

O divadle 2010

Příspěvky pronesené na mezinárodní teatrologické konferenci

O divadle na Moravě a ve Slezsku IV

v Uměleckém centru Univerzity Palackého v Olomouci

Olomouc 2011

Oponenti: Mgr. Magda Jacková, Ph.D. (Institut umění – Divadelní ústav Praha)
Mgr. Radka Kunderová (JAMU Brno)

Sborník je vydáván v rámci výzkumných záměrů Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci Morava a svět: umění v otevřeném multikulturním prostoru (MSM 6198959225)

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní popř. trestněprávní odpovědnost.

Olomouc 2011

1. vydání

Tato publikace neprošla redakční jazykovou úpravou.

Editor © Tatjana Lazorčáková, 2011

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2011

www.filmadivadlo.cz/cs/knihovna/o_divadle_2010.pdf

ISBN 978-80-244-2871-0

**SBORNÍK Z MEZINÁRODNÍ TEATROLOGICKÉ KONFERENCE
O DIVADLE NA MORAVĚ A VE SLEZSKU IV**

Olomouc 3. 12. 2010

Obsah:

Úvodem	5
Katharina Wessely: <i>Německá divadla v českých zemích jako dějiště vývoje kulturních identit</i>	6
Jiří Štefanides: <i>Česky hrané divadlo v prostoru německojazyčného divadla na Moravě a ve Slezsku (1863–1918)</i>	11
Mirosława Pindór: <i>Dzieje Teatru Niemieckiego w Cieszynie (Deutsches Theater in Teschen). 1910–1944</i>	19
Sylva Pracná: <i>Z výzkumu německého divadla ve Slezsku</i>	31
Monika Dočkalová: <i>Vybraná kapitola z dějin německého divadla v Brně - Adolf Franckel, ředitel divadla v letech 1866–1875</i>	36
Lenka Křupková: <i>Neúspěšný ředitel Carl Stick</i>	41
Jitka Balatková: <i>Osobnost divadelního ředitele Carla Königa v zrcadle olomouckých archivních pramenů</i>	50

Jaroslav Blecha: <i>Výzkum, dokumentace, vyhodnocení a prezentace fenoménu tzv. rodinného loutkového divadla v Moravském zemském muzeu</i>	59
Andrea Jochmanová: <i>České studio Vladimíra Gamzy</i>	64
Helena Spurná: <i>Zpráva z výzkumu operní inscenační tvorby Oldřicha Stibora</i>	70
Markéta Sýkorová: <i>Vliv E. F. Buriana a Divadla D 34 na režijní tvorbu Josefa Henkeho</i>	78
Dušan Zdráhal: <i>Režijní profil Aloise Hajdy – inscenační postupy předního moravského režiséra v období 60. a 70. let s ohledem na inspirační zdroje a impulzy v jeho tvorbě</i>	86
Klára Hanáková: <i>Zdeněk Pospíšil v Divadle (Husa) na provázku</i>	92
Šárka Havlíčková Kysová: <i>„Orientální“ vlivy v českém divadle – počátky výzkumu</i> ..	105
Ewa Tomaszewska: <i>Twórcy czescy w polskich teatрах lalek na Górnym Śląsku</i>	110
Alice Olmová Jarnotová : <i>Polské drama na českých jevištích v letech 1945–2003 (a dnes)</i>	129
Tatjana Lazorčáková: <i>Pohyb divadelních koncepcí: inscenace polských režisérů v divadlech na Moravě a ve Slezsku</i>	133

Úvodem

Čtvrtý ročník mezinárodní konference O divadle na Moravě a ve Slezsku se uskutečnil opět po dvou letech. Setkání teatrologů z Česka, Polska a Rakouska mělo jako obvykle především bilanční charakter, většina příspěvků přinesla výsledky bádání posledního období. Zazněla však i taková vystoupení, jež byla příslibem nových projektů, nebo obsahovala nové metodologické podněty. Podobně jako na předcházející konferenci v roce 2008, i tentokrát mohli pořadatelé s potěšením konstatovat, že na Moravě a ve Slezsku trvá značný zájem o výzkum zdejšího německojazyčného divadla. Rovněž se potvrdila tendence, že do výzkumu dějin divadla se zapojuje přece jen znatelnější počet mladších badatelů, než tomu bylo v předchozích deseti, patnácti letech. V neposlední řadě konference zaznamenala i stále intenzivnější orientaci výzkumu na interkulturní aspekty divadelního kontextu na Moravě a ve Slezsku, projevující se zejména v posledním desetiletí.

V závěrečné rozpravě se mj. diskutoval problém zveřejnění příspěvků v situaci, kdy sborník z konference, tradiční a oceňovaný prostředek komunikace uvnitř odborného společenství, představuje z hlediska dnešního hodnocení výsledků a vývoje v České republice nulový přínos. Pořadatelé se nakonec rozhodli alespoň pro zveřejnění na internetu v obvyklé editované podobě. Sborník *O divadle 2010* kopíruje program konference, pouze jeden z odpřednášených příspěvků nebyl v konečně verzi dodán (jedná se o příspěvek Margity Havlíčkové a Miroslava Lukáše K výzkumu divadla v Mikulově v 17. a 18. století).

Internetové vydání bylo připraveno ve spolupráci s Vydavatelstvím Univerzity Palackého v Olomouci a navazuje i názvem na knižní publikaci příspěvků z předchozího ročníku, *O divadle 2008*. Konference i sborník byly realizovány jako součást výzkumných záměrů *Morava a svět: umění v otevřeném multikulturním prostoru*.

Účastníci konference se shodli na tom, že s ohledem na rozšiřující se výzkum je dosavadní dvouletá periodicita příliš dlouhá a že se budou scházet každoročně. Příští, pátý ročník konference O divadle na Moravě a ve Slezsku se proto bude konat už v tomto roce, 11. listopadu 2011, opět v Uměleckém centru UP v Olomouci.

Tatjana Lazorčáková, Jiří Štefanides

Katharina Wessely

Německá divadla v českých zemích jako dějiště vývoje kulturních identit

V této prezentaci bych Vám chtěla představit svůj aktuální badatelský záměr, který se vztahuje na výzkum německého divadla v českých zemích. Vzhledem k tomu, že jsem s ním započala teprve nedávno, nemohu Vás prozatím seznámit s jeho výsledky, ale nastíním Vám výchozí teze a otázky, které si v práci kladu.

V 19. století představovala divadla, především městská, důležitou instituci, jejímž prostřednictvím chtěla malá a středně velká města dokázat svou podíl na vysoké kultuře a modernosti a v českých zemích často také svou sounáležitost s německým kulturním prostředím. Ve svém výzkumném záměru se zabývám právě těmito „provinčními divadly“, přičemž jedna z hlavních tezí zní: Proces modernizace neprobíhal, jak se mnohdy předpokládá, pouze jednosměrně, a to z hlavního města do „provincie“. Právě tato mnohoetnická provincie funguje na základě vlastní logiky, ve které osoby, texty a nápady nejsou pouze přebírány z velkých měst, nýbrž cirkulací mezi „provinčními městy“ formují svůj vlastní život. Z Čech a Moravy, kde bylo divadel mnohem více než na jiných místech monarchie, se přitom také z jejich vlastní iniciativy utváří divadelní krajina. Podle „smyšlených tradic“ Erica Hobsbawma a pojmu „myšlených společenství“ („imagined communities“) Benedicta Andersona by zde bylo možné mluvit o „smyšlené divadelní krajině Čech a Moravy“. Oba tyto regiony jsou pochopitelně nanejvýš reálné, ale jejich vnímání sama sebe jako specificky divadelně afinních je však třeba popsat jako akt utváření regionální identity. Cílem práce přitom není přesná rekonstrukce dějin jednotlivých divadel, ale vytvoření teorie provinčního divadla, která na tuto divadelní formu nepohlíží pouze jako na „zpožděné“, „zmenšené“ jeviště velkoměsta, nýbrž se pokouší odhalit její vlastní logiku. Divadlo plní v malých a středně velkých městech zcela specifické funkce, ovšem ani jeho specifické formy (například velmi pestré repertoáry, v nichž jsou zastoupeny všechny žánry, nebo nemožnost hrát divadelní hry en suite) nelze podle mého názoru hodnotit pouze jako deficitní.

Proto bych se chtěla blíže zabývat procesy vývoje této divadelní krajiny, a to ve dvou rovinách. Důležité těžiště výzkumu představují jednak kulturní praktiky všech aktéru a

aktérek (sem náleží „divadelníci“, ředitelé/ředitelky a herci/herečky na jedné straně, městské zastupitelstvo a městská veřejnost na druhé straně), jimiž tuto divadelní krajinu utvářejí, a tím divadlům připisují ono výše zmíněné důležité postavení. Dále bych se chtěla věnovat naracím a diskurzům, kterými se topos „divadelní krajiny Čech a Moravy“ prolíná. Přitom se budu soustředit na časový úsek od roku 1866 do roku 1945, protože v této době nabývalo na významu také utváření národních identit. Ačkoliv se zde jedná o utváření regionální identity, nelze otázku národních identit v tomto mnohoetnickém prostoru v době narůstajícího nacionalismu zcela potlačit.

Jednotlivá divadla utváří síť, která se vyznačuje jak propojeními divadel mezi sebou, tak i spojeními s divadly „zvenku“, například s Vídní či s Drážďany. V této síti kolují artefakty (texty, partitury, kostýmy, rekvizity) a osoby (v první řadě ředitel/ka divadla a herci/herečky, v některých případech také kritici či městské zastupitelstvo). Tempo a dosah tohoto koloběhu přitom závisí ne zcela bezvýznamně na železnici, která tyto nové praktiky jako společný provoz více divadel, pravidelná hostující představení celých souborů nebo záskoky herců/hereček za nemocné kolegy/kolegyně v jiných městech umožnila. Osoby a artefakty, které se v této síti pohybují, přitom nepochází pouze z této sítě, nýbrž z celoněmeckého prostoru. Zároveň jsou jednotlivé uzly sítě rozdílně silně spojeny s českou divadelní krajinou, která v témže regionu existovala paralelně.

Tato komplexní a dynamická síť měla zároveň také svou časovou strukturu, svůj vlastní rytmus. Ředitelé/ředitelky a herci/herečky se pohybovali od jednoho divadla k druhému; jednotlivé městské správy neprojevovaly pokaždé stejný zájem a stejnou finanční angažovanost pro své divadlo. Hodnota a umělecký význam divadla proto není bezpodmínečně stabilní. Divadlo může být po několik let důležitým jevištěm premiér (jako například Brno pod vedením Rudolfa Beera v letech 1918-1921) a pak se může stát opět poměrně bezvýznamným (jako Brno o chvíli později pod vedením Maxe Höllera). Podoba sítě se tedy nevyznačuje statickým, nýbrž dynamickým konceptem, ve kterém se průběžně mění propojení a významy, nepanují v něm stabilní poměry mezi centrem a periferií. Zůstaneme-li u obrazu sítě, lze tvrdit, že hustota jednotlivých uzlů a síla jejich propojení je proměnná.

Výše zmíněné diskurzy a kulturní praktiky, které divadelní krajinu Čech a Moravy utvářejí, bych chtěla zkoumat na základě několika konkrétních studií. Jedná se o

předběžný plán, jednotlivá těžiště práce se mohou v závislosti na množství a druhu materiálu ještě změnit. Předtím než se budu věnovat charakteristice jednotlivých studií, chtěla bych se v krátkosti vyjádřit ke zmíněným praktikám a diskurzům.

Co je tedy přesně předmětem mého zkoumání?

O jaké kulturní praktiky, kterými bych se chtěla zabývat, se jedná?

Spadají sem následujícími fenomény:

-) Analýza konkrétních propojení a vztahů k jiným osobám a institucím, které divadlo zapojují do spleti vztahů jednoho konkrétního města, má objasnit kulturně-historický kontext pro význam provinčních divadel.
-) Přesný popis budov divadel a jejich umístění ve městě má znázornit, jak divadla svou architekturou a polohou formovala veřejný prostor.
-) Zmapování výměny osob a textů mezi různými divadly má přiblížit strukturu divadelní krajiny.

Druhé ohnisko zájmu leží v diskurzivním utváření divadelní krajiny Čech a Moravy prostřednictvím obrazů a narací. Zde se chci věnovat následujícím okruhům:

-) Analýza rokování o úloze a významu (provinčního nebo městského) divadla má ukázat na značný význam, jaký měšťanstvo, popř. kulturní elity, divadlu připisovalo.
-) Analýza repertoáru, příp. jednotlivých vybraných inscenací, má podat informace o různých obrazech (německé, české, rakouské, židovské, brněnské etc.) identity, která byla reprezentována na jevištích.
-) Důkladná četba a kontextualizace (auto-)biografických textů by se měla zaměřit na fakt, že provinční jeviště bývají považována za „odrazové můstky“ pro velké kariéry.

Nyní tedy zpět ke studiím, na jejichž základě bych chtěla tyto činnosti a diskurzy zkoumat. Jak již bylo řečeno, jedná se zatím pouze o přibližné plány, které se možná pozmění.

První plánovaná studie bude představovat průřez kulturním životem jednoho specifického města. Na příkladu Brna se budu zabývat tím, jak bylo divadlo spojeno s jinými institucemi a jaké speciální místo mezi nimi zaujímal. Zde se chci soustředit na praktiky a diskurzy, kterými městské elity připisovaly divadlu význam, čímž zároveň pracovaly na své vlastní identitě „německých nositelů kultury“. Pro srovnání zde bude třeba vzít v úvahu také příklady jiných měst. Tyto debaty se v Brně (jako i v jiných městech)

projevovaly především v souvislosti s novostavbou divadla v roce 1882 (popřípadě v letech předtím, kdy byla stavba pouze naplánovaná, ale ještě nezapočatá). Protože jakou symbolickou hodnotu má ve struktuře města místo, na němž divadlo stojí, hraje v diskuzích o stavbě či novostavbě divadla taktéž roli. V souvislosti s Brnem se samozřejmě nabízí srovnání s jednáními o místě pro stavbu či novostavbu, která byla plánována v meziválečném období, ale nikdy nebyla realizována. Německé divadlo už nebylo městským divadlem. Bylo provozováno spolkem. Vedle těchto debat zde stojí ve středu zájmu také otázky týkající se slavnostních představení divadla, neboť také na základě volby představení ke zvláštním příležitostem (ať už k výročí autorů či k politickým událostem) lze ukázat spojení divadla s koncepty identity. Zároveň je na jedné straně relevantní otázka, jaké příležitosti se pro tato představení vybíraly (a kdo je vybíral!), a na druhé straně, jaké hry byly k těmto příležitostem voleny.

