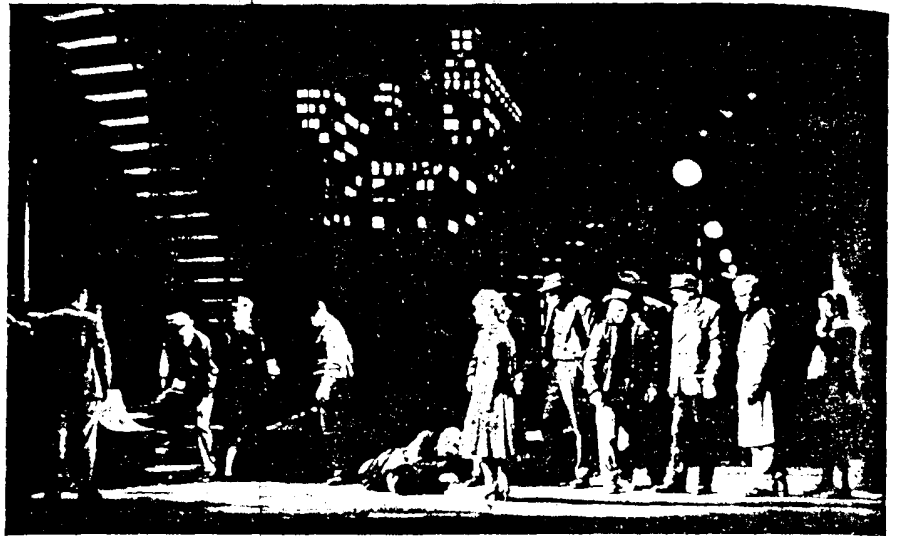
Některá z našich divadel začala – po rozběhách po roce 1953 – vytvářet repertoár velmi atraktivní. Byla tu evidentní snaha vyjít co nejvíce vstříc vkusu diváků, a to i proto, že většina divadel musela i v době, kdy jim vyvstal v televizi vážný konkurent, rok co rok plnit značný finanční plán. V řadě divadel se při výběru her oslabil ideový zřetel. Byly uváděny i hry, které byly nad síly souboru, tu a tam i kýč. Na pomoc přišla reklama. Objevily se pokusy působit na diváky vnějšími prostředky, např. honosnou výpravou. Pouze v divadlech, v nichž významný umělec prosadil vyhraněný program, komerční zřetele nevystupovaly tak dopředu, ale ani zde se nedaly přehlížet. V repertoárech českých divadel se však objevily – kromě nových českých her – i mnohé hodnoty, které obohacovaly českou divadelní kulturu. Především je třeba říci, že v tuto dobu se stalo Karvašovou zásluhou slovenské drama organickou součástí českých divadel. I jinak se právě až nyní začaly rozvíjet pravidelné tvůrčí styky mezi českými a slovenskými divadelníky. Na proměně vztahů mělo nespornou zásluhu také *Slovenské národní divadlo* z Bratislavy, které uprostřed padesátých let inscenacemi Budského nejedním impulsem zapůsobilo na český vývoj.

Mimořádné popularitě se nyní těšily hry pokrokových současných dramatiků z celého světa. Zvláštní zájem byl o soudobé americké dramatiky (Arthur Miller, Lilian Hellmanová, Tennessee Williams, N. Richard Nash, Lorraine Hansberryová aj.), západoněmecké autory (Erich Maria Remarque, Karl-Ludwig Opitz, Günther Weissenborn aj.) a italské neorealisty (Eduardo de Filippo). Byla uvedena i první Dürrenmattova hra u nás – *Návštěva staré dámy* (1959). Anglické rozhněvané muže reprezentoval především John Osborne *Komikem* (1957). Čeští divadelníci uváděli tyto hry – souzníci v mnohém s domácími analýzami – za značného zájmu obecnosti. Ze sovětské dramatiky spolu s autory nové směny – Rozovem, Volodinem – byli hráni např. Leonov a Arbusov. Majakovskij ožíval k podpoře domácí satiry. Z ostatní dramatiky socialistických zemí nebylo však s výjimkou Brechta a Kruczkowského inscenováno významnější dílo. Domácí a cizí klasika 19. století byla uváděna zřídka. Mimořádný zájem diváků se soustřeďoval k Shakespearovi, který vzrůstal tím více, čím více současné drama naše i cizí zavalovalo diváka chmurnými obrazy. Shakespearovský renesanční ideál člověka byl osvěživou oázou v soudobém repertoáru. Dramata britského autora objevovala se nyní stále častěji v nových překladech (např. Zdeňka Urbánka), které usilovaly o střízlivější, věcnější výraz než překlady Saudkovy. Mezi překladateli z tzv. západní dramatiky vynikli zejména M. Lukeš, F. Vrba, A. J. Liehm, B. Černík. Překlady děl Brechtova se věnovali L. Kundera a R. Vápeník.

Na tomto rozmanitém repertoáru se některá naše divadla měnila v pozoruhodnou laboratoř, v níž se prověřovalo nedávno ještě popírané dědictví avantgardy, ověřovaly současné zahraniční impulsy i vznikaly hodnoty nové. Protikladem těchto inscenací byla konvenční uspěchaná představení, vytvářená pouhou rutinou, nebo inscenace, jejichž cíle nebyly talentovaně realizovány. Tvůrčí ruch podporovaly stále častější cesty umělců do zahraničí. Také některé zájezdy cizích souborů do republiky, např. *Berliner Ensemble* (1958) a *Piccolo Teatro della città di Milano* (1958), působily iniciativně. To či ono divadlo na sebe již v tuto dobu upozornilo i zahraniční od-

ZAHRAANIČNÍ
REPERTOÁR

EXPERIMENTÁLNÍ
REŽIE



Vlevo: Vítězslav Nezval: Milenci z kiosku. Divadlo Petra Bezruče v Ostravě, 1962, režie Jan Kačer, výprava Otakar Schindler. — Vpravo: Arthur Miller: Pohled z mostu. Divadlo S. K. Neumanna, 1958, režie Jaroslav Dudek, výprava Vladimír Synek.

bornsky. Pražské Národní divadlo, oficiální státní scéna, se stala za Krejčova vedení předním evropským divadlem, ovlivňujícím zvláště divadelníky socialistických zemí.