Druhá studie zkoumá pozici, jakou zaujímá jedno specifické divadlo v síti divadel. Na příkladu Olomouce bude ukázáno, zda a jak se v průběhu času měnilo postavení divadla v hierarchii českých a moravských městských divadel. V této studii stojí ve středu zájmu propojení divadel mezi sebou, tedy otázky, kde ředitelé olomouckého divadla pracovali předtím a potom, jaká divadla v Olomouci hostovala, jak byla přijímána, jestli a pokud ano, tak v jakých městech hostovala Olomouc. Dále, zda se uskutečňovala konkrétní spolupráce s jinými divadly, například výměny textů, kostýmů či herců/hereček? A nebo s jakými jinými scénami bylo divadlo v místních debatách srovnáváno?

Třetí studie se zabývá dvěma divadly v Čechách, a to v Liberci a v Teplicích. Tady se zaměřím především na zkoumání specifických funkcí provinčního divadla na vývoj měšťanské společnosti. Divadla mohou být chápána také jako důležitá „lieux de memoire“ (místa paměti) ve smyslu Pierra Nory. Ve své architektuře a při zahajovacích slavnostech se nashromáždí vše, co chtějí aktérky a aktéři připomenout, a jakým způsobem. Divadla jsou tak nástrojem politiky paměti a utváření identity měšťanstva. V obou případech se jedná o divadla, která byla znovu postavena poté, co vyhořela. V Liberci vyhořelo staré divadlo v roce 1879, novostavba byla otevřena roku 1883. V Teplicích bylo městské divadlo nově postaveno v roce 1874, k jeho znovuotevření došlo po požáru v roce 1924. Tady lze stanovit na základě novostaveb možné posuny při utváření identity. I zde je nutné uvést srovnání s jinými divadly v Čechách a na Moravě,

protože k požárům docházelo i v jiných městech (např. v Brně 1870).

Architektura divadel je pro měšťanskou veřejnost důležitá ještě z toho důvodu, protože divadlo plní také reprezentativní funkci. K reprezentaci v divadlech nedochází pouze na jevišti. Divadlo se publiku současně stává jevištěm pro prezentaci sama sebe. Především v malých a středně velkých městech monarchie představují divadla důležitá místa pro utváření měšťanské veřejnosti. Důležitá je rovněž otázka, jak architektura divadelní budovy možnosti této veřejnosti ovlivňovala, jak elitně či egalitárně fungovalo foyer, galerie, místnost na přestávky či bufet, a kdo mohl tuto zónu mezi privátním a zcela veřejným k prezentaci sama sebe využívat.

V badatelském projektu „Německá divadla v českých zemích jako dějiště vývoje kulturních identit“ se zaměřím na výzkum konstrukcí divadelní krajiny jako části měšťanské veřejnosti. Současně v něm předkládám tezi, že utváření této divadelní krajiny a obzvláště význam, který je městským divadlům v tomto procesu připisován, se podílí na vytváření národních identit.

Těžiště projektu spočívá ve zpracování přínosu „provinčních divadel“, na která bývá spíš despektem nahlíženo, k procesu modernizace.

Z němčiny přeložila Martina Frolcová

Resumé

Der Text präsentiert mein aktuelles Forschungsprojekt zu den deutschsprachigen Provinztheatern Böhmens und Mährens als Orte der Konstruktion kultureller Identitäten. Anhand einiger Beispiele sollen die kulturellen Praktiken und die Narrative analysiert werden, mittels derer sich die „Provinztheaterlandschaft Böhmen und Mähren“ als solche konstituiert und die gleichzeitig ihren Beitrag zum Prozess der Modernisierung darstellen.

Jiří Štefanides

Česky hrané divadlo v prostoru německojazyčného divadla na Moravě a ve Slezsku (1863–1918)

Divadelní život Moravy a ještě více v případě Rakouského Slezska se v minulosti značně odlišoval od vývoje divadla v Čechách. Při této příležitosti se pokusím alespoň v tezích upozornit na několik specifických rysů, které si ovšem zaslouží zevrubnější pojednání v rozsáhlejší studii.

Prostor německojazyčného divadla v českých zemích

Vytvářel se přirozeně v závislosti na intenzitě osídlení německy hovořícím obyvatelstvem během 17. a v první polovině 18. století. V Čechách tomu tak bylo zejména v pohraničních oblastech. Ekonomicky a kulturně silná německá menšina pak existovala v Praze a zde měla svou divadelní reprezentaci nejprve v Divadle v Kotcích (1738–1783) a od roku 1783 v Nosticově (Stavovském) divadle. Ve vnitrozemí Čech jednoznačně převažovalo obyvatelstvo hovořící česky.

Na Moravě bylo promíšení česky a německy hovořících obyvatel kompaktnější na celém jejím historickém území. Nacházely se zde i poměrně rozsáhlé oblasti s převahou Němců: Hřebečsko, Šumpersko, Novojičínsko, Jihlavsko a Znojemsko, velká města měla silnou německou menšinu (Brno, Moravská Ostrava, ale také Prostějov, Hranice ad.) nebo dokonce většinu (Olomouc). V ostravsko-karvinské aglomeraci na moravsko-slezském pomezí se od druhé poloviny 19. století projevovala sílící germanizace, opírající se o německý a rakouský kapitál. Většinové německé osídlení měla opavská část Rakouského Slezska (Jesenicko, oblast navazující na Šumpersko), samotná Opava byla téměř zcela německým městem. Silná německá menšina žila i v těšínské části Rakouského Slezska, kde se mísila navíc i s Poláky. Morava a Slezsko se proto celkem přirozeně staly do poloviny 18. století součástí rozsáhlého evropského prostoru německojazyčného profesionálního divadla, které se tak vyvíjelo s velkým historickým předstihem před profesionálním divadlem hraným česky a polsky.

Česky hrané profesionální divadlo

Jak je obecně známo, jeho počátky byly ve všech zemích Koruny české spojeny vždy s německy hrajícími stálými scénami. V Praze to bylo Nosticovo, později Stavovské divadlo (od roku 1785) a Vlastenské divadlo – Vaterländisches Theater. Česká představení se udržovala ve Stavovském až do otevření Prozatímního divadla v listopadu 1862 – tehdy se česky hrané divadlo v Praze poprvé zbavilo závislosti na divadle německojazyčném. Neméně významný byl zrod českých cestujících profesionálních společností v roce 1849: dlužno ovšem konstatovat, že první ředitelé získávali koncese pouze pro Čechy. I v obtížném období tzv. Bachova absolutismu v padesátých letech tak byla v Čechách založena tradice česky hraných profesionálních představení na venkově, mimo Prahu. S pomocí cestujících společností pak bylo v Plzni v roce 1865 otevřeno druhé stálé české profesionální divadlo.

Divadelní život na Moravě a ve Slezsku byl dlouho stranou tohoto vývoje. Občasná představení v české řeči byla v určitých obdobích dávána na městských německy hrajících scénách v Brně (od dvacátých let 19. století), v Olomouci (ve třicátých a čtyřicátých letech, a v letech šedesátých po obnově konstituce), výjimečně také v Opavě a v Těšíně. Vystupovali v nich herci těchto scén, kteří byli českého původu nebo uměli česky, a místní čeští ochotníci. Vedle toho zaznamenáváme i první česká ochotnická představení, zejména na Moravě, ve Slezsku spíše ojediněle, zejména od začátku šedesátých let 19. století. Vliv české Prahy byl na Moravě a obzvláště ve Slezsku podstatně slabší nežli v Čechách. I obyvatelstvo českého původu přijímalo německy hraná představení, protože přinejmenším pasivní znalost němčiny byla rozšířená a národnostní nevraživost začala narůstat až od osmdesátých let 19. století. Divadelním centrem (a kulturním vůbec) se značným dosahem byla Vídeň: měla zřetelný vliv na německojazyčné divadlo v Brně a v Olomouci, ale byla vzorem například i pro Šumperk a pro vzdálenější Opavu; Ostravsko už bylo více v dosahu kulturních vlivů Slezska. Dlužno říci, že ideály tzv. národního obrození, které časově vymezujeme léty 1785–1848 a které mělo dynamické inspirační zdroje především v české Praze, přijímala česká Morava mnohem vlažněji a s menší naléhavostí. V Rakouském Slezsku pak byly ideály osvícenství a národního obrození v zásadě nerealizovatelné, „neužitečné“: národní identifikace zde probíhala (z pochopitelných historických důvodů) především na principu

teritoriálním, mnohem méně na základě jazykovém, národnostním. Jinak řečeno, stav divadla na Moravě a ve Slezsku v tomto období nelze poměřovat intenzitou zdejšího národního obrození ve srovnání s českou Prahou, a už vůbec nelze hodnotit izolovaně pouze stav divadla hraného česky. V případě Moravy a Slezska se jeví ještě jako naléhavější metodologický požadavek formulovat zdejší dějiny divadla bez ohledu na to, v jakém jazyce bylo hráno.

Jazykově smíšený divadelní prostor Moravy a Slezska od roku 1863

Do sféry vlivu českého kočovného profesionálního divadla se Morava a Slezsko dostaly až po demokratizačních změnách v Rakousku začátkem šedesátých let. Prvním českým ředitelem, který obdržel koncesi s právem hrát na Moravě, byl Josef Štandera, který zahájil historicky první českou profesionální stagionu v dubnu 1863 v Kroměříži.¹ Dlužno říci, že ještě několik let čeští ředitelé nesměli do dvou největších měst, do Brna a do Olomouce, poprvé se to podařilo v obou případech v roce 1868.² Do Slezska pronikaly české společnosti s ještě větším zpožděním. V opavské části Rakouského Slezska vystoupila poprvé česká společnost Václava Svobody v roce 1884,³ v Těšíně byl prvním ředitelem Václav Choděra v roce 1891.⁴

Od roku 1863 (resp. ve Slezsku od roku 1884) se tak začíná zdejší profesionální divadelní

¹ MAREK, Pavel. *Štanderové. Příspěvek k historii jedné kočovné divadelní společnosti*. Prostějov: 1995, s. 10.

² V případě Brna zde pomíjíme deset představení, která se výjimečně podařilo uvést v Brně společností Josefa Aloise Prokopa (s koncesí pouze pro Čechy). První řádnou stagionou českého ředitele byl pobyt společnosti Václava Svobody, která hrála v hostinci U Bílého kříže od června do září 1868. Viz DUFKOVÁ, Eugenie aj. *Putování múzy Thálie. Sto let stálého českého divadla v Brně*. Brno: Státní divadlo Brno, 1984. Příloha, s. 33–34. – V Olomouci sehrála první české představení společnost Anny Štanderové v městském divadle 19. 1. 1868, k němuž zvolila Tylovu Paličovu dceru. Viz ŠTEFANIDES, Jiří. *České divadelní společnosti v Olomouci (1868–1884)*. In *Středisko. Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*. 64 (5). Olomouc: VSMO 1980, s. 21.

³ Prvním představením byla Andrea Victoriena Sardoua, uvedená 29. 3. 1884 v hostinci U pruského krále v Kateřinkách (dnes součást Opavy). Viz MÍLKOVÁ, Libuše. *Činohra v Opavě od počátku do roku 1918*. Disertační práce, strojopis. Univerzita J. E. Purkyně Brno, Filozofická fakulta. Opava: 1978, s. 387.

⁴ První dvě česky hraná profesionální představení sehrála v Těšíně společnost Václava Choděry 20. – 21. 6. 1891. V sále Katolické jednoty uvedla Šamberkovo Jedenácté přikázání a Gazdinu robu Gabriely Preissové. Viz *Denník příjmu a vydání, 1890–1891*. Rukopis. *Pozůstalost společnosti Václava Choděry*. Národní muzeum Praha, Divadelní oddělení, sign. Č 2309.

život dělit do tří divadelních prostorů: někde se hrálo výhradně německy, někde pouze česky, a na řadě míst se započalo konkurenční střetávání obou jazykových podob divadla. Zatím neumíme tyto tři oblasti přesně vymezit, ale zdá se být zřejmé, že do konce první světové války byly čistě německým prostorem zejména oblasti kolem Moravské Třebové a Svitav (Hřebečsko), Šumpersko a těsně sousedící Opavské Slezsko (Jesenicko). Naproti tomu řada měst a obcí s českým obyvatelstvem se nacházela zejména na jižní Moravě, sem patrně zajížděly pouze české společnosti. Přímé soupeření obou jazykových podob divadla se pak projevovalo zejména ve velkých městech: v Brně a v Olomouci od roku 1868, v Moravské Ostravě od roku 1870,⁵ ale i v menších sídlech, jako byly Hranice, Kroměříž, Prostějov, Uherské Hradiště apod. Divadlo se v řadě míst stávalo součástí bojů místních Čechů a Němců o radnice, školství, městské scény. Národnostní zášť z obou stran sílila od počátku osmdesátých let 19. století. Zhruba v té době zakázalo německé zastupitelstvo v Olomouci pronajímat městské divadlo českým společnostem a zákaz se dodržoval až do roku 1918.⁶ V Moravské Ostravě skončila kolem roku 1890 do té doby relativně plodná spolupráce Němců a Čechů při provozování profesionálního divadla.⁷ V roce 1884 Češi v Brně otevřeli vlastní stálé divadlo, vybudované na spolkovém základě. A v Moravské Ostravě, poté, co si ostravští Němci postavili v roce 1907 městské divadlo, zdejší Češi o rok později zřídili stálou profesionální scénu v Národním domě, rovněž na spolkovém základě.⁸ Obě tato česká divadla najímala k provozu divadelní

⁵ Prvenství v Moravské Ostravě patřilo desetičlenné činoherní společnosti Josefa Muška, která vystupovala v hostinci U hroznu od 1. května do 30. června 1870. Srov. *Protokoly obecního výboru*. Archiv města Ostravy, Stará registratura, č. fasc. 92.

⁶ Zákaz přišel poté, kdy 4. června 1884 vystoupil v městském divadle pohostinsky se společností Václava Svobody Jindřich Mošna a svým kupilem popudil městské zastupitelstvo. Srov. ŠTEFANIDES, Jiří. České divadlo. In Schulz, Jindřich (ed.). *Dějiny Olomouce*. 2. Olomouc: Statutární město Olomouc – Univerzita Palackého, 2009, s. 92.

⁷ V letech 1881–1890 společně využívali ostravští Němci a Češi divadelní sál na Staré střelnici, v kterém bylo možné provozovat i opery. Na počátku devadesátých let se nedohodli na výstavbě společného „kulturního“ domu a jejich cesty se rozdělily: Češi otevřeli Národní dům v roce 1894, Němci svůj Deutsches Haus v roce 1895, oba byly vybaveny divadelními sály. Srov. ŠTEFANIDES, Jiří. Divadlo jako diagnóza města. In *Bílá kniha. 17 příběhů z ostravské kulturní historie*. Ostrava: Statutární město Ostrava, 2009, s. 70.

⁸ ŠTEFANIDES, Jiří. *České divadlo v Moravské Ostravě 1908–1919*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

společnosti. Dlužno připomenout, že promíšení obou jazykových podob divadla bylo ještě intenzivnější v případě ochotnických spolků, přičemž o rozšíření, podobách a funkcích německy hraného ochotnického divadla toho víme nejméně.

Teprve další základní výzkum nám umožní nejen přesněji nakreslit hranice těchto tří divadelních prostorů s rozdílnými jazykovými (národními) divadelními kulturami. Protože dosud spolehlivě neznáme úroveň německy hrajících stálých divadel, tím méně pak kočovných společností, nedokážeme ani přesněji popsat, jak se německy a česky hrající profesionální soubory navzájem ovlivňovaly, doplňovaly, potíraly. Zatím podléháme spíše pocitu, že německá představení byla dokonalejší, i když je pravděpodobné, že postupně docházelo k hodnotovému vyrovnávání. Je třeba rovněž konstatovat, že i když repertoár německy a česky hrajících divadel byl z velké části shodný, obě strany přinášely také specifické hodnoty. První českou společností, která alespoň v něčem dokázala německým souborům na Moravě konkurovat, byla patrně v sedmdesátých letech 19. století společnost Elišky Zöllnerové. Ta v Olomouci uvedla česky v městském divadle v roce 1876 dokonce hned dvě díla německého národního dramatika Friedricha Schillera, *Loupežníky* a *Marii Stuartovnu*, ve druhém případě s hostující Otýlíí Sklenářovou-Malou v titulní roli. To byly události, které zaujaly i německé diváky a proti nim už neprotestoval ani nacionálně laděný český tisk.⁹ Podstatný přínos pro český divadelní život na Moravě znamenaly letní zájezdy vynikající společnosti Františka Pokorného v letech 1882–1886. Ta byla první, která na moravském venkově (mimo Brno) uváděla česky i opery, v souboru měla velmi dobré herce, včetně tehdy mladého Eduarda Vojana. Projela mj. Kroměříží, Uherským Hradištěm, Přerovem a Moravskou Ostravou. Zde oní pravidelně referoval, a poměrně příznivě, i zdejší německý list *Mährisch-schlesischer Grenzboten*.¹⁰ Alespoň některým německým provinčním scénám na Moravě a ve Slezsku se zcela jistě vyrovnalo brněnské Národní divadlo vedené v letech 1886–1891 Pavlem Švandou ze Semčic, který byl mj. průbojným dramaturgem, jako první na Moravě například uváděl mnohé nové hry Henrika Ibsena,

⁹ Herečka Prozatímního divadla vystoupila v Marii Stuartovně 3. května 1877. Srov. *Divadlo. Pozor*, 5. 5. 1877, s. 2.

¹⁰List *Mährisch-schlesischer Grenzboten* otiskl v době od 18. 3. do 25. 4. 1886 ve stálé rubrice *Böhmisches Theater in Mähr. Ostrau* dvanáct hodnocení produkcí Pokorného společnosti.

měl rovněž vynikající soubor s Eduardem Vojanem a Hanou Kubešovou (do roku 1888). V roce 1903 se olomoučtí Němci rozzlobili na vlastní městské divadlo, že nebylo schopné uvést kontroverzní sociální hru Gerharta Hauptmanna *Tkalci* dříve než česká společnost Aloise Janovského.¹¹ A těch příkladů vzájemného uměleckého střetávání, konkurence, ale i vzájemného doplňování můžeme uvést více.

Změny na divadelní mapě Moravy a Slezska po roce 1918

Se vznikem Československa v roce 1918 se německy hrající divadla i s publikem rázem ocitla v „nepřátelském“ státě, odtrženo od tradičního německého a rakouského kulturního kontextu. Na Moravě a ve Slezsku se udržela městská divadla s německým souborem v Jihlavě, Znojmě, Opavě a v Krnově, stagionové scény založené zpravidla na spolkovém základě existovaly po celou první republiku v Brně, Ostravě, Moravské Třebové, Svitavách a jinde. Rozdělení obou zemí na tři divadelní prostory podle provozovaných jazykových podob divadla se významně změnilo, podobně i funkce česky a německy hraného divadla, ale přítomnost německojazyčného divadla nadále významně ovlivňovala zdejší divadelní kulturu. Další vývoj po roce 1918 však už není předmětem tohoto zamyšlení.

Z dosavadních poznatků si dovolíme učinit tyto (dílčí) závěry:

- Divadlo na Moravě a ve Slezsku se vyvíjelo odlišně od divadelního života v Čechách a v Praze a musíme teprve pro ně hledat hodnotící kritéria.
- Jestliže pro Čechy byla kulturní autoritou Praha, Morava a Slezsko nikdy v minulosti nebyly dlouhodobě pod vlivem podobně významného centra. Historicky zde proto vznikaly malé divadelní regiony s vlastním značně autonomním vývojem, a to i v oblastech s českým, i na územích s německým obyvatelstvem.

¹¹ Představení Hauptmannových *Tkalců* sehrála společnost Aloise Janovského v hostinci U města Prahy 31. 10. 1903. Srov. STÝSKAL, Jiří (ed.). *Přehledné dějiny české literatury a divadla v Olomouci. 1. Od počátku do roku 1918*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s. 113–114. – Srov. také *Divadlo. Pozor*, 2. 11. 1903, s. 4–5.

- Nejméně poznatků máme dosud o německojazyčném divadle. Stálé stagionové scény provozované spolky sloužily profesionálnímu i ochotnickému německy hranému divadlu. Soupeření mezi českými a německými ochotnickými spolky bylo patrně ještě intenzivnější, nežli mezi profesionálními soubory. Funkce profesionálního i ochotnického divadla hraného i česky, i německy byly přitom velmi podobné.
- Multikulturní otevřený prostor Moravy a Slezska, v němž se tradičně křížily vlivy z rozmanitých přinejmenším středoevropských divadelních center, je tedy třeba zkoumat z hlediska teritoriálního. Užitečnější nežli encyklopedie osobností se nám jeví sestavení *místopisu* zdejšího divadelního života, který by v relativně ucelených divadelních regionech postupně zaznamenal a popsal všechny formy, funkce a podoby všech divadelních druhů, divadla profesionálního i ochotnického a nutně: divadla hraného ve všech jazycích.

Resumé

Mähren und Schlesien war auch im Landesinneren viel gleichmäßiger von der deutschsprachigen Bevölkerung besiedelt, als es in Böhmen der Fall war, wo die Deutschen besonders in Prag und in den Grenzgebieten ansässig waren. Das auf Deutsch gespielte professionelle Theater begann sich in Mitteleuropa früher als das tschechische Theater zu entwickeln und deswegen sind Mähren und Schlesien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Teil des weiten Gebiets des deutschsprachigen Theaterlebens geworden. Die ersten auf Tschechisch spielenden professionellen Gesellschaften kamen nach Mähren erst im Jahre 1863, nach Schlesien dann erst im Jahre 1884. Seit dieser Zeit wuchs in beiden Ländern der Böhmisches Krone die Rivalität der beiden nationalen Theaterkulturen an, und zwar nicht nur in den großen Städten wie Brünn, Olmütz, Troppau und Ostrau, sondern auch in vielen weiteren Orten. Das deutschsprachige Theater überwog in den Gebieten von Schönhengstgau, Mährisch Schönberg, Schlesien, Iglau und Znaim, das auf Tschechisch gespielte Theater überwog in Mittel- und Südmähren. Während es in Böhmen eindeutig Prag war, das auf das Theaterleben den

entscheidenden Einfluss hatte, kreuzten sich in Mähren und Schlesien die Einflüsse mehrerer Kulturzentren. Aus diesen Gründen entwickelte sich in Mähren und Schlesien das Theaterleben mit seinen Formen und Funktionen anders als das Theater in Prag. Diese Tatsache sollte in der Methodologie weiterer Forschung berücksichtigt werden.

Mirosława Pindór

Dzieje Teatru Niemieckiego w Cieszynie (*Deutsches Theater in Teschen*). 1910–1944

24 września 2010 roku minęło sto lat od oddania do użytku budynku teatralnego w Cieszynie. Jego geneza związana jest ściśle z aktywnością społeczno – kulturalną środowiska niemieckiego w mieście nad Olzą na przełomie stuleci oraz w pierwszej dekadzie XX wieku (cieszyńscy Niemcy stanowili podówczas 57% mieszkańców miasta¹).

W 1898 roku założone zostało Niemieckie Cieszyńskie Towarzystwo Teatralne. Już wkrótce podjęło ono starania w kierunku wybudowania w mieście gmachu teatralnego². Urszula Wieczorek w pracy magisterskiej *Od wędrowniej trupy do teatru zawodowego. Dzieje niemieckiego teatru w Cieszynie od początku XVIII wieku do roku 1944* wymienia kilka przesłanek (politycznych, kulturowych, ekonomicznych, demograficznych), jakie legły u podstaw idei budowy teatru: po pierwsze – „teatr miał się stać tarczą obronną dla narodowych (niemieckich) wartości”, po drugie – „budowa teatru dawała możliwość pracy wielu miejscowym przedsiębiorcom”, po trzecie – „aby ściągnąć zamożnych

¹ Inne narodowości, zamieszkujące Cieszyn: Polacy – 31%, Czesi – 6%. Na terenie całego Śląska Cieszyńskiego Niemcy stanowili 17,69%, Czesi – 26,58%, Polacy – 53,78% ogółu mieszkańców. Zob. Interpretacja wyników spisu ludności przeprowadzonego w 1910 roku, dokonana przez Kazimierza Popiołka, *Gwiazdka Cieszyńska* 2-3, 1912, č 65.

² Jednakże już w latach osiemdziesiątych XVIII wieku podjęte zostały przez cieszyńskich Niemców pierwsze działania odnośnie oddania do użytku stałej sali teatralnej. Nastąpiło to w 1788 roku, kiedy na tyłach mieszczącego się w centrum miasta ratusza wybudowano salę reductową, spełniającą również funkcję sali teatralnej. Ratusz wraz z przylegającą do niego salą teatralną spłonął 6 maja 1789 roku w wielkim pożarze Cieszyna. Odbudowana sala służyła niemieckim zespołom teatralnym aż do 1816 roku, kiedy to ze względu na zły stan techniczny obiektu podjęto decyzję o jego zamknięciu. Na zlecenie władarzy Cieszyna miejscowy budowniczy Florian Jilg opracował projekt przebudowy gmachu. Otwarcie budynku z salą przystosowaną do występów teatralnych nastąpiło 17 listopada 1816 roku. Dwadzieścia lat później tenże gmach również spłonął. Odbudowywano go (przy znacznym wkładzie finansowym arcyksięcia Franciszka Karola) w latach 1845 – 1847 według projektu słynnego architekta Josefa Kornhäusla z Wiednia. Nastąpiło wówczas wyraźne oddzielenie brył ratusza i teatru – oba obiekty otrzymały własne fasady. Salę teatralną oddano do oficjalnego użytku 5 kwietnia 1847 roku, gruntownej renowacji poddano ją w roku 1880. Po otwarciu we wrześniu 1910 roku gmachu teatralnego przy placu Koszarowym dawną salę teatralną zamieniono na kino. Zob. Iwanek, Witold. Świecka architektura Cieszyna. *Rocznik Cieszyński*, 1976, č. III, ,s.107-122.

obywateli do Cieszyna należało im zagwarantować oprócz dobrych warunków mieszkaniowych, rozrywkę w postaci kina, teatru” (zaś ci „zamożni obywatele Cieszyna [...] poprzez zainwestowanie swych funduszy w miejscowe interesy, bądź przez zdeponowanie pieniędzy w tutejszych bankach” przyczynić się mieli do rozwoju urbanistyczno – architektonicznego miasta, w tym do budowy wolno stojącego gmachu teatralnego)³. Nadto na pewno na decyzji budowy w Cieszynie obiektu teatralnego zaważył w niemałym stopniu fakt, iż w pobliskim Bielsku działał już od września 1890 roku niemiecki Teatr Miejski (Stadt Theater in Bielitz⁴).