Experimentální úsilí se neslo různým směrem, poněvadž jeho nositelem byly různé tvůrčí skupiny. V čele vyhraňujících se kolektivů stál režisér, který se znovu stával určujícím ideovým i uměleckým činitelem v souboru. Režisér se nyní přihlásil i o právo na kompozici repertoáru. Smyslem různých experimentů bylo nalézat vhodné způsoby k divadelnímu vyjádření složitých dramatických textů. Režiséři si uvědomovali, že divadelní umění si musí nalézt novou, moderní řeč, neboť stará již nevyhovovala. Tam, kde režisér tvořil s kolektivem „spřízněných duší“, můžeme mluvit o představení jako výrazu názoru tohoto kolektivu. V některých případech se režisér střetl i s možnostmi zvoleného textu. Nástup divadla režisérů byl přínosem tohoto údobí. Vcelku se však ukazovalo, že režisér zatím pouze zřídka dokáže svou koncepci důsledně prosadit v individuálních hereckých výkonech. Režiséřova koncepce se zatím prosazovala spíše úpravou textu, scénou, aranžmá celku.

VÚDČÍ
REŽISÉRSKÝ
TÝM

Vůdčí režiséřský tým českého divadla ztratil v roce 1959 E. F. Buriana. Od této doby v něm už tedy nebyl žádný režisér české meziválečné avantgardy. Z režisérů vynikli Otomar Krejča, Alfréd Radok, Evžen Sokolovský, Karel Novák, Václav Lohniský, Jaromír Pleskot, Miroslav Macháček, Jaroslav Dudek a Jan Kačer. Špičková představení v letech 1956—62 byla většinou jejich dílem. Jsou to z Krejčových prací *Podíván* Nazima Hikmeta (1957), Hrubínova *Strpnová neděle* (1958), Čechovův *Racek* (1960) a Kunderovi *Majitelé klíčů* (1962), Radokova režie Osbornova *Komika* (1957) a Hellmanové *Podzimní zahrady* (1957), Sokolovského inscenace Brechtova *Zadržitelného vzestupu Artura Uie* (1959) a Kunderova *Totálního kuropění* (1961), Pleskotův *Hamlet* (1959) a *Smrt obchodního cestujícího* (1959), Karla Nováka *Dürrenmattův Frank V.* (1961), Dudkovo nastudování Millerova *Pohledu z mostu* (1958), Kačerova režie Nezvalových *Milenců z kiosku* (1962), Macháčkovy *Neapol, město miliónů* od Eduarda de Fillippo (1957) a Tolstého *Raketa* (1957), Vedralova *Taková láska* od Pavla Kohouta (1957), Paloušova *Vzpomínka na dva pondělky* od Arthura Millera (1962), Strejčkův *Deník Anny Frankové* v dramatinaci Frances Goodrichové a Alberta Hacketta (1957), Lohniského a Pilcova režie Kohoutovy dramatinace Verneovy *Cesty kolem světa za 80 dní* (1962). V oblasti revuálního divadla se dobře uplatňoval režisér J. Roháč. E. F. Burian uzavíral své režijní dílo řadou obnovených inscenací předválečného *D*, kterou rozšířil o některá vynikající představení nová, např. o Majakovského *Štěníci* (1956). Především

však E. F. Burian končil své životní dílo odvážným zápasem o socialistické drama, které by mluvilo kritickým, ale i povzbudivým hlasem především k lidovému občanstvu.

Režisér Alfréd Radok (nar. 1914), jehož umělecké počátky ovlivnil E. F. Burian, vytváří inscenace dvojího typu. Za typicky „radokovská“ jsou považována představení, v nichž Radok na základě většinou klasického textu, který si volně adaptuje, vyslovuje určitou tezi, kterou citlivě reaguje na soudobou společenskou problematiku. Příkladem tohoto postupu je jeho úprava a režie Rollandovy *Hry o lásce a smrti* v *Komorním divadle* v Praze (1964). Tento důsledný stoupenec syntetického divadla využívá maximální měrou všech scénických složek, které si zvolí, aby diváka strhl různorodými, účinně kombinovanými a stupňovanými impulsy pro svůj záměr. Radokovým cílem je vzbudit v divákovi zmobilizovanými divadelními prostředky mimořádně silné optické i zvukové dojmy, které jsou předpokladem k přijetí režisérovy teze. Druhým typem Radokových inscenací jsou představení, v nichž jsou naopak všechny složky utlumeny ve prospěch herců. V inscenacích tohoto typu (*Komik*, 1957) Radok také více respektuje text.

Na tvůrčí vývoj Otomara Krejčí zapůsobil výrazně E. F. Burian a Jiří Frejka, s nimiž po druhé světové válce krátce pracoval, ovlivnil jej však i Jaroslav Kvapil, v jehož posledních režiiích na scéně *Městských divadel pražských* měl také možnost se hřecky uplatnit. Ve středu Krejčova zájmu jsou vždy podstatné filosofické otázky. Za východisko k jejich jevištnímu ztvárnění si volí na rozdíl od Radoka často původní domácí texty. Krejčovy jevištní obrazy jsou složité, mnohdy mnohovýrazné, plné podtextů. S oblibou užívá prostředků jemných a neokázalých. Člověk v jeho inscenacích je vždy mimořádně komplikovaný jev. Jeho profil je vždy dán i vztahy ostatních postav. Tento režisér vytváří mnohovrstevnaté, složité a neefektní inscenace, kladoucí zpravidla provokativní filosofické, etické, politické otázky, které nadlouho diváky zneklidní.

Někteří režiséři začali v tuto dobu opět polemizovat s tradičním divadelním prostorem. Poněvadž nebylo možné – tak jako leckde v zahraničí – budovat nová divadla, která by nebyla vytvořena na principu kukátkového jeviště, musely se reformní snahy omezit do prostor, které byly k dispozici. Režisér Milan Pásek inscenoval v Hradci Králové několik představení mezi diváky (např. *Romea a Julii*, *Irkutskou historii*). Jiní prodlužovali jevištní rampu do hlediště, využívali hledištního prostoru k nástupu herců atd. Všechny tyto pokusy o reformu prostoru byly však na našem jevišti podniknuty již dříve, některé už dokonce v předvečer první světové války. Naproti tomu otočná speciální konstrukce hlediště, obracející diváky k jednotlivým dějištím v českokrumlovském parku, kterou pro svá letní představení postavilo *Jihočeské divadlo* v Českých Budějovicích (1958), byla novum. Také časté hraní bez opony bylo výrazem úsilí o zrušení staré prostorové konvence.

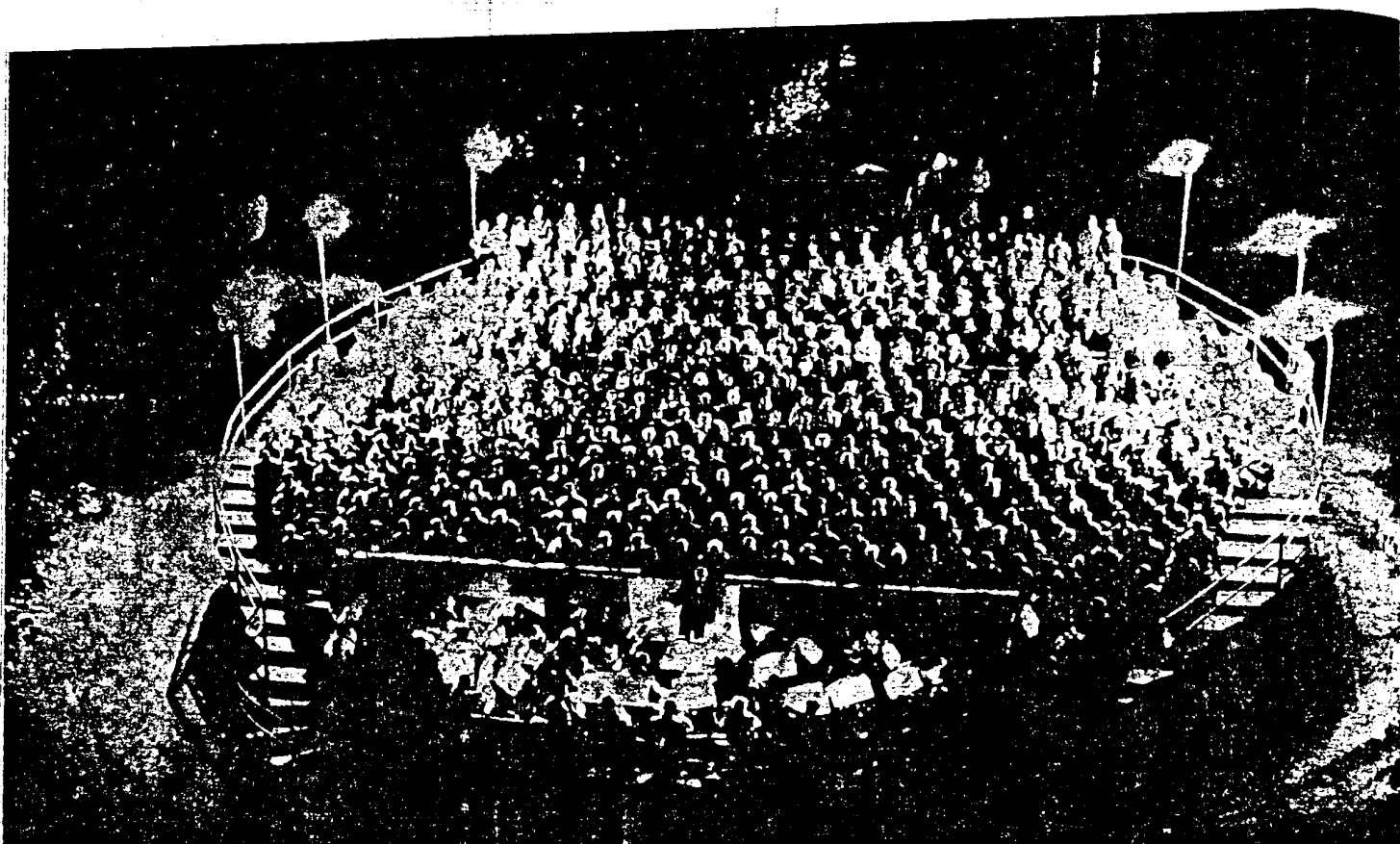
SCÉNOGRAFICKÉ
VÝBOJE



Otomar Krejča při zkoušce v Národním divadle roku 1964



Režisér Alfréd Radok



Otáčivé hlediště letního divadla v Českém Krumlově; Joan Brehms, 1962

Naprostá většina divadelních představení byla i v tuto dobu uvedena v tradičním divadelním prostoru, řešeném speciálně pro každou inscenaci režisérem a výtvarníkem. Na našem jevišti nyní ustoupila iluzivní malovaná scéna. Jevištní prostor byl řešen různým způsobem. Někteří výtvarníci vytvářeli stylizované dějiště, jiní pracovali s výtvarným náznakem, někteří stavěli neutrální prostor, který nabýval významu teprve akcí herců. Ve všech inscenacích se používalo daleko větší měrou než dotud světla. Podstatným krokem kupředu za avantgardní výboje meziválečného období, z nichž vycházela většina výtvarníků, byla však až kinetická scéna šéfa výpravy *Národního divadla* Josefa Svobody, které použil zejména při Pleskotově inscenaci Shakespearova *Hamleta* (1959). Kinetická scéna dovoluje jevištní prostor účelně a rychle proměňovat během inscenace. V *Hamletu* byla založena na principu lístkového posunu černých ploch dekorací.

K realizaci četných fází scény nyní divadlo využívalo možností moderní techniky. Jednou z nich byl i polyekranový systém, vytvořený J. Svobodou pro světovou výstavu *EXPO 58* v Bruselu, který byl u nás poprvé scénicky zužitkován týměž umělcem v Krejčově režii Topolova *Jejich dne* (1959). Zejména u Svobodových epigonů a někdy i u Svobody samého však ztechnizovaná scéna herce zavalovala, takže další vývoj, který není ještě ukončen, zbytečnou jevištní techniku redukuje. České jevištní výtvarnictví, které mělo už před druhou světovou válkou řadu evropských zjevů, dosáhlo nyní mimořádné úrovně. Vydalo několik individualit, které získaly světovou proslulost. Vůdčí tým českých jevištních výtvarníků tvořil v této době František Tröster, Josef Svoboda, Ladislav Vychodil, Vladimír Nývlt, Vladimír Synek a Zbyněk Kolář. Expozice

[232]

Romain Rolland: Hra o lásce a smrti
Komorní divadlo, 1964,
 režie Alfred Radok,
 výprava Ladislav Vychodil

českých scénografů na bienále v Saõ Paolo v Brazlii byla v roce 1959, 1961 a 1963 odměněna první cenou. Kromě toho František Tröster, Josef Svoboda a Ladislav Vychodil získali první cenu za individuální soubor. Zejména jevištní dílo Josefa Svobody (nar. 1920), scénické návrhy, vždy překvapující velkou invencí a porozuměním textu, umožňující s použitím moderní techniky ustavičně realizovat dynamický jevištní proces, získaly nyní mimořádný ohlas v celém světě. Některé výboje jevištního výtvarnictví se dobře uplatnily – zvláště zásluhou Tröstrovou – i v československém výstavnictví, které si rovněž získalo světovou pověst.