Pomysłodawcą budowy teatru w Cieszynie był członek zarządu miasta, rajca gminny Franz Bartha. Podczas zwołanego przez niego w dniu 26 marca 1902 roku zebrania, a uczestniczyło w nim dwunastu reprezentantów miejscowej elity intelektualno – finansowej, powołano specjalne stowarzyszenie – Cieszyńskie Towarzystwo Budowy Teatru (Teschner Theaterbauverein). Zebranie założycielskie Towarzystwa odbyło się 24 kwietnia 1902 roku, wówczas to na stanowisko przewodniczącego powołano Barthę, a funkcję skarbnika powierzono rajcy miejskiemu Johannowi Struhalowi. 2 maja 1902 roku Rząd Krajowy w Opawie zatwierdził *Statut* Towarzystwa, gdzie jako jego główny cel podano konieczność „zdobycia środków potrzebnych na budowę gmachu przeznaczonego dla niemieckiego teatru” oraz „wywieranie twórczego wpływu na jego budowę i urządzenie”⁵.

Najpilniejszą sprawą dla Towarzystwa stało się pozyskanie odpowiednich funduszy. Dlatego już w maju 1902 roku wystosowało ono do mieszkańców Cieszyna *Odezwę*, w której zawarte zostały między innymi takie słowa:

³ Wieczorek, Urszula. *Od wędrowniej trupy do teatru zawodowego. Dzieje niemieckiego teatru w Cieszynie od początku XVIII wieku do roku 1944*. Praca magisterska, Wydział Filologiczny UŚ Katowice. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993.

⁴ Teatr w Bielsku wzniesiony został według projektu wiedeńskiego architekta Emila von Förstera.

⁵ W kolejnych paragrafach doprecyzowano, że „Związek będzie się starał wywierać wpływ na wybór miejsca budowy, na kształt planów architektonicznych oraz na wybór odpowiednich wykonawców [...] będzie się starał znaleźć sponsorów gotowych udzielić finansowego wsparcia budowie”. Zob. *Statut Cieszyńskiego Towarzystwa Budowy Teatru z 1902 r.* Książnica Cieszyńska, Książnica Cieszyńska, Archiwalia Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, wiązka nr 8 (dalej: APTL-8).

„pragniemy wybudowania teatru, który będzie nowoczesny, który będzie odpowiadał wymaganiom obecnym i przyszłym. Pragniemy aby teatr stał się magnesem przyciągającym ludzi z Cieszyna i okolic. Pragniemy teatru, który będzie nośnikiem stylu życia i kultury niemieckiej. W tym celu apelujemy do Was: o ofiarność, o wsparcie i współdziałanie, o narodowe poczucie się do wspierania sztuki w naszym mieście.”⁶

W ślad za *Odezwą* w sklepach, a także w gospodach ustawiono specjalne skarbonki na tzw. wolne datki. Szczególną aktywnością na polu pozyskiwania funduszy wykazał się skarbnik Towarzystwa Johann Struhal. Jego rzutkość doprowadziła do zakończenia pierwszego roku działalności Towarzystwa z dużym finansowym sukcesem – zebrano ponad 100 tys. koron. W następnych latach fundusz budowlany rósł w tempie 28 – 29 tysięcy koron rocznie. W celu zdobycia odpowiednich środków Towarzystwo zorganizowało szereg imprez kulturalnych, z których całkowity dochód przeznaczony został na realizację ambitnych zamierzeń budowlanych.

Po zebraniu odpowiednich funduszy (tj. ok. 450 tysięcy koron) przystąpiono do budowy gmachu teatralnego na terytorium najstarszego centrum wczesnośredniowiecznego Cieszyna – na wzniesieniu, gdzie do roku 1789, do czasu wielkiego pożaru Cieszyna, stał wybudowany w początkach XIV stulecia kościół parafialny, a od 1794 do 1907 roku mieściły się koszary cieszyńskiego garnizonu piechoty (stąd nazwa placu: Koszarowy). Grunt ten подарowany został Towarzystwu Budowy Teatru przez Zarząd Miasta Cieszyna, mocą decyzji z dnia 13 marca 1905 roku.

Przygotowanie projektów architektonicznych i budowę obiektu zdecydowano się powierzyć założonemu w 1872 roku, cieszącemu się międzynarodową sławą wiedeńskiemu atelier architektonicznemu „Fellner&Helmer.” Ferdynand Fellner i Hermann Helmer w momencie powierzenia im zaprojektowania teatru w Cieszynie byli „architektami wziętymi, pracowitymi, a budynki przez nich wznoszone były dobrze zaprojektowane, funkcjonalne, odznaczające się przeładownością dekoracji

⁶ Zob. *Odezwa Cieszyńskiego Towarzystwa Budowy Teatru z grudnia 1904 roku do władz komunalnych Cieszyna*. Książnica Cieszyńska, APTL-8.

architektonicznej”⁷. Hermann Helmer, jako przedstawiciel spółki przyjechał do Cieszyna 27 maja 1909 roku i dokonał inspekcji prac prowadzonych na Placu Koszarowym. Wypadła ona pomyślnie. Wobec powyższego Towarzystwo Budowy Teatru wystosowało 3 lipca do władz miasta oficjalną prośbę o wyrażenie zgody na budowę teatru. Otrzymało ją od razu. Dnia 6 lipca 1909 roku o godz. 6.00, w pogodny piękny poranek, dokonano symbolicznego pierwszego wykopu⁸. Budowa przebiegała niezwykle sprawnie, jesienią ukończono gmach w stanie surowym, zimą przeprowadzono prace wykończeniowe wewnątrz obiektu.

Budowę kierował inż. Alfred Schmitt z Wiednia. Głównym wykonawcą robót budowlanych została cieszyńska firma Eugene Fuldy, co znacznie potaniało koszty wznoszenia obiektu. Scenę urządzono według projektu inż. Hansa Peiferta z Berlina. Metalowe elementy sceny i całe jej wyposażenie dostarczyła wyspecjalizowana w stawianiu scen teatralnych firma Hugo Baruch&Co, także z Berlina. Prace artystyczne (malarskie, rzeźbiarskie, sztukatorskie, dekoratorskie, tapicerskie) zlecone zostały specjalistycznym firmom wiedeńskim. Ogólny koszt budowy teatru wraz z wyposażeniem wyniósł ok. 500 tysięcy koron. Budowę wspierali także prywatni darczyńcy, a z nich najznamienitszym był sam cesarz Franciszek Józef I (na rzecz cieszyńskiego przybytku Melpomeny przekazał 10 tys. koron)⁹ znaczną sumę na prace wykończeniowe wewnątrz obiektu ofiarował również arcyksiążę Fryderyk; przebywając w Cieszynie w dniu 14 lipca oglądał on już gotowy gmach teatralny.

Urzędowa kolaudacja nowo wybudowanego obiektu odbyła się w dniu 19 września 1910 roku. Budynek teatru, wzniesiony w stylu zmodernizowanego późnego wiedeńskiego baroku, okazał się być budowlą harmonijnie skomponowaną, z wycuciem piękna, umiaru i smaku, z poprawną widocznością ze wszystkich miejsc. Jego

⁷ Nowacki. Kazimierz. *Architektura krakowskich teatrów*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. 157 s. ISBN 83-08-00291-9. Dziełem tej spółki są m.in. teatry w Brnie, Karlowych Warach, Libercu, Bratysławie, także w Toruniu, Budapeszcie, Wiedniu.

⁸ Historyczny szpadeł, którym dokonano pierwszego wykopu pod fundamenty gmachu Teatru Niemieckiego, znajduje się w zbiorach Muzeum Śląska Cieszyńskiego. Szpadeł ma wygrawerowany napis: „Budowa Teatru Niemieckiego w Cieszynie. Pierwszy wykop pod fundamenty. 6 lipca 1909 r.”.

⁹ Spyra. Janusz. Teatr w Cieszynie. *Wiadomości Ratuszowe*, 03. 06. 2005.

pięciokondygnacyjny charakter (z tego trzy kondygnacje to kondygnacje naziemne, dwie – podziemne) dawał mu wrażenie przestrzennie rozbudowanego¹⁰.

Wnętrze teatralnego gmachu rozwiązano niezwykle funkcjonalnie, z zachowaniem przejrzystości układu komunikacyjnego. Teatr dysponował 770 miejscami, zarówno siedzącymi, jak i stojącymi. Jednakże wszystkie części wspólne (foyer, westybul, wejścia) były obliczone dla dwukrotnie większej liczby osób. Formom rozwiniętego około spektaklowego życia towarzyskiego sprzyjał system łóż i balkonów na I piętrze. Cały teatr zyskał wystój w tonacji biało – złoto – czerwonej (sztukateria pokrywała głównie sufit, ozdobiony złożoną latarnią wyciągową, obramowania otworów drzwiowych i portal sceny, zwieńczony maską muzy teatru). Na ścianach balkonów umieszczono płaskorzeźby postaci – profile przedstawicieli świata sztuki (niemieckiej). Pomysłodawców budowy obiektu – Franza Bartha i Johanna Struhala uhonorowano specjalną tablicą w holu teatru¹¹.

Nowo wybudowany budynek teatralny zyskał powszechne uznanie. Spełniał zarówno nadzieje inicjatorów jego powstania i budowniczych, jak i użytkowników.

Dodać należy, iż pierwsze prace modernizacyjne przeprowadzono w gmachu cieszyńskiego teatru nader wcześnie, bo po zakończeniu sezonu teatralnego 1911/1912.

Uroczyste otwarcie Teatru Niemieckiego w Cieszynie nastąpiło w sobotę 24 września 1910 roku. Uroczystość inauguracyjną działalność sceny anonsował stosowny plakat, do najznamienitszych widzów wysłano zaproszenia

Sama uroczystość podzielona została na trzy części. Pierwszą z nich stanowiło uroczyste przekazanie kluczy przez Hermanna Helmera Franzowi Barthcie. Podczas wygłoszonych okolicznościowych przemówień podkreślano wagę i wielkość nowej inwestycji, jej znaczenie dla życia kulturalnego miasta i jego niemieckiej świadomości. Wtedy też oficjalnie proklamowano, że będzie to „Teatr Niemiecki w Cieszynie” i że

¹⁰ Kubatura budynku wynosi 16 944 m³. Dodać należy, że w dniu 15 września 1987 roku pismem Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Bielsku-Białej gmach teatru w Cieszynie wpisany został do rejestru zabytków (nr rejestru: A-524/87).

¹¹ Tablica znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Śląska Cieszyńskiego.

nigdy z tej sceny nie padnie żadne polskie słowo¹². Drugim etapem uroczystości była inscenizacja tragedii *Fale morza i miłości* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*) Franza Grillparzera, z gościnnym udziałem Anny Nolewskiej z Teatru Miejskiego w Lipsku (Das Stadttheater in Leipzig) i Karola Waldschutza z teatru stołecznego w Wiedniu (der neue Reisedensbuhne in Wien). Uroczystości zamykało wystawienie operetki Johanna Straussa *Baron Cygański*.

Oba spektakle wyreżyserował dyrektor i zarazem dzierżawca nowo powstałej sceny (dotowanej ze strony miasta w wysokości 50% ogólnych kosztów utrzymania¹³) Oskar Gaertner¹⁴. Swoją funkcję sprawował aż do śmierci w 1927 roku. Dysponował on stałym zespołem, złożonym z 26 aktorek i 15 aktorów, nadto 22 osobowym chórem (mieszanym)¹⁵. Byli to amatorzy. Aktorów profesjonalnych angażowano do poszczególnych przedstawień okazjonalnie, przy czym w danym sezonie (a trwał on od pierwszej soboty po 15 września do Niedzieli Palmowej roku następnego) wystawiano ze względów finansowych nie więcej niż 20 sztuk z obsadą aktorską sprowadzaną z zewnątrz¹⁶. Reżyserem przedstawień teatralnych był Josef L. Friedrich, oper i operetek Fritz Oldat. Niewątpliwie urozmaicenie nosły gościnne występy zespołów teatralnych z różnych ośrodków europejskich, z przewagą wiedeńskiego (teatry: Hofburgtheater, Deutscher Volkstheater, Wiener Volksoper; w sezonie 1912/13 swój występ dał balet z Monte Carlo).

Podstawę repertuaru Teatru Niemieckiego w Cieszynie, nad którego poziomem

¹² Szerzej na ten temat : Spyra.Janusz. Teatr w Cieszynie. *Wiadomości Ratuszowe*, 03.06.2005.

¹³ Przy czym dzierżawca musiał dokonywać wszystkich bieżących remontów budynku na własny koszt. Zob. *Umowa Dzierżawna*, Archiwum Państwowe w Katowicach. Oddział w Cieszynie. Zespół: Akta Miasta Cieszyna, „Deutscher Theaterverein Teschen 1910 – 1939, sygn. 1690.

¹⁴ O. Gaertner (1870 Ołomuniec – 1927), studiował prawo na Uniwersytecie w Wiedniu. Swoją karierę teatralną rozpoczął w Pettatu, kontynuował ją jako dyrektor teatru w Iglawie na Morawach. Teatr Niemiecki w Cieszynie objął w drodze konkursu. Funkcję dyrektora Teatru Niemieckiego w Cieszynie sprawował w latach 1910-1927, pomimo licznych propozycji prowadzenia placówek teatralnych w znaczących miastach ówczesnej Europy Południowo – Zachodniej.. Por. *Silesia*, 06.08.1927, č 178.

¹⁵ Spyra. Janusz. *Wiadomości Ratuszowe*, 17.06. 2005.

¹⁶ W ciągu jednego sezonu dawano około stu przedstawień, ale były i okresy gdy spektakli wystawiano w danym sezonie aż dwieście.

artystycznym czuwał Związek Budowy Teatru¹⁷, stanowiły dzieła niemieckich klasyków (zwłaszcza F. Schillera), z klasyki europejskiej sięgano po dramaty W. Szekspira. Teatralny afisz wzbogacały powszechnie oczekiwane przez cieszyńskich mieszczan przedstawienia muzyczne (zwłaszcza pozycje z repertuaru F. Lehara)¹⁸. Co tydzień w godzinach dopołudniowych grano bajki i baśnie dla najmłodszego widza (zwłaszcza baśnie braci Grimm, H.Ch. Andersena). Z myślą o młodzieży inscenizowano powieści A. Dumasa, adaptowano dla potrzeb sceny legendy i podania ludowe związane z regionem¹⁹.