Na českých jevištích se nyní dostali do popředí herci, kteří dovedli věcně a strážlivě vytvářet složitě charaktery. Divadlo se vzdalovalo herectví, které aktivizovalo především divákovy city, právě tak jako se vzdalovalo i od dramatu takto působícího. Proces intelektualizace se prosazoval v analytickém údobí našeho divadla ve všech složkách. Herecká postava měla být výsledkem analytické racionální práce a měla aktivizovat především rozum diváka. Divákův citový prožitek z postavy byl ustavičně vědomě oslabován. Proto v kreaci nesmělo být nic náhodného, spontánního, nepřipraveného. Vše, co divák vidí a slyší, mělo mít svůj význam, postava byla chápána jako souhrn podstatných významů, které by divák měl zachytit a rozumově zpracovat. V nejvyhraněnější podobě se toto nové herectví prosadilo u stoupenců antipsychologického divadla brechtovského, kteří pro ně nalézali oporu i v počátcích našeho avantgardního divadla. Poněvadž však proti němu působil tlak tradiční české divadelní školy, nevyhranilo se u nás tak, jako v některých zahraničních divadlech. Hlavními představiteli brechtovského herectví byli Vlasta Fialová a Josef Karlík z brněnského *Státního divadla*. Protagonisty intelektualizovaného herectví se stali např. Vlasta Fabianová, Jiřina Šejbalová, Dana Medřická, Ladislav Pešek, Karel Höger, Bohuš Záhorský, Vladimír Šmeral, Miloš Nedbal, Rudolf Hrušínský, Valtr Taub, Václav Voska, Vlastimil Brodský, Jiří Holý a také mladí herci, např. Marie Tomášová, Luděk Munzar, Jan Tríska. Nejvýraznějším nositelem těchto tendencí byl Radovan Lukavský (nar. 1919). Mimořádná popularita Lukavského tkvěla v tom, že lépe než jiní v tuto dobu ztělesňoval lidi, kteří zkoumavě analyzovali život, mužně potlačovali při jeho průzkumu citové afekty, zvolna a strážlivě uvažovali, dříve než se k něčemu rozhodli.

Určitá skupina herců se snažila i v tuto dobu především citově zainteresovávat diváky, třebaže je intelektualizační proces také ovlivnil. Tak tomu bylo např. ve výkonech Olgy Scheinpflugové, Vítězslava Vejražky, Jaroslava Marvana, Jana Pivce, Martina Růžka, Rudolfa Deyla ml., Jiřiny Jirákové, Blanky Bohdanové, Vlasty Chramostové, Jany Dítětové, Libuše Peškové, Slávky Budínové, Zory Rozsypalové, Ilji Racka, Josefa Kemra, Jana Skopečka aj. Ostatně i některé kreace herců již dříve vzpomenutých působily silně na divákův cit. Velcí herci vydrovské generace se na jevišti objevovali již pouze výjimečně. Její řady v tuto dobu rychle řídly. Z této slavné skupiny umělců se sblížila s novými tendencemi Leopolda Dostalová, která vytvořila několik rolí v klíčových inscenacích Otomara Krejčí. Vůdčí představitel povydrovské generace Zdeněk Štěpánek vytvořil rovněž role, např. Berjozkina v Leonovově *Zlatém kočáru*, Chór v Arbutzově *Irkutské historii* nebo Prvního vedoucího představení ve Višněvského *Optimistické tragédii*, které souzněly s novými stylovými výboji. Štěpánkovi – podobně jako Smolíkovi – umožňoval nyní spíše film než divadlo vytvářet moderní herecké kreace.

Ve srovnání s předchozími údobími vzniklo však málo postav, které by v diváku žily jako nezapomenutelný zážitek. Divák odcházel z divadla s vědomím celku a uchovával v sobě spíše problematiku, kterou v něm jevištní dílo rozvířilo, než jednotlivé umělecké výkony. Snahou předních režisérů nyní skutečně bylo, aby inscenace, jednodité kolektivní dílo, tímto způsobem působila.

Herectví malých scének bylo zcela zvláštního druhu. Mladí diváci od herců nepožadovali profesionálně vytvářené postavy, ale dávali na sebe působit nehereckou dovedností té či oné osobnosti. Oceňovali např. to, že text pronáší autor, který jej uměl vymyslet a stojí za tím, co říká, že písničku zpívá sám textař, že za klavírem je komponista, že hudebníci „znají svou věc“. Nemluvívála k nim určitá postava, třebaže text její existenci formálně požadoval, ale její civilní tvůrce. Jejich herectví se z tradičního divadelního hlediska jevílo jako půvabný herecký dilettantismus. Každý z nich uměl však něco, co budilo respekt a pro co se vlastně na scénu v roli herce dostal. Předními umělci malých scének se stali Ivan Vyskočil, Jiří Suchý, Hana Hegerová, Eva Pilarová, Lubomír Černík, Jaroslav Vomáčka, Jiří Šlitr, Waldemar Matuška aj. Ladislav Fialka

RACIONALIZACE
HERECKÉHO
PROJEVU

HERCI
MALÝCH SCÉN



Jiří Šlitr – Jiří Suchý: Jonáš a tingl-tangl
*Semafar, 1962, režie Karel Mareš;
v předání Šlitr a Suchý*



František Kratochvíl ve scéně Kolečka
z pásma Jiřího Srnce a Františka Kratochvíla Pod vrásky
Černé divadlo, 1965, režie Jiří Srnec

(nar. 1931) se svými spolupracovníky oživil v *Divadle Na zábradlí* u nás téměř již zapomenuté umění pantomimy a získal záhy úspěchy doma i ve světě. Fialkův jevištní hrdina vyjadřuje se smyslem pro humor okouzlení životem „všemu navzdory“. Pokusy o využití profesionálního herectví na malých scénkách, k nimž docházelo např. v počátcích *Semaforu*, většinou selhaly (např. pohostinská hra *Horníčková*, *Kopeckého* nebo *Filipovského*), poněvadž působily nesourodě, s výjimkou úspěšné spolupráce Ljuby Hermanové v *Divadle Na zábradlí*. Zcela mimo soudobé herecké tendence se rozvíjel talent Jarý Štercla (nar. 1919), pozdního dědice arénní lidové komiky 19. století, již byl vlastní syntetický herecký projev. Štercl vytvořil typ práskaného, ale sympatického sígra, který vyjadřuje – či spíše napovídá – mínění ulice.

Injekci do českého loutkářství přineslo tzv. černé divadlo, v němž s velikou výtvarnou krásou ožívají věci animované neviditelnými animátory za světelnou clonou v neutrálním prostoru. Tohoto starého principu, známého např. z produkci varietních kouzelníků, využili pro loutkové divadlo studenti loutkářské katedry *DAMU* v Praze, kteří později vytvořili i speciální soubory (Hana Lamková, Jiří Srnec). Ve většině krátkých scének pražského *Černého divadla* bývá v akci s předměty herec-mim. Také tradiční loutkové divadlo experimentovalo. Loutkáři, kteří modernizovali loutky a dekorace, se pokoušeli využít technik, které nebyly u nás běžné (např. stínových loutek), nebo kombinovali různé techniky. Nejvýznamnější novou hrou českých loutkářů se stala Aškenazyho *Šlamastyka s měsícem* (1961). Pro loutkové divadlo v tuto dobu psal i F. Pavlíšek aj.

ROZVOJ
DIVADELNÍ VĚDY

V oblasti divadelní vědy vznikla na rozhraní padesátých a šedesátých let díla, která souzněla s novými divadelními tendencemi. Byly to práce historické, a to nejen proto, že většina divadelních historiků intenzivně pracovala na připravovaných šestidílných *Dějínách českého divadla*,

ale zejména proto, že teoretické myšlení se v nových podmínkách teprve obrozovalo. Na rozdíl od předešlého období ve středu výzkumu nebylo drama, ale umění herců a režisérů. Problematice české divadelní kultury byla věnována monografie F. Černého *Hana Kvapilová, Život a dílo* (1960, 1963), J. Císaře *Život jevišti, Formování české realistické kritiky* (1962) a M. Obsta a A. Scherla *K dějinám české divadelní avantgardy* (1962). Přínosem k poznání zahraničního divadelního vývoje se staly zvláště práce Z. Stříbrného *Shakespeareovy historické hry* (1959) a K. Martinka *Mejerchold* (1963). J. Kopecký shrnul své úvahy, jimiž po roce 1956 podporoval nové cesty českého divadla, do knihy *Nedokončené zápasy, Divadlo v socialistické revoluci* (1961) i do jiných výborů. Údobí pozitivismu v české teatrologii uzavíralo v letech 1956—57 torzo dvousvazkových *Dějin českého divadla* od J. Vondráčka, které pojednávalo o divadle národního obrození. K zvládnutí nových úkolů, zejména teoretických, vrátila se v roce 1960 katedra divadelní vědy z DAMU na filosofickou fakultu University Karlovy.

Z analýzy českého divadelního života druhé poloviny let padesátých a počátku let šedesátých lze tedy usuzovat, že toto období je v dějinách moderního českého divadla neobyčejně významné. Naše divadlo, navazující kontakt s tradicemi domácího avantgardního divadla a zapojující se do světového kontextu, se intenzivně podílelo na životě společnosti. Na rozhraní padesátých a šedesátých let čeští divadelníci vytvořili hodnoty, které včleňovaly naši divadelní kulturu opět do předvoje světového divadla. Poprvé od meziválečného období vydala česká divadelní tvorivost znovu iniciativní světové hodnoty. Vytvořila je v zápase za humanistické ideály socialismu proti silám, které je deformovaly.

DOSAZENÍ
KONTAKTU
SE SVĚTOVÝM
VÝVOJEM

Umělecké a ideové tendence, které postavily některé divadelníky do čela soudobého českého divadla, rozvíjely se i v první polovině šedesátých let. Divadelní umělci v tuto dobu většinou prohlubovali a rozšiřovali svůj profil, který se utvořil v letech bezprostředně minulých. Nové zápasy neseváděli však tito tvůrci na těch scénách, na nichž až dotud pracovali. Alfréd Radok už vlastně od konce padesátých let – po odchodu z *Národního divadla* – vytvořil několik inscenací v *Městských divadlech pražských* (zejména svoji úpravu Rollandovy *Hry o lásce a smrti*, 1964)

PROMĚNY
V DIVADELNÍCH
SOUBOŘECH



Josef Topol



Jan Tříska jako Věna a Marie Tomášová jako Ěvi
v Topolově Kočce na kolejích
Divadlo Za branou, 1965

a úspěšně se pokusil i o několik režii pro mládež v pražském *Divadle Jiřího Woltra*. Otomar Krejča odešel v roce 1961 z místa šéfa Národního divadla, pracoval pohostinsky jako režisér doma i v zahraničí a v roce 1965 založil spolu s Karlem Krausem pražské *Divadlo Za branou*. Pro toto divadlo získal zejména Marii Tomášovou a Jana Tríska, kteří patřili k jeho skupině v Národním divadle, i nové talenty. Jeho dramaturgie může počítat s novými pracemi Josefa Topola. Pozornost Evžena Sokolovského se v první polovině let šedesátých soustředila spíše k satirickému divadlu *Večerní Brno*, které se za jeho vedení stalo nejlepším českou satirickou scénou své doby, než k *Státnímu divadlu* v Brně. Karel Novák se stal na předělu desetiletí uměleckým šéfem *Divadla E. F. Buriana* (bývalého *Burianova D 34*). Jaroslav Vostrý spolu s Janem Kačerem, který dosud pracoval v ostravském *Divadle Petra Bezruče*, založil v roce 1965 *Činoherní klub* v Praze. Zhruba v tutéž dobu se uzavřelo i hradecké působení Milana Páska především v inscenacích Topolova *Konce masopustu* (1963) a *Dürrenmattovy Návštěvy staré dámy* (1964). Z vůdčího místa v *Divadle S. K. Neumanna* odešel také Václav Lohniský. V *Městském divadle na Vinohradech* se pokusil zaktivizovat k tvůrčím činům rozsáhlý dobrý ansámbl režisér Jaroslav Dudek, který sem přišel z *Divadla S. K. Neumanna*. *Realistické divadlo Z. Nejedlého* za Paloušova vedení stabilizovalo soubor, modernizovalo repertoár i herecký styl a znovu se představilo několika zdařilými inscenacemi. Velký pohyb, k němuž v této době došlo, dokládá snahu předních režisérů pracovat v takových podmínkách, které jsou jejich ideovým a uměleckým představám nejbližší.

INICIATIVA
MENŠÍCH SCÉN

Hlavní pohyb do soudobého českého divadla vnesly však v tuto dobu zejména menší scény. Uměleckým vrcholem té části těchto divadel, která se v zásadě omezila na zveřejňování nové písňové tvorby, byl zatím Šlitřův a Suchého *Jonáš a tingl-tangl* (1962). Výraznější divadelní prvky do zmíněného typu představení vnesl zejména Miroslav Horníček, který se vyvinul v jemného filosofa všedního dne i duchaplného i důvěryhodného moralizátora svých převážně mladých diváků. Pro vývoj českého divadla měly význam především soubory malých scén, které se zformovaly ve výrazné profesionální kolektivy. Doba divadelního amatérismu, která byla v minulých letech předností těchto souborů, skončila. Mezi tvůrci malých scén a některými významnými divadelními umělci z ostatních divadel mohlo za této situace docházet k tvořivé spolupráci (Svoboda, Macháček, Krejča, Sokolovský, Hudeček aj.).