Wielkim wydarzeniem dla Teatru Niemieckiego była wizyta młodego arcyksięcia Karola Franciszka Józefa i jego żony księżniczki Zyty de Bourbon – Parma, od 1916 roku ostatniego cesarza i ostatniej cesarzowej Austrii. 16 marca 1912 roku na specjalne życzenie pary arcyksiążęcej wystawiono operetkę Franza Lehara *Ewa*. „Szczelnie wypełniona elegancką publicznością widowia na stojąco powitała dostojnych gości, którym w dworskiej łoży dyrektor Oskar Gaertner wręczył program wydrukowany złotymi literami na białym jedwabiu. Przed północą, po zakończeniu spektaklu, arcyksiążę Karol w gorących słowach podziękował cieszyńszczytanom za prawdziwie wiedeński wieczór”²⁰.

Od listopada 1914 roku widownię Teatru Niemieckiego w Cieszynie tworzyli w dużej mierze oficerowie naczelnego sztabu armii austriackiej. Rezydowało ich w mieście ok. 720, a wieczorami chętnie spędzali czas w teatrze. Wspomnieć należy również o niezwyklej dbałości dyrektora Teatru o widza. Każdorazowo po zakończeniu spektaklu zapewniano bezpłatny przewóz tramwajem aż do stacji kolejowej. Tym samym pozyskano widzów spoza Cieszyna – z Trzyńca, Karwiny, Orłowej, Frydka, Frysztatu, a

¹⁷ Zob. *Umowa Dzierżawna*, rozdz. XI, paragraf 31.

¹⁸ Obsługą spektakli operetkowych zajmowała się orkiestra miejscowego garnizonu C.K. regimentu piechoty nr 3 arcyksięcia Karola.

¹⁹ Zob. Wieczorek, Urszula. *Od wędrowniej trupy do teatru zawodowego. Dzieje niemieckiego teatru w Cieszynie od początku XVIII wieku do roku 1944*. Praca magisterska, Wydział Filologiczny UŚ Katowice. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993.

²⁰ Materiały własne Teatru im. A. Mickiewicza.

nawet tak odległych miast jak Koszyce, Czadca, czy Żylica. Do popularyzacji działalności Teatru przyczyniały się także wydawane nakładem własnym programy teatralne i broszura *Illustrierte Theater – Revue mit taeglichen programm* oraz gazetka *Theater – Journal*.

W nowej rzeczywistości polityczno – społecznej, jaka nastąpiła po zakończeniu I wojny światowej Teatr Niemiecki w Cieszynie jako teatr mniejszościowy z trudem się odnajdywał. Przede wszystkim pod względem ekonomicznym. Teatr nie był w stanie sam się utrzymać (wycofana została miejska dotacja²¹, wielu cieszyńskich Niemców opuściło polski Cieszyn, późniejszy podział miasta na część polską i czeską stwarzał znaczne utrudnienia w kontakcie z teatrem ludności niemieckojęzycznej, zamieszkałej na obszarze przynależnym do Czechosłowacji) i musiał znaleźć partnera, który ponosiłby część kosztów eksploatacji obiektu. Niespodziewanie, zważywszy na wcześniejsze deklaracje, że ze sceny Teatru Niemieckiego nigdy nie padnie polskie słowo, partnerem tym stało się Towarzystwo Teatru Polskiego, powstałe w Cieszynie w 1920 roku²². Niemcy wyrazili zgodę na odpłatne odstąpienie sali teatralnej polskim zespołom trzy razy w tygodniu. I tak oto 14 grudnia 1920 roku wypowiedziane zostało po raz pierwszy na scenie Teatru Niemieckiego w Cieszynie polskie słowo przez zespół krakowskiego Teatru im. J. Słowackiego. Gościnnie wystawił on *Zemstę* Aleksandra Fredry. Dnia 6 stycznia 1923 roku po raz pierwszy ujrzano (i wysłuchano) w Cieszynie *Halkę* Stanisława Moniuszki w wykonaniu Teatru Polskiego w Katowicach. Odczucia cieszyńskiej publiczności – zarówno środowiska melomanów o orientacji polskiej, jak i niemieckiej były entuzjastyczne. Później w Teatrze Niemieckim odbywały się w miarę systematyczne występy teatrów z Krakowa, Warszawy, Lwowa, Katowic.

Trudności finansowe w obliczu, których wraz z utratą dominującej pozycji Niemców w Cieszynie stanął Teatr skutkowały również koniecznością rozwiązania stałego zespołu

²¹ Władze miasta Cieszyna starały się udzielać Niemieckiemu Związkiowi Teatralnemu subwencji na utrzymanie obiektu. Była to jednakże kwota symboliczna w porównaniu z latami 1910-1918, bo wynosiła zaledwie kilkaset złotych przy kosztach sięgających 10 tys. (zob. *Wiadomości Ratuszowe*, 17.06. 2005.)

²² Towarzystwo posiadało własny zespół amatorski oraz szkołę dramatyczną, zawiązaną na potrzeby nowo powstających kół teatrów amatorskich. Ambicją Towarzystwa było jutworzenie w mieście nad Olzą stałego polskiego teatru zawodowego.

teatralnego. W zastępstwie pojawiały się grupy aktorskie z pobliskiego Bielska²³, Morawskiej Ostrawy i Opawy (zespół opawski wystawiał głównie operetki)²⁴. Gościły również na cieszyńskiej scenie zespoły operowe z Wrocławia i Bytomia, przedstawiając dzieła z zakresu niemieckiej klasyki operowej (m.in. opery Richarda Wagnera). Salę teatralną udostępniano także odpłatnie miejscowym organizacjom społeczno – kulturalnym, związkom wyznaniowym. Dobrym rokiem dla Teatru Niemieckiego w Cieszynie okazał się rok 1935. Pozyskano wówczas nowego operatywnego dyrektora Ernsta Weitza, planowano reaktywację własnego zespołu teatralnego. Jednakże już w roku 1936 Teatr utracił i dyrektora i własny zespół. Podówczas bielski Teatr zaczął obsługiwać w pełni (a nie jak dotąd czasowo) scenę w Cieszynie²⁵. Nadto występowały w teatrze cieszyńskim niemieckojęzyczne teatry z Opawy oraz Katowic.

W zakresie repertuaru nadal prym wiodła dramaturgia niemiecka (głównie z okresu romantyzmu), a z klasyki światowej Szekspir. Ale grano także sztuki współczesne. Często wystawiano komedie. Nadal przywożono do Cieszyna operetki, jako że istniało na nie duże w środowisku cieszyńskim zapotrzebowanie, stąd były dochodowe.

Jednym ze sposobów pozyskiwania widza było obniżenie ceny biletu teatralnego i ustalenie jej wysokości na poziomie ceny biletu kinowego. Ceny w Teatrze przedstawiały się następująco: bilet na sztukę dramatyczną miejsce stojące na galerii – 40 groszy, miejsce w łoży prosceniowej – 5,20 zł, bilet na operetkę miejsce stojące na galerii – 50 groszy, miejsce w łoży – 6,50 zł²⁶. Wysyłano także szczególnie zasłużonym widzom, bywalcom teatralnym ozdobne kartki z życzeniami świątecznymi w specjalnych okładkach z czerwonego jedwabiu. Jednakże wszystkie te zabiegi w celu pozyskania widza nie zdołały przywrócić Teatrowi sukcesów frekwencyjnych z lat 1910 – 1918.

W dniu 15 listopada 1939 roku Cieszyńskie Towarzystwo Teatralne przekształcone

²³ Niemieckojęzyczny teatr w Bielsku miał zgodę Ministerstwa Spraw Wewnętrznych na działalność objazdową na obszarze miasta Cieszyna.

²⁴ Dodać należy, iż na terytorium Autonomicznego Województwa Śląskiego (1922 – 1939) funkcjonowały dwa teatry niemieckie – profesjonalny w Bielsku (prowadzony przez Bielskie Towarzystwo Teatralne) i amatorski (Oberschlesisches Landestheater) w Katowicach.

²⁵ Oba teatry – bielski i cieszyński posiadały wspólną dyrekcję już w latach 1896 – 1909.

²⁶ Zob. Cennik biletów Teatru Niemieckiegoj. Książnica Cieszyńska, APTL-8.

zostało w placówkę Narodowo – Socjalistycznego Stowarzyszenia „Siła przez radość”. Cały majątek ruchomy i nieruchomy Towarzystwa przeszedł tym samym na własność miasta. Stowarzyszenie proklamowało, iż dążyć będzie do odbudowy w Cieszynie teatru ludowego, powszechnego, z funkcją propagandową jako wiodącą²⁷. Na stanowisko kierownika Teatru powołano Roberta Ludwiga z Lipska, prowadzącego wcześniej teatry w Gotha i w Lubece. W latach 1939 – 1940 nastąpił kompleksowy remont obiektu pod kierownictwem miejskiego rajcy budowlanego Leopolda Gabsdila. Likwidacji uległy wówczas miejsca stojące na parterze, co w efekcie dało zwiększenie liczby miejsc siedzących do 14 rzędów. Ten sam zabieg zastosowano na drugim balkonie, gdzie dodano dodatkowe trzy rzędy foteli. Teatr wzbogacił się również o scenę obrotową o średnicy 12,12 m oraz o maszynierię do wywoływania efektów specjalnych. W niszy nad wejściem na widownię umieszczono, jako znak czasu, popiersie Adolfa Hitlera. Oficjalną działalność Teatru, mającego status placówki profesjonalnej (23 aktorów dramatycznych przysłano z głębi Rzeszy), i zwanego: Die Städtische Bühne im Teschen (Miejska Scena w Cieszynie) zainaugurowano 21 września 1941 roku sztuką: *Das Jahr 1000 (Rok 1000)* Felixa Luetzkendorfa.

Profil repertuarowy Teatru Miejskiego w sezonie 1941/42 przedstawiał się bogato i interesująco. Oprócz sztuk czysto propagandowych, do których intendent teatralny jako pracownik on niemieckich klasyków (Beethovena, Glucka, Goethego, Grillparzera, Mozarta, Schillera i Wagnera), nadto komedie, śpiewogry, bajki dla dzieci. We współpracy z Teatrem w Morawskiej Ostrawie przygotowywał również operetki (zespół teatralny z Morawskiej Ostrawy gościł w Cieszynie w sezonie 1941/42 aż z 33 przedstawieniami). W kolejnym sezonie 1942/43 Teatr wzbogacił się o własny zespół operetkowy i o orkiestrę teatralną (większość członków orkiestry stanowili Czesi, śpiewakami byli Niemcy); przy Teatrze istniała również Szkoła Tańca (w balecie było dużo dziewcząt cieszyńskich), prowadzona przez Judytę Gobrecht. Z przedsięwzięć o charakterze spektakularnym, jakie miały miejsce w cieszyńskim gmachu teatralnym, przywołania wymagają pompatyczne obchody „Południowo – wschodnio – niemieckiego tygodnia teatralnego” z września 1942 roku, obchody Tygodnia Kultury Górnego Śląska

²⁷ Zob. przemówienie Bruno Saborovskiego, wygłoszone na otwarciu Teatru w roku 1941: *Das Erste Spieljahr der Staedtischen Buehne Teschen*. Teschen, 1941, s. 50 – 51.

w sezonie 1942/43 i uroczystość piątej rocznicy włączenia Austrii do Rzeszy z marca 1943 roku. W dniu 26 stycznia 1943 roku czczono natomiast rocznicę własną: 150 – lecie teatru niemieckiego w Cieszynie. Za jego początek przyjęto bowiem dzień, kiedy w 1793 roku pierwszy raz wystawiono w mieście nad Olzą *Kabatę i miłość* F. Schillera. Na okoliczność jubileuszu przygotowano nową inscenizację tej sztuki²⁸.

Intendent Ludwig wzbogacił działalność powierzonego mu Teatru o pewne działania innowacyjne. Jedno z nich stanowiły – cieszące się dużym powodzeniem – widowiska plenerowe, organizowane w miesiącach letnich na Wzgórzu Zamkowym. Teatr grał nie tylko w siedzibie, ale prowadził również działalność objazdową (Karwina, Frysztat, Jabłonków, Trzyniec, Skoczów, Ustroń).

Miejska Scena w Cieszynie zakończyła swą działalność w sierpniu 1944 roku na mocy decyzji Josepha Goebbelsa o zaprzestaniu, w obliczu trudności na froncie, działalności teatralnej na terenach zajętych przez Trzecią Rzeszę. Tym samym dobiegła końca działalność Teatru Niemieckiego w Cieszynie. Wraz z zakończeniem II wojny światowej wzniesiony w 1910 roku przez cieszyńskich Niemców gmach teatralny znalazł się w pełni, a nie tylko okazjonalnie, w służbie polskiego słowa²⁹.

Resumé

The paper refers both to the record of Cieszyn theatre building (built by the German society in Cieszyn in 1910) as the particular architectural form and to the history of

²⁸ Szerzej na ten temat zob. Wieczorek, Urszula. *Od wędrowniej trupy do teatru zawodowego. Dzieje niemieckiego teatru w Cieszynie od początku XVIII wieku do roku 1944*. Praca magisterska, Wydział Filologiczny UŚ Katowice. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993.

²⁹ W 1945 roku niemiecka obsada i niemieckie kierownictwo opuściło teatr. Został on przejęty przez polskie władze państwowe. Budynek oraz majątek przejęły czynniki wojskowe (teatr nosił podówczas nazw: „Teatr Wojska Polskiego w Cieszynie”). Jednakże już 18 października 1945 roku z inicjatywy Związku Zawodowego Artystów Scen Polskich nastąpiła oficjalna inauguracja działalności profesjonalnego Teatru Polskiego w Cieszynie. W grudniu przeniesiono główną siedzibę Teatru z Cieszyna do Bielska i od tam datuje się nawracająca symbioza obu teatrów: cieszyńskiego Teatru im. Adama Mickiewicza (nazwa obowiązująca od 1948 roku) oraz bielskiego Teatru Polskiego. Z dniem 1 stycznia 1993 roku rozpoczęła swą działalność samorządowa instytucja kultury o nazwie Teatr im. A. Mickiewicza z siedzibą w Cieszynie. Szerzej na ten temat zob. Pindór, Mirosława. *Teatr w Cieszynie i jego stuletnie dzieje (1910-2010)*. Cieszyn: Logos Press, 2010, s. 31-66. ISBN 978-83-60917-80-0.