Vedoucí osobností činohry *Divadla Na zábradlí* se stal Jan Grossman (nar. 1925), který divadlo přetvořil ve scénu, uvádějící programově soudobé dramatiky absurdního divadla. Bylo tu např. hráno Beckettovo *Čekání na Godota* (1964), Jarryho *Krád Ubu* (1964), Kafkův *Proces* (1966). Především tu ale měly premiéru hry Václava Havla *Zahradní slavnost* (1963, režie O. Krejča) a *Vyrozumění* (1965, režie J. Grossman). Na samém sklonku námi sledovaného období vznikl již připomenutý *Činoherní klub*, jehož dramaturgie sice také sleduje absurdní divadlo, ale neomezuje se pouze na ně. Kmenovým autorem se tu stal Jan Smoček a později Alena Vostrá. Konečně třetí závažnou malou scénou bylo *Večerní Brno*, pro které psali zejména V. Fux, M. Skála, V. Pantůček a M. Uhde.

Mimo tyto scény na sebe upozornili i jiní dramatikové. Zvláště *Divadlo na Vinohradech* za Pistoriusova vedení velmi usilovalo o původní domácí repertoár (*Zámek Ivana Klímy*, 1964; Dietlova *Nehoda*, 1963; Kohoutovy dramaturgie Čapka a Haška aj.). Satirickou linii českého dramatu rozmnožil i Miloš Kirschner (nar. 1927), nástupce Josefa Skupy v *Divadélku S + H*, který v roce 1964 uvedl zdařilé lotkářské pásmo *Srdečné metamorfózy*.

VZNIK
MODELOVÝCH
DRAMAT

Zatímco v minulých letech dramatikové vytyčovali v zápasech o ozdravení našeho společenského života komplexní analýzy, psali nyní čeští autoři tzv. dramata modelová. Ve středu jejich pozornosti byly nyní určité negativní jevy, které záměrně zveličovali a absolutizovali. Protože taková redukce reality na negativní jevy svédčí vždy nejlépe komedii, dosahovali nejlepších výsledků autoři komedie. Satirické komedie, pro něž se konečně vytvořil na scéně značný prostor a které zároveň tento prostor rozšiřovaly, útočily sžíravou satirou proti jevům, které byly brzdou v životě. Drastická satirická komedie, hlásící se k tradicím aristofanovské společenské satiry, hry, mající někdy až povahu pamfletu, se staly veřejným ventilem v letech, kdy naše společnost znamenala některé neúspěchy. Ve většině těchto prací byl svět líčen jako absurdní tragikomický blázinec, kolotoč bez smyslu, který se točí bez přestání. Příběh, který se divákům předváděl, se nejednou začal v závěru hry znovu opakovat.

ABSURDNÍ
DRAMA

K absurdní komedii, která se stala novou kvalitou v českém dramatu, ukazoval cestu již



Václav Havel (v popředí vlevo) s herci Městského divadla v Kolíně při zkoušce *Vyrozumění*

v roce 1956 např. Kohoutův *Chudáček*. Nejvýznamnějším autorem tohoto žánru se stal Václav Havel (nar. 1936), dramatický talent, který ve hrách *Zahradní slavnost* (1963) a *Vyrozumění* (1965) vedl frontální útok proti řadě jevů soukromého a hlavně společenského života. Havel však nechtěl podávat jen mnohovýznamovou satiru na současné domácí poměry, ale podobenství o člověku a společnosti, které má nadčasovou platnost. S nebývalou hravostí i ostrostí zaútočil proti zkostnatělým formám, kterým lidé oportunně slouží, třebaže již dávno ztratily obsah. V našich poměrech vyznívaly Havlovy hry především jako drastický pamflet na maloměšťáctví staré i nové, na jehož nebezpečnost v satirickém žánru před Havlem upozorňoval již hlavně Vratislav Blažek. Také obě Smočkovy absurdní komedie *Bludiště* (1966) a *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (1966) směřovaly k nadčasovému podobenství.

Snaha hovořit o obecnější problematice byla patrná i u ostatních autorů satirického žánru. Jevištní satira, reagující na jednotlivé konkrétní jevy, ustupovala. Nicméně práce např. V. Fuxe (*Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor*; 1962), M. Skály, V. Fuxe a V. Pantůčka (*Drak je drak*, 1963), M. Uhdeho (*Král Váru*, 1964), M. Rejnuše (*Královské vraždění*, 1966), I. Klímy (*Zámek*, 1964) s okamžitou domácí situací těsně spjaty byly.

Zároveň s těmito hrami proniklo na naše jeviště zahraniční absurdní drama. Byly uváděny hry Mrozkovy, Ionescovy, Beckettovy, Genetovy, Pinterovy, Albeeho, F. Marceua aj. Zatímco si tato dramatika získala zájem pouze u části diváků, dramata F. Dürrenmatta, mající svými tragikomickými paradoxy blízko k absurdnímu divadlu, vzbudila obecnou pozornost. Největší zájem byl o *Fyziky*, kteří byli poprvé česky uvedeni v pražském *Komorním divadle* 1963. S tendencí modelového dramatu souznělo v tuto dobu i dosti uváděné dramatické dílo J. P. Sartra.

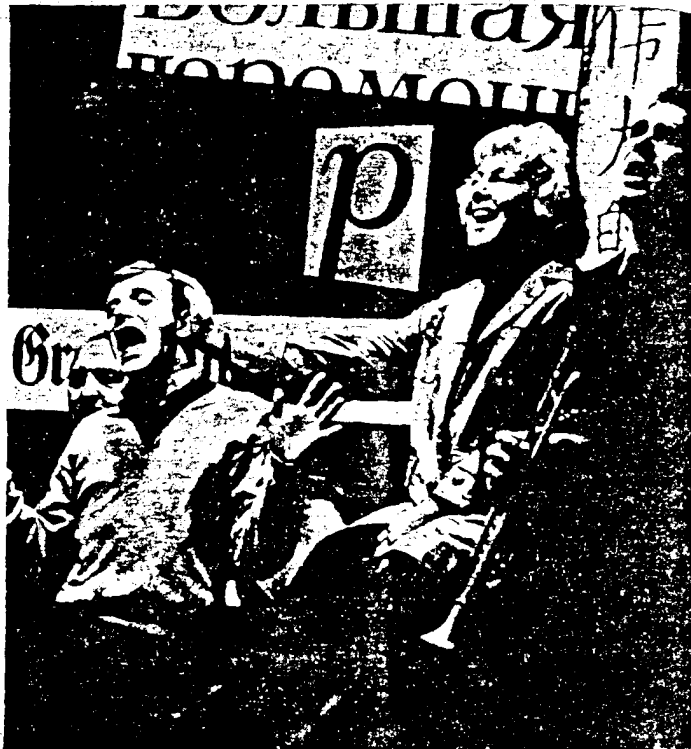
Dramatikové, kteří podávali komplexnější analýzu našeho života, se v první polovině šedesátých let téměř odmlčeli (F. Hrubín, M. Stehlík, F. Pavlíček, P. Kohout, L. Aškenazy aj.). Topolův *Konec masopustu*, vznikající od konce let padesátých, byl vyvrcholením těchto snah. K oslabení tohoto druhu dramatiky došlo paradoxně ve chvíli, kdy zejména český film dosáhl svými komplexnějšími záběry našeho života velikých úspěchů doma i v zahraničí. K objektivnějšímu pohledu směřoval i nyní především Josef Topol ve hře *Kočka na kolejích* (1965), v níž se zamýšlel nad mladými lidmi řešícími základní existencionální otázky. Ladislav Smoček v *Pikniku* (1965) analyzoval složitost lidských vztahů v soustředěném pohledu na osud několika vojáků v džungli koncem druhé světové války. V kontextu absurdní dramatiky působily tyto práce osvěživě. Bylo tomu tak proto, že usilovaly o zobrazení člověka v celé jeho složitosti. O podobný cíl usiloval také Oldřich Daněk v protikultovní hře *Čtyřicet zlosynů a jedno nevinátko* (1966), koncipované pod vlivem Dürrenmattovým jako aktuální apokryf.

Obraz světa, který podávala většina her, vyrovnávaly v repertoáru např. hry Millerovy, Williamsovy, Steinbeckovy, Weskerovy a Wilderovy. A z klasického dramatu např. hry O'Neilovy a Babelovy. Robustní realismus těchto dramát, otevírajících široký pohled na složité lidské

ZAHRAČNÍ
REPERTOÁR



Zleva: Miroslav Výtlet (vlevo) jako Kukulín
a Zdeněk Blažek jako král Vávra
ve stejnojmenné satirě Milana Uhdeho
Vešerní Brno, 1964, režie Evžen Sokolovský,
výprava V. B. Růžička



Jiří Suchý – Ivan Vyskočil: *Kdyby tisíc klarinetů*.
Zleva: Jiří Suchý jako Zpěvák a Ljuba Hermanová
jako Zuzana
Divadlo Na zábradlí, 1958, režie Antonín Moskalyk,
výprava Kamil Mareš a Jiří Suchý

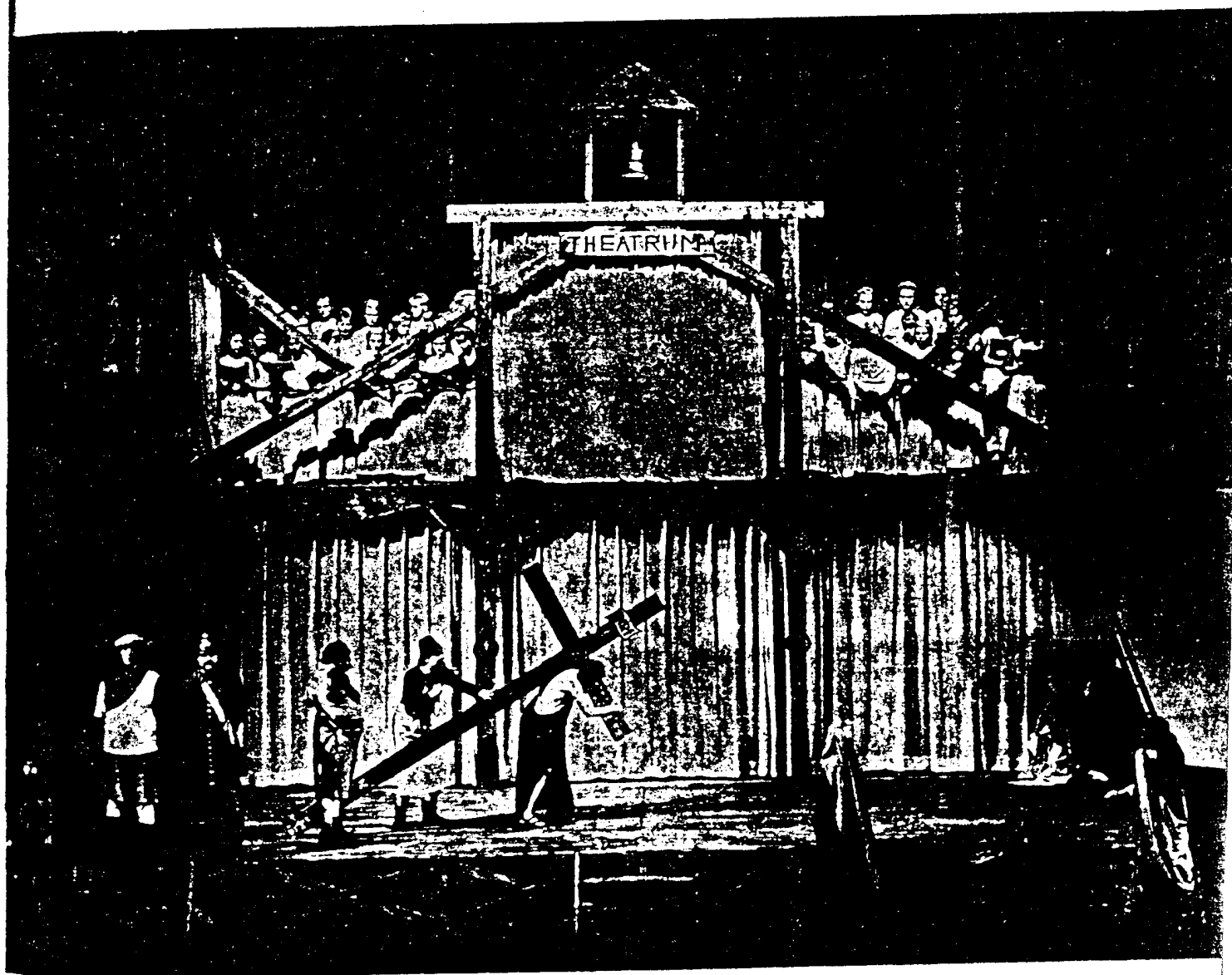
bytosti, byl diváky velmi ceněn. Komplexnější pohled nabízela i tzv. dramatika faktů, např. hry Kipphardtovy, Weissovy, Hochhuthovy i Kohoutovy dramtizace Čapkova románu *Válka s Mloky* a Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka*, které věcně a aktuálně mluvily o některých událostech minulosti dávné i nedávné. Konečně komplexnější pohled podávaly i moderní interpretace klasických her. Pozornost se upínala k dramatikům 20. století (např. Majakovskij, Pirandello, Rolland, Lorca), ojediněle století 19. (Gogol, Lermontov, Mrštůvkové, Ibsen aj.). Z klasického dědictví připomínala se silněji než dotud dramatika antická, středověká a barokní, a to nejen z důvodů obsahových, ale i uměleckých, inscenačních. K třístému výročí narození W. Shakespeara v roce 1964 byla připravena řada incenací, z nichž nejvýznamnější vytvořil O. Krejča (*Romeo a Julie*, Národní divadlo, 1963). Tento zájem o staré drama a divadlo vedl v roce 1965 k inscenaci Kopeckého adaptace několika českých lidových barokních pašijových her ve *Státním divadle* v Brně (režie E. Sokolovský), nazvané *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*. Později byly s velkým ohlasem uvedeny ještě další Kopeckého adaptace starých lidových textů.