German Theatre in Cieszyn as the cultural institution. The paper discusses forms of activities undertaken by the German Society for Building Theatre in Cieszyn, the origin and history of the theatre building with the description of the construction, the history of the German Theatre (the inauguration of performances on the 24th September 1910; functioning in the years 1910-1918, the courses of the institution in the years 1918-1939 and activity under the occupation during the World War II).

Z výzkumu německého divadla ve Slezsku

Na minulé konferenci na podzim roku 2008 byl můj příspěvek věnován části společného projektu Identifikace německojazyčných městských divadel na Moravě a ve Slezsku, který se v té době chýlil k závěru svého řešení. Jedním z problémů bylo identifikovat statut "městského" divadla v některých konkrétních lokalitách. Pomineme-li divadlo v Opavě, které bylo jakýmsi modelem vícesouborového divadla ve Slezsku a svůj statut si udrželo až do roku 1944, menší města, jako byl Bruntál a Krnov, provázely nejasnosti po celou dobu řešení. Vzhledem k tomu, že situace v obou městech byla natolik neznámá a nepřehledná, musela být postupně rozkrývána a i z tohoto důvodu mi dovozte, abych se ještě dnes k tomuto tématu vrátila a doplnila některé zpřesňující údaje vedoucí k jednoznačnosti této identifikace.

Část tehdejšího příspěvku vztahujícího se k městu Bruntálu jsem ukončila konstatováním, že "Označení městské divadlo se zde objevuje až začátkem 20. let 20. století ve spojení se snahami divadelního výboru." a zároveň zde dodávám: "Nejedná se však o samostatnou divadelní budovu ani o vlastní prostor, ale o městské spolkové divadlo uskupené pro určitou hrací dobu." Je patrné, že jsem ještě v té době stále zvažovala možnost existence bruntálského divadla označit statutem "městské". Jisté váhání ve vymezení tohoto divadla ovlivňovalo používání názvu "Stadttheater", které bylo užíváno jak v německých divadelních ročenkách a v místním tisku, tak jej najdeme i v pamětní knize města Bruntálu ve Slezsku z let 1921-1923. Musím říci, že právě zápis v pamětní knize města¹ mne ovlivnil ve snaze najít spojitost mezi divadlem a městem či městskou radou. Na druhé straně je nutno uvést, že označení "Stadttheater" se objevovalo i v dalších městech, kdy záhy bylo zjištěno, že toto označení divadel odpovídalo spíše místnímu lokálnímu označení a zdaleka nesouviselo s účastí města či městské rady na divadelním dění.

Vraťme se však ještě k městu Bruntálu. Ve zmíněné pamětní knize je uvedeno, že v

¹ Pamětní kniha města Bruntálu ve Slezsku 1921–1923. Autorizovaný překlad do českého jazyka uložen v knihovně Muzea v Bruntále. Originál nebyl nalezen.

letech 1921-1922 se divadelnímu výboru pod vedením Benna Marburga² podařilo zřídit městské divadlo, ale zároveň je zde i stesk po vlastní divadelní budově. Divadelní představení se tehdy hrála v sále katolického spolkového domu, dělnického domu (Hirschaal) nebo hotelu Mann-Thiel. Nejvíce divadelních představení bylo odehráno pravděpodobně v katolickém spolkovém domě. Přestože Katolický spolek žádal o povolení využívat sál pro divadelní představení, který byl užíván i k jiným účelům a zábavám, nevlastnil divadelní koncesi. Je to patrné z výkazů, které předkládala Okresní správa politická v Bruntále Zemské správě politické v Opavě, kdy Katolický spolek je uváděn v seznamech divadelních představení pořádaných jednotlivci a nekoncesovanými společnostmi. Je ale nutno podotknout, že dle četnosti uváděných her se jednalo pouze o představení spolku. To jim však nebránilo v tom, aby sál pronajímali divadelním společnostem a ředitelům, kteří disponovali vlastní koncesí. Například od ledna do 27. dubna 1921 hrál v tomto sále ředitel Josef Zeineke se svým souborem. Je nutno se také zmínit o městském spolkovém divadle, které bylo zřízeno také pro divadelní sezonu 1922/1923. V této sezoně mohli bruntálští návštěvníci a příznivci divadelního umění zhlédnout v katolickém spolkovém domě operetní žánr pod Zeinekovým vedením (v té době ředitel městského divadla v Krnově) a činohru pod vedením Herberta Mühlberga v Hirschově sále, kde zápis v pamětní knize uvádí, že zde byla zřízena nová divadelní scéna. Existence I. Schlesisches Städtebundtheater v čele s ředitelem Mühlbergem však nemělo dlouhé trvání. Přestože se ředitel snažil v březnu 1923 rozšířit působnost svého souboru s jednačtyřiceti herci i do blízkého Krnova, kde předložil tamějšímu městskému úřadu žádost s prosbou o peněžité příspěvek na dvě nedělní představení měsíčně spojené se zvýšenými výdaji, neuspěl. V té době již pravděpodobně jednalo město Krnov nebo alespoň uvažovalo o dohodě s opavským divadelním ředitelem Engelbertem Warbekem. (o této skutečnosti se zmíním ještě později).

Přestože se počátkem 20. let 20. století objevují zmínky o snaze nebo spíše stesky po vlastní divadelní budově, domnívám se, že vybudování vlastního divadla bylo jen nereálným přáním. Jedním z důvodů byl jistě i "biograf", který v té době byl již v

² V těchto letech byl Benno Marburg městským radním a i tato skutečnost dávala možnost, že by se i město mohlo určitým způsobem podílet na divadelním dění, ale nebyla zatím prokázána žádná spojitost, a už vůbec ne finanční, mezi městem a divadelním výborem nebo divadlem samotným.

Bruntále provozován. Zprvu výhradně v soukromých rukou, ale od 1. ledna 1921 byl provoz veden Juliem Adamem a jeho ženou Rosou společně s městem. O rok později (15. ledna 1922) provoz kina převzalo a budovu si pronajalo město. Nic nenasvědčuje, že by město mělo podobný zájem i ve vztahu k divadelnímu umění. Přestože se v Bruntále střídaly většinou 3-4 měsíční stagiony (říjen až prosinec nebo leden event. únor až duben, popřípadě březen až červen) a najdeme i provoz celé divadelní sezony (například od září 1921 do dubna 1922 nebo i následující sezona 1922/1923), kdy v Bruntále hrálo městské spolkové divadlo, nenašla jsem žádnou spojitost s účastí města na divadelním provozu a jeho dění. Z tohoto pohledu bylo bruntálské divadlo vyčleněno z městských divadel.

Ani u města Krnova nebylo z počátku postavení městského divadla jisté. Ukázalo se sice, že od roku 1854, kdy byl původně bývalý kostel svatého Michala upraven a slavnostně otevřen, bylo krnovské divadlo provozováno s podporou města. A to i ve chvíli, kdy se přesídlilo do sálu soukromého vlastníka, hostinského Bauera. Nájemní smlouvy k užívání sálu v hotelu Tiroler totiž uzavíralo pro celou divadelní sezonu město. Nejednoznačná situace nastává ve chvíli, kdy nacházíme u jména ředitelů jak v Opavě, tak v Krnově ve stejné sezoně jméno téhož ředitele. Okamžitě nás napadá myšlenka, jedná-li se ještě o městské divadlo v Krnově nebo již o pouhou stagionu opavského divadla?

První písemná dohoda mezi městem Krnovem a opavským ředitelem Engelbertem Warbekem byla uzavřena 26. června 1923 pro nadcházející sezonu datovanou od 15. září 1923 do Květné neděle 1924. Předmětem smlouvy je angažování divadelního personálu s tím, že uspořádají 100 představení v Krnově a bude jim dán k dispozici již zmíněný pronajatý sál v hotelu Tiroler. Dále jsou zde uvedeny a rozepsány další podmínky, například částky, které budou vyplaceny, obecný hrací plán obsahující žánrovou skladbu s důrazem na operetu, nebo naopak údaje s daty, kdy se žádná představení konat nebudou (závěr roku, masopustní úterý), záležitosti týkající se jevištního vybavení a zařízení apod. Uzavření smlouvy mezi městem Krnovem a opavským ředitelem bylo více než výhodné pro obě strany. Město Krnov získalo uznávaného ředitele a s ním i zavedený soubor umělců na velmi slušné úrovni. Obec se starala o provozní záležitosti, včetně kulis a vybavení, což mimo jiné dokládá i soupis jevištního inventáře. Opavský ředitel přilepšil sobě i svému souboru dalším příjmem, který byl určitou satisfakcí za ztracené hrací dny, kdy německé divadlo v Opavě muselo bezplatně prostor uvolňovat pro česká představení,

jejichž počet se v průběhu 20. let 20. století navyšoval. Z původních 6 představení za měsíc vzrostl v roce 1927 počet představení až na hranici únosnosti, která zahrnovala 2 předplatitelské skupiny po 30 představeních. Je pravdou, že se hrálo odpolední a večerní představení, takže se vlastně jednalo přibližně o 15 hracích dnů a tento počet odpovídal rovnoměrnému rozložení v rámci kalendářního měsíce, nicméně tento neúnosný počet byl nakonec zredukován na dvaadvacet. Při tak vysokém výpadku německých představení v opavském divadle se další angažmá umělců v blízkém Krnově stalo ideálním řešením a pravděpodobně i jediným možným, aby tak Opava mohla udržet profesionální umělce po celou divadelní sezonu pro třísouborové divadlo. (I přesto všechno se čas od času opavské divadlo nevyhnulo ekonomickým problémům.)³

Přestože byli opavští ředitelé a krnovští ředitelé ve 20. a 30. letech 20. století totožní, jednalo se o dvě samostatná divadla, která řídila městská zastupitelstva daných měst. Vše zapříčinila "koncesní listina". V Krnově jsou totiž udělovány divadelní koncese městské obci v Krnově, která o ně každoročně žádala. K dispozici máme tyto listiny z 30. let 20. století, jejichž podmínky se téměř beze změny opakují. Koncesní listina mimo jiné obsahuje i podmínku, že veškeré smlouvy s herci, hudebníky a ostatními zaměstnanci musí jako smluvní strana uzavírat městská obec Krnov svým jménem. A hned v následujícím bodě se uvádí: "Divadelní koncese nesmí být provozována současně na dvou místech; rovněž tak není dovoleno hrát s částmi téhož divadelního souboru současně na různých místech." Na první pohled se zdá, že se jedná o běžné podmínky koncese, ale vezmeme-li v úvahu, že tentýž ředitel byl divadelním ředitelem na dvou místech a ve chvíli, kdy naleznete téměř identický hrací plán jak pro opavské městské divadlo, tak pro krnovské městské divadlo je zmatení dokonalé. Například před divadelní sezonou 1934/35 byly zveřejněny informace o této sezoně týkající se krnovského divadla ve zvláštní příloze Jägerndorfer Zeitung, kde hned v hlavičce nechybí údaj, že vlastník koncese je městská obec. Stejně oznámení, tentokrát o opavském divadle, najdete v příloze Neue Tagblatt. Je až s podivem, že repertoáry her jednotlivých žánrů v opeře, operetě a v činohře jsou totožné. Členové uměleckého souboru také, včetně jejich otištěných portrétních fotografií i úvodního článku. Jen vstupné je jinak strukturované

³ Die Troppauer Theaterkrise [Opavská divadelní krize]. Deutsche Post, 15. 3. 1932, s. 5.

podle odlišnosti divadelního sálu. V tu chvíli Vás napadne jediná otázka "Jak je to možné?", uvažíme-li podmínky udělené koncese. Jediné vysvětlení spočívá opět u majitele koncese, vždy městská obec v Krnově, které Zemský úřad v Brně koncesi udělil, hraje pouze v Krnově. Rovněž bod 2 této listiny bez výhrad splňuje: "Městská obec jest povinna podnik vésti na vlastní jméno a účet. Na každém divadelním návěstí musí býti vyznačeno jméno města Krnova jako divadelního podnikatele a majitele tohoto divadelního podniku." Tento bod lze z dochovaných pramenů jednoznačně potvrdit, protože veškeré propagační materiály splňují tyto podmínky.

Z tohoto pohledu a na základě těchto pramenných materiálů je nutné krnovské divadlo považovat za městské a nelze jej zaměňovat za pouhou stagionu opavského divadla.

Resumé

Der Beitrag widmet sich der Problematik, die die Stadttheater identifiziert. Das konkrete Beispiel wird den Staedten Bruntál und Krnov gewidmet. Es deutet auf ihre Besonderheiten und unterschiedliche Bedingungen, die gegenseitige Beziehung zwischen dem Theater und der Stadt betreffen.

Monika Dočkalová

Vybraná kapitola z dějin německého divadla v Brně

Adolf Franckel, ředitel divadla v letech 1866–1875

Ve svém příspěvku bych ráda přiblížila část dějin německého divadla v Brně, jehož ředitelem byl v letech 1866–1875 Adolf Franckel. Toto vybrané období jsem zpracovala ve své bakalářské práci a nyní bych vás ráda seznámila s některými zajímavými událostmi. Jedná se především o informace, které se nedočteme v německy psané literatuře věnované německému divadlu v Brně tohoto období. Ta se omezuje hlavně na skladbu repertoáru, ale zcela opomíjí fakta kolem transformace divadla a jeho vedení. O této neprobádané části bych vám chtěla v krátkosti povědět.

Adolf Franckel se narodil v Brně v roce 1821, pocházel z bohaté židovské rodiny. Přestože jeho studijní směr byl z počátku vlivem otce zaměřen na techniku, studia zakončil doktorátem z filozofie v německé Jeně. Tam se dostal nelegálně po aktivní účasti na revoluci v roce 1848 ve Vídni. Po jeho zatčení v Německu byl navrácen do Rakouska, kde si odpykával trest, a po vyhlášení amnestie byl vrácen zpět do Brna. Během svého pobytu v Německu, kde se ukrýval, také dále pokračoval ve studiu – konkrétně se zajímal o estetiku, historii a německou literaturu. Tyto znalosti pak využil ve svém vlastním zájmu o odborné studium dramatického umění. Mimo jiné přednášel na toto téma v sále Reduty v Brně. Adolfa Franckela můžeme označit také za spisovatele a dramatika. Je autorem výpravné básně *Tannhäuser*, souboru povídek *Wiener Graben* a dramatu *Bei Frau Brunna*.⁴ Procestoval Německo a poznal několik tamních divadelních center. Pokoušel se vzdělávat i v oblasti hudby. S divadlem však až do roku 1866 žádné praktické zkušenosti neměl. Po ukončení své činnosti v Brně působil i nadále v oblasti divadla v různých funkcích v Německu a Rakousku. Zemřel v roce 1896 ve Vídni.

Adolf Franckel nastoupil do funkce ředitele se začátkem nové divadelní sezony v dubnu roku 1866. Tehdy bylo běžné, že město uzavíralo smlouvu s nájemcem divadla na šest let. Pro nastávajícího ředitele divadla byla vytvořena nová smlouva, která se v celém

⁴ Při slavnostním otevření divadla Na hradbách (14. 11. 1882) byla uvedena na programu vedle Goethova *Egmonta*.

znění dochovala a která ilustruje, za jakých podmínek bylo divadlo svěřeno novému řediteli. Smlouva měla 52 bodů a obsahovala jak práva nájemce,⁵ tak zejména jeho povinnosti,⁶ včetně stanovení cen vstupného a rámcové definice repertoáru. Důvodem nového znění smlouvy byla hlavně snaha zvýšit úroveň repertoáru a celkového stavu divadla. Takový materiál je pro nás cenným zdrojem informací o tehdejší praxi pronájmu divadla. Smlouva se zachovala ve formě rukopisu a nebyla dosud zpracována. Pro potřeby mé práce jsem tuto smlouvu z velké části přeložila. Komentovaný překlad můžete nalézt v textové příloze mé bakalářské práce.⁷

Do výběrového řízení, které město vyhlásilo koncem září 1865, se přihlásilo osm uchazečů.⁸ Kupodivu byl zvolen Adolf Franckel, přestože neměl dosavadní zkušenosti s vedením divadla jako ostatní uchazeči. Za rozhodnutím rady města můžeme hledat i jiné vlivy, než byla kvalifikace uchazeče. Součástí přihlášky byl životopis a průvodní dopis. Franckelův dopis se také zachoval v rukopise a můžeme v něm nalézt některé důvody takového rozhodnutí rady. Z dopisu bylo od počátku zřejmé vysoké sebevědomí uchazeče, které přecházelo až do vtíravosti. Franckel také připomenul osobní známost s jedním z významných členů rady, kterého označil za přítele (byl to právník Rudolf von Ott, jenž Franckelovi spravoval majetek). Zajímavostí je, že Adolf Franckel zaslal svou přihlášku pozdě, na což jsem narazila úplnou náhodou při procházení pozdějších zápisů ze zasedání rady města – při projednávání pozdě zasláné žádosti ve věci výroby lihovin jeden člen upozornil na fakt, že v případě Adolfa Franckela tomu bylo stejně, ale přesto

5 Např. během masopustu možnost využívání sálu Reduty k pořádání bálů; se svolením obecní rady možnost přijmout k sobě společníka; možnost podílet se na řízení případného nového divadla, které by bylo postaveno během stávajícího nájemního období.

6 Např. vybírat od umělců v okolí divadla tzv. tantiémy; přispívat na dobročinné účely; předkládat pravidelně repertoár radě města; bezplatně poskytnout k dispozici několik sedadel pro správní orgány; udržovat pořádek vnitřních prostor; v případě úmrtí nájemce jsou jeho dědicové povinni pokračovat v podnikání v oblasti divadla až do příštích Vánoc.

7 Dostupné online na adrese: http://is.muni.cz/th/217712/ff_b/

8 Anton Zöllner – stávající ředitel divadla na Zelném trhu, Carl Pichler-Bodog – ředitel Zemského divadla v Linci, Hermann Sallmayer – ředitel Národního divadla v Innsbrucku, Carl Haag – ředitel Krajského divadla v Klagenfurtu, Carl König – ředitel Královského městského divadla v Olomouci, Anton Balvansky – ředitel Městského divadla v Marburgu, Franz Liegert – ředitel Královského českého divadla v Praze (Prozatímní divadlo), Dr. Adolf Franckel.

byla jeho žádost brána v potaz. Toto je první z případů, na který jsem během práce narazila, kdy osobní známosti, vliv a bohatství hrály důležitou roli.

První roky vedení divadla se Franckelovi nepodařilo dosáhnout vyrovnaného rozpočtu a objevovaly se negativní reakce jak na repertoár, tak i na umělecké vedení. Z tohoto období se dochovaly archivní materiály pouze z prvních dvou sezón, kdy můžeme čerpat informace z dokumentů týkajících se hospodaření divadla, gáže zaměstnanců a statistiky uváděných oper. Celkově se jevílo vedení pod tímto ředitelem jako neefektivní a reakce ze strany publika i reflexe v tisku kolísaly a byly spíše negativní.

Za zlomový, v době působení Adolfa Franckela v německém divadle v Brně, můžeme označit rok 1870, kdy se událo několik důležitých událostí, které změnilo budoucnost divadla takřka během jednoho měsíce. Z původních plánů postavit nové divadlo, které vzešly ze strany města i ředitele divadla na počátku roku a tato diskuze se veřejně prezentovala v tisku, muselo sejít. Bohužel nadějně plány na stavbu nového divadla, které mělo stát u tzv. Nové Brány (místo dnešního Mahenova divadla), překazil už třetí požár v historii divadla na Zelném trhu 23. června roku 1870. Divadlo vyhořelo kompletně s výjimkou obvodové zdi.⁹ Město muselo velice rychle začít jednat o budoucnosti divadla. Okamžité zahájení stavby nové budovy však nepřicházelo z finančních důvodů v úvahu. Díky jistým kontaktům z počátku roku mohlo ale město uvažovat o zřízení divadla prozatímního, které by fungovalo do doby, než by bylo postaveno divadlo nové, plně reprezentativní.

Před otevřením Prozatímního divadla v lednu 1871 (od srpna do konce roku 1870) působil soubor i nadále pod vedením Adolfa Franckela v adaptovaných prostorech jízdárny bývalých jezuitských kolejí, v tzv. Nouzovém divadle.¹⁰ Toto období na kvalitě divadlu nepřidalo, omezená skladba repertoáru kvůli provizorním prostorům a technicky nevyhovující podmínky pro diváky i herce návštěvníky spíše odrazovalo a hlediště bývalo často poloprázdné.

Otázka stavby Prozatímního divadla byla intenzivněji projednávána ze strany města po otevření tzv. Nouzového divadla. Pro jednání o stavbě Prozatímního divadla a jeho

⁹ Požár vznikl v provazišti. Na vině byla chybná manipulace zaměstnance s plynovým lustrem.

¹⁰ Prostory Jízdárny si město pronajalo od učitele jezdeckví na jeden rok za 2 000 zlatek a na adaptaci těchto prostor poskytlo dalších 4 300 zlatek. Jeviště zde bylo větší než v divadle na Zelném trhu.

způsobu financování jsou typické zákulisní dohody, známé již z dosazení Adolfa Franckela do funkce. Nejvýraznější osobou této kauzy je postava bohatého továrníka Theodora von Offermanna, jednoho ze členů divadelní komise, který se stal hlavním investorem stavby. Stavbu zajišťovala Vídeňská stavební společnost pod vedením architekta F. Fellnera ml.¹¹ Všechny tyto tři subjekty se zúčastnily vypsané soutěže samostatně jako soupeři, ale nakonec pod tlakem Offermanna tito tři soupeři spolupracovali dohromady. Offermanův vliv a praktiky, kterými ovlivňoval městskou radu (výhrůžky střídaly další výhodnější nabídky, např. že Adolf Franckel zůstane i nadále ve funkci ředitele), mu zajistily absolutní moc. Bylo zřízeno Sdružení pro stavbu divadla, které fungovalo jako obchodní společnost v čele s T. Offermannem a jeho blízkými přáteli. Kapitál pro stavbu¹² společně s 10 000 zlatých od městské rady činil přibližně 110 000 zlatých. Jako místo pro realizaci Fellnerova projektu pro Prozatímní divadlo, které se mělo podobat vídeňskému Treumannovu divadlu, bylo vybráno místo na tehdejších Ratwitově (dnešním Žerotínově) náměstí. Prozatímní divadlo už nyní městu nepatřilo jako divadlo na Zelném trhu. Město uzavřelo novou smlouvu (v plném znění otištěna v dobovém tisku) s hlavním činitelem družstva T. Offermannem o výstavbě divadla a jeho přenechání za účelem podnikání, než bude stát divadlo nové. Smlouva se v mnohém se podobala té, která byla uzavřena před lety s Adolfem Franckelem. Hlavní změna v řízení divadla spočívala v tom, že finančně spravoval a zajišťoval chod divadla na vlastní náklady T. Offermann a jeho družstvo, zatímco pozice Adolfa Franckela byla, zřejmě také na základě nové smlouvy (její znění je neznámé), změněna na uměleckého ředitele. Franckel se tak ocitl pod dohledem družstva, které ho pověřovalo úkoly a mohlo ho i zbavit funkce. Pravomoce družstva se z počátečních ryze finančních vlivů začaly rozšiřovat i do sfér uměleckých a ztěžovaly Franckelovi jeho působení v divadle. Slavnostní otevření Prozatímního divadla se po necelých čtyřech měsících stavby uskutečnilo 1. ledna 1870 uvedením Mozartovy opery Don Juan.¹³ Ačkoliv si divadlo

11 Jednalo se o jeho první samostatnou stavbu, později spolu s Hermannem Helmerem projektovali dnešní Mahenovo divadlo.

12 Každý ze členů sdružení vložil kapitál 2 500 zlatek.

13 Jednalo se o repliku Treumannova divadle ve Vídni. Náklady na stavbu divadla činily 120 000 zlatek a překročily tak původní odhad 95 000 zlatek. Interiér divadla: dominantní barva hlediště byla bílá, střed

dalo do názvu prozatímní, fungovalo 11 let.

Adolf Franckel zůstal v pozici ředitele až do dubna roku 1875, a to i přes to, že od počátku na něho byl vyvíjen velký tlak – ze strany tisku i obecnstva. Tisk ho z počátku jeho působení nazýval „inteligentním ředitelem“, ke konci jeho působení články uvozoval ostrými titulky, schválně prezentoval jeho neúspěchy a veřejně se mu vysmíval. Neúspěch Franckelova působení na scénách německého divadla v Brně můžeme hledat hlavně v jeho povaze. Byl nerozhodný, vznětlivý, roztržitý mrzout, nerozvážně zacházel s financemi a neměl ani kladný vztah k lidem. Neustále se s někým dohadoval a docházelo tak k věčným sporům. Pohled na tuto jeho stránku nenajdeme v žádných archivních materiálech, ale vyplývá z výpovědi jednoho z vídeňských herců Rudolfa Tyrolta, který na něj vzpomíná ve svých pamětech a jako jeden z mála se k němu dostal blízko. Přesto všechno se postava Adolfa Franckela v dějinách německého divadla v Brně objevuje znovu – v roce 1882 při otevření Městského divadla Na Hradbách, kde po tři roky působil opět jako ředitel.

Použitá literatura:

DOČKALOVÁ, Monika. *Adolf Franckel a německé divadlo v Brně v letech 1866–1875*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU. Brno, Masarykova univerzita, 2010.

Resumé:

The contribution comes from my bachelor's thesis and it is dedicated to Adolf Franckel's activities in German theatre in Brno in 1866–1875. A. Franckel acted in three different theatres during his term of office. He describes circumstances in which he was elected to this function and how he was successful as the director of theatre. There is mentioned how the theatre worked in the artistic way and the impact of municipal policy to the theatre too.

stropu zdobil honosný plynový lustr přivezený pravděpodobně z bývalého vídeňského Divadla u Korutanské brány. Hlediště prostorné, kapacita 1 500 diváků s dvěma balkóny a galeriemi, dostatek místa i pro stání.

Lenka Křupková

Neúspěšný ředitel Carl Stisk

Na přelomu 19. a 20. st. století bylo divadlo v Olomouci, které ve své kamenné podobě existovalo od roku 1830, označováno jako „nejvznešenější a také nejčastěji navštěvované místo ušlechtilé zábavy“ ve městě.¹ Dramaturgie olomouckého divadla se v principu nelišila od jiných německých či rakouských divadel druhé poloviny 19. století. Publikum i zde od divadelní instituce především požadovalo, aby je bavila, aby se nenudilo a nabídka titulů byla proto co nejpestřejší. Divadlo, jehož repertoár sestával z oper, operet, lidových frašek se zpěvy i klasických činoherních kusů, se stalo zvláště zásluhou osmiletého působení Carla Berghofa v devadesátých letech 19. st. „pravým chrámem umění“,² třebaže provinčního významu. Z novinové recepce či zápisů jednání kolegia zastupitelů města, jež jsou nám při neexistenci dochovaného divadelního archivu hlavními zdroji poznání, můžeme vyčíst, že v historii této instituce neměla taková období všeobecné spokojenosti nikdy delšího trvání. Klidová období se periodicky střídala s obdobími uměleckého propadu, jenž byl doprovázen finančními problémy a ekonomickými ztrátami v divadelním provozu, což mnozí ředitelé řešili repertoárovými ústupky. Takto již Berghofovu následovníku Stanislausovi Lesserovi v prvních letech 20. století publikum vytýkalo, že komerční zájmy staví nad vyšší zájmy umělecké. V roce 1883 sledujeme nešťastné tříměsíční kapelnické působení Gustava Mahlera, který ve svých dopisech spílal olomouckému uměleckému nešvaru a rovněž v době následující po Mahlerově odchodu podle mnohých indicií nevalná úroveň zdejší scény ještě poklesla. Špatným divadlem byla olomoucká scéna zřejmě v letech působení ředitele Carla Sticka, jehož vedení divadla bývá podle dobových svědectví označováno jako nejhorší v dějinách této instituce. Divadelní otázka či divadelní problém, tak bývají označovány divadelní záležitosti v dobových olomouckých novinách *Mährisches Tagblatt* či *Die Neue Zeit*, se stali přední věcí veřejné diskuse, což dokládá i prostor, jenž byl věnován této instituci v tisku a při jednáních obecní rady.

¹ e.p. Theater [Divadlo]. *Die Neue Zeit*, 27. 3. 1893.

² Tamtéž.

Carl Stick nastoupil na svou olomouckou štaci v září roku 1888 po svém předchozím působení ve funkci divadelního ředitele v Chebu, čemuž nejspíš předcházelo několik štací v přílehlých oblastech za hranicemi Čech (např. v r. 1880 pobýval v Ulmu).³ Stick byl současně aktivním zpěvákem (basistou) a operním režisérem. Jako mozartovský pěvec vystoupil v letech 1876–1887 několikrát v Chebu, Litoměřicích, v Chomutově a ve Varnsdorfu.⁴ Hned od počátku se Carl Stick v Olomouci potýkal s velkou fluktuací divadelního souboru, což vyústilo do stavu popsaneho v novinové zprávě z dubna roku 1889: „Je jediné štěstí, že letošní sezóna je u konce, protože stav personálu je velmi prořídilý. Odešli již pánové Nerz a Donath, slečna Gärtnerová a kapelník Machatsch byli propuštěni, dnes odchází i slečna Bilmorová, takže naše scéna může fungovat jen ve frašce a operetě. Pan ředitel Stick se bude muset hodně snažit v příští sezóně, aby se podobná situace na naší scéně neopakovala.“⁵

Osudný konflikt mezi Carlem Stickem na jedné straně a částí hudební publicistiky a divadelním výborem městské rady na straně druhé se však rozhořel až v počátku druhé sezóny olomouckého Stickova působení. Impulzem k němu se stalo bezmála skandální provedení Donizettiho opery *Lucrezia Borgia* z 8. 10. 1889, z jehož zdrcujícího referátu otištěném v *Mährisches Tagblatt* je možno představit si, jak také mohla představení v provinčních divadlech vypadat: „Kdo by chtěl slyšet parodii opery, tomu mohlo zcela postačovat včerejší provedení opery *Lucrezia Borgia* na naší scéně. Marně hledáme ve svých vzpomínkách tak totálně nepodařené operní představení královského městského divadla v Olomouci. Jen zdatnosti našeho operního orchestru můžeme vděčit za to, že nedošlo k úplné katastrofě. Pan Koch jako Gennaro byl hlasově indisponován, pan Vodička (Vévoda) forsíroval a křičel, jako by chtěl samotnou moc Benátek svým hlasem rozdrtit, a slečna Lugosy (*Lucrezia*) zpívala bez ohledu na orchestr, co ji právě napadlo. Pan Vodička forsíroval i svůj herecký projev. [...] Jedině slečna Nováková (*Orsini*) se držela – ačkoli ani ona nezpívala zcela bez chyb – a zazářila v pijácké písni, za což byla

³ Přesnější informace o profesní dráze Carla Sticka před jeho olomouckým působením se nám prozatím nepodařily zjistit.

⁴ Jiří Hilmera. Mozart v Čechách. *Hudební věda* 44, č. 2, s. 175–176.

⁵ Anonym. Vom Theater [Z divadla]. *Mährisches Tagblatt*, 10. 4. 1889.

odměněna bouřlivým potleskem. Bylo osvěžující v tom všeobecném kraválu zaslechnout zdravé, krásné a čisté tóny. To, že kapelník Kaufmann provedl operu zcela nepřipravenou, je nezodpovědné a bezohledné vůči publiku. Ovšem nadšený potlesk části publika i za tyto zcela nedostatečné výkony je důkazem toho, že ředitelství divadla může tomuto publikum beze strachu nabídnout i to nejhorší. [...] Co se týká režie, je udivující, že i takový zkušený režisér a zpěvák, jakým bezesporu ředitel Stick je, nechal představitele Gubetty vystoupit na scénu jako starého muže s šedivými vlasy, ačkoli Gubetta o sobě sám tvrdí, že je roznícen ohněm svého mládí [...].“⁶

Reakce na špatné nastudování Donizettiho opery však nepřišla jen ze strany publicistiky. Ostatně druhý olomoucký deník *Die Neue Zeit* po celou dobu Stickova vedení divadla vůči němu zachovával přízeň a rovněž recenze na toto provedení byla vedena v pozitivnějším duchu. Na jednání kolegia zastupitelů města dne 23. 10. 1889 byla jeho divadelním výborem představena nota adresovaná vedení divadla, v níž byl proveden součet všeho špatného, co se odehrálo v přítomné i předchozí sezóně. Ředitelství bylo vytýkáno, že je většina inscenací nedostatečně připravena, že není dodržován plánovaný repertoár, který je málo pestrý. Členové divadelního výboru byli znepokojeni personálním stavem divadla, kdy mnohé pěvecké nebo herecké obory nebyly vůbec zastoupeny nebo jen v nedostatečném počtu. Divadlo tak nemůže dostát ani nejskromnějším repertoárovým či vůbec uměleckým požadavkům, čteme v zápise městské rady. Divadelní výbor žádá vysvětlení, proč byli mnozí členové s odpovídajícím nadáním bez vysvětlení propuštěni, aniž by mělo ředitelství divadla za ně odpovídající náhradu. Vedení divadla je teď dokonce v situaci, že musí obsazovat hlavní role sboristy. V zájmu zachování jména olomouckého divadla a rovněž v zájmu jeho návštěvníků podal proto divadelní výbor návrh, aby bylo řediteli Stickovi jako nájemci městského divadla v souladu s §§ 15 a 38 divadelní smlouvy vysloveno varování a byl tak co nejpřísněji vyzván k plnění povinností, k nimž se zavázal. Městští zastupitelé s tímto návrhem jednomyslně souhlasili a jak je zřejmé ze zápisu jednání, o celé věci vášnivě diskutovali. Důvodem odchodu kvalitních umělců z divadla byly podle některých členů především nízké platy, které členové divadla dostávali. Zpěvačky, jež byly angažovány za 100 fl

⁶ Anonym. Vom Theater [Z divadla]. *Mährisches Tagblatt*, 9. 10. 1889.

měsíčně, měly po několika měsících pouze polovinu ze slíbené gáže a není divu, že ředitel pak nemůže nalézt obsazení pro tolik divadelních oborů (členové jmenovali absenci první hrdinky, hrdinného tenoru, operetní zpěvačky, lokální zpěvačky).⁷

Je zajímavé, jak rozdílně na rozhodnutí městské rady reagovaly oba deníky ve městě. „Zdá se, že v našem kolegiu zastupitelů města, zvláště v jeho divadelním výboru převládla klika, která se rozhodla stávajícímu vedení divadla, co nejvíce škodit“,⁸ píše *Die Neue Zeit* a je přesvědčen o tom, že k takové kritice není žádný důvod. Diváci se přece právě v poslední době mohou těšit z mnohem lepších a mnohdy dokonce mimořádně kvalitních představení klasických děl, jako tomu v posledních letech už dlouho nebylo. Hodnotná je rovněž výprava kusů a pestrost repertoáru je dostatečná. Nejlepším svědectvím dobrého stavu divadla je podle *Die Neue Zeit* přece zaplněné divadlo a hlasitý potlesk publika.⁹ Právě v tomto ohledu naopak spočívá podle konkurenčního *Mährisches Tagblatt* největší nebezpečí – publikum si postupně na špatné zvyky a ztrácí schopnost správného úsudku. Noviny mluví o absenci vkusu olomouckého publika, jež umožnila vedení divadla tak dlouho přežít.¹⁰

V průběhu podzimu tedy *Mährisches Tagblatt* přebírá tuto výchovnou funkci a divadelní publikum pravidelně upozorňuje na nedostatky v divadelním provozu. Úrovně jarního skandálního představení *Lucrezie Borgii* nejspíš dosáhlo provedení Meyerbeerovy *Afričanky* dne 30. 10. 1889. O tři dny později povolal proto divadelní výbor na své zasedání ředitele Sticka, jenž byl důrazně vyzván ke zlepšení personálního stavu v divadle.¹¹ Potíže s udržením či hledáním divadelních členů se dotkly především operního a částečně operetního provozu, Stickovo vedení se proto snažilo tento stav vyrovnat na poli činohry. Za celou dobu jeho vedení však nebyla provedena žádná operní

⁷ Protokoll über die 46. Sitzung des Stadtverordneten Collegiums der k. Hauptstadt Olmütz um 23. 10. 1889 [Protokol o 46. zasedání kolegia zastupitelů královského hlavního města Olomouce ze dne 23. 10. 1889]. SOkA Olomouc, M1 – 1, Archiv města Olomouce, Knihy, Sig. 2069.

⁸ Anonym. Theater und Stadtverordneten-Collegium [Divadlo a kolegium zastupitelů města]. *Die Neue Zeit*, 21. 10. 1889

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Anonym. Die erste Verwarnung [První varování]. *Mährisches Tagblatt*, 24. 10. 1889.

¹¹ Anonym. Vom Theater [Z divadla]. *Mährisches Tagblatt*, 31. 10. 1889.

novinka, nebyla ani nově nastudována žádná opera, kterou by olomoucké divadlo nemělo dosud v repertoáru. V novinách byli čtenáři průběžně informováni, který pěvecký obor není aktuálně k dispozici a čteme nářky nad malou frekvencí operních představení.¹² Divadlo navíc mělo v té době problémy s vytápěním, diváci si stěžovali na nesnesitelnou zimu v hledišti divadla, v němž publikum muselo sedět v kabátech. Pod pohružkou rezignace na návštěvu divadla chtěli jeho návštěvníci prostřednictvím tisku přimět vedení divadla k nápravě.¹³

Před vánocemi roku 1889 se divadelní výbor městské rady sešel znovu, a protože nespokojenost s děním v divadle přetrvávala a nic k lepšímu se od říjnové důtky nezměnilo, souhlasili městští zastupitelé s návrhem divadelního výboru udělit řediteli Stickovi druhé varování s tím, že pokud nedostatky nebudou odstraněny do 10. 1. 1890, bude s ním vypovězena nájemní smlouva.¹⁴

Této nové hrozby se Carl Stick již zalekl a bezprostředně po druhém varování přijal do angažmá novou altistku (slečnu Weinerovou). Kromě toho ještě před koncem roku zaslal městské radě dopis, v němž žádal o stažení druhého varování. V dopise dále vysvětloval, že se vedení divadla hned na počátku sezóny snažilo nabídnout to nejlepší, co jen bylo možné, že ale prostě nemělo ve výběru členů divadelního souboru šťastnou ruku. Stick poukazoval na to, že už byli přijati lepší umělci, došlo ke zvýšení gáží, a to i přesto, že je to teď pro divadlo zvláště obtížné, když po zveřejnění druhého varování hrozivě klesla návštěvnost divadla. Ředitel rovněž zmiňuje, že dosud neslyšel o tom, že by divadelnímu výboru příslušelo hodnocení výkonů divadelních členů. Tato poznámka mezi zastupiteli vyvolala diskusi, zda přece jen patří do kompetencí divadelního výboru zabývat se kvalitou angažovaných zpěváků či herců. Ředitel Stick přiložil ke svému dopisu fotografii jedné z nových členek souboru, Selmy Bauerové, což však někteří radní právě shledali podezřelým: „Touto starší fotografií ženské divadelní členky nám chtěl ředitel

¹² Anonym. Die zweite Hälfte der Theatersaison [Druhá půle divadelní sezóny]. *Mährisches Tagblatt*, 14. 12. 1889.

¹³ Anonym. Kälte im Theater [Zima v divadle]. *Mährisches Tagblatt*, 11. 12. 1889.

¹⁴ Protokoll über die 54. Sitzung des Stadtverordneten Collegiums der k. Hauptstadt Olmütz um 16. 12. 1889 [Protokol o 54. zasedání kolegia zastupitelů královského hlavního města Olomouce ze dne 16. 12. 1889]. SOkA Olomouc, M1 – 1, Archiv města Olomouce, Knihy, Sig. 2069.

Stick nejspíš zavřít ústa“, pronesl obecní rada Hübl.¹⁵ Městskou radu Stick nepřesvědčil, protože k angažování lepších zpěváků došlo až v době, kdy je větší část sezóny pryč a stejně ještě chybí basista.¹⁶

Hned po Novém roce čteme v tisku informace o odchodech dalších členů z divadla, pan Bergmann byl vyhozen kvůli obtížím s pamětí,¹⁷ odešla rovněž slečna Bauerová, s jejíž fotografií se snažil přesvědčit Stick olomouckou obecní radu. *Mährisches Tagblatt* pokračoval v kritice uměleckého snažení divadla. Na Nový rok byla provedena fraška pod názvem *Affe und Bräutigam* [Opice a ženich], o níž recenzent napsal, že nemá jinou hodnotu než hodnotu zvěřince.¹⁸ Protože hlavní představitel této „opičí komedie“ Hopp („přední představitel opice na naší scéně“) nedokázal podle deníku spolknout kritiku, předvedl v následujícím představení Offenbachova *Orfea v podsvětí* výpad proti redakci novin v jedné přidané kupletní strofě. „Jestli to půjde dál, bude si pan Hopp takto na jevišti vyřizovat účty třeba s divadelním výborem. Za Stickova vedení divadla je totiž možné úplně všechno“, píše *Mährisches Tagblatt* v recenzi na *Orfea v podsvětí*, jehož provedení autor přirovnal k první letmé scénické zkoušce.¹⁹

10. ledna vypršelo ultimátum, k němuž měl ředitel Carl Stick splnit požadavky kolegia zastupitelů města. Na