Za společenské situace v první polovině šedesátých let – a také pod tlakem ekonomiky – se otevřela některá divadla i bulvárnímu repertoáru. V zásadě je však třeba vidět, že z mnoha textů, které tato dramatika nabízí, bylo voleno co nejuváženěji. Tyto nenáročné zábavné hry, mající vysloveně rekreační funkci, umožnily některým herečkám a hercům vytvořit dobré výkony (I. Kačírková, J. Bohdalová, J. Štěpničková, S. Beneš).

Snahou divadelníků bylo podat filosofický, ideový manifest, který si činí nároky na trvalou platnost. Z těchto důvodů byly stírány rysy společenského, národního i časového kontextu. V interpretaci se nyní názor tvůrců představení prosazoval silněji než v době minulé.

Výrazným znakem divadelní tvorby těchto let bylo maximální využití všech použitých složek inscenace. Prakticky to znamenalo větší zřetel k složce herecké. Koncepce předních režisérů byly nyní již častěji vyjádřeny i herci, takže z představení opět utkvávaly i některé velké herecké výkony. V určitých případech začali vůdčí režiséři klást na hereckou složku dokonce hlavní důraz. Ke škodě českého divadla ustoupil však právě v tuto dobu do pozadí soubor činohry *Národního divadla* v Praze, protože ztratil vůdčí režisérskou osobnost. Velký důraz na herce se kladl zejména na malých scénkách, kde byla scénická složka omezena na minimum, takže tu rychle vyzrálo několik hereckých osobností, např. N. Divišková, P. Landovský, V. Pucholt, J. Libíček, J. Kačer, V. Sloup, J. Přeučil nebo J. Somr. Snad právě proto, že texty, které tu herci hráli, vybízely k schematickému zjednodušování, snažili se herci vytvářet postavy hlasově, mimicky i gesticky bohaté. Ostrá charakteristika, při níž se sáhne třeba i po drastickém naturalistickém detailu, snaha ve výrazné zkratce postihnout individuální psychologii postavy, velký

ZVÝRAZNĚNÍ
PODÍLU
HERECTVI



Komedie o umučení
a slavném vzkříšení Pána a Spasitele
našeho Ježíše Krista
Státní divadlo v Brně, 1965,
režie Evžen Sokolovský, výprava Karel Vaca

důraz na optické prostředky, to jsou hlavní rysy herectví malých scén. Vedle tohoto herectví prosazovala se i tvorba usilující o střízlivý a věcný obraz člověka. Nejlepší půdou pro ni byla tzv. dramatika faktů. Výrazným jejím představitelem se stal např. Václav Voska (nar. 1918). Konečně i v představeních, která byla vytvářena v tradičnějším stylu, vznikaly některé dobré výkony. Z mladé generace na sebe upozornila v těchto inscenacích např. Jana Štěpánková, Iva Janžurová, Jana Hlaváčová, Jaroslava Tvrzníková, Klára Jerneková, Vilém Besser aj.

Scéna, která v minulých letech často provokovala svou originalitou a svými technickými možnostmi, se nyní stávala organickou částí jevištního díla. Vůdčí výtvarník tohoto období Josef Svoboda se v řadě výprav dopracoval k skvělé dynamické zkratce. K jeho nejlepším pracím pro domácí jeviště v té době patřila scéna k Macháčkově inscenaci hry bratří Čapků *Ze života hmyzu* (Národní divadlo, 1965). Protože již v tuto dobu téměř ve všech divadlech působili žáci F. Tröstra, vychovaní na DAMU, byla úroveň scénografie ve většině divadel vysoká.

Častou a oblíbenou formou výměny zkušeností a konfrontace tvůrčích výsledků se staly od konce padesátých let tematické přehlídky organizované v různých městech. Pravidelněji se konaly tzv. *Divadelní semináře* v Karlových Varech (od roku 1958), zaměřené pokaždé k jiné problematice soudobého českého divadla. Rozmach recitačního umění a uměleckého čtení vedl k vzniku tzv. *Neumannových Poděbrad* (1963), každoročních přehlídek výsledků v těchto tvůrčích oblastech. K získání kontaktů se zahraničním vývojem přispěly množství se studijní cesty do zahraničí a také pohostinské hry zahraničních souborů v ČSSR. Zvláštní pozornost získalo divadlo *Old Vic* (1962), *Shakespeare's Royal Company* (1964), *Théâtre de la Cité de Villeurbanne* (1966) a *Teatrul de Comedie* z Bukurešti (1966).

PRÍNOS
ČESKÉHO
DIVADELNICTVÍ

— Výsledky, k nimž české divadlo dospělo, se staly v první polovině let šedesátých předmětem zájmu zahraničních odborníků. Třebaže jejich pozornost se nesoústředovala pouze na Prahu, byla především Praha označena za přední světovou divadelní metropoli. Lze bez nadsázky říci, že ještě nikdy nebyl v zahraničí o české divadlo takový zájem jako právě v tuto dobu. Mnoho našich souborů bylo v cizině na pohostinských hrách. Někteří režiséři, např. Krejča, Radok, Grossman, Lohniský, režírovali pohostinsky v zahraničí. Trvalý zájem byl o naše scénografy, zejména J. Svobodu, kteří jsou v cizině obecně považováni za největší hodnotu současného českého divadla. Také některé české hry, zvláště Havlovy, pronikly do světa. Příčinou velkého ohlasu naší soudobé divadelní tvorby v různých zemích světa nebylo ovšem jen to, že jsme v tuto chvíli disponovali značným počtem divadelních talentů, kteří se vyjadřovali moderní divadelní řečí. Svět zaujal i hluboce opravdový, humanitní obsah našeho soudobého socialistického divadla.

* * *

Zevrubný výzkum složitého procesu, kterým česká činohra po roce 1945 prošla, je ovšem teprve před námi, protože archivní studium současnosti a nedávné minulosti – tak je tomu na celém světě – není zatím možné. V našem výkladu jsme se pokusili podat obraz alespoň nejzákladnějších tendencí a nejdůležitější fakta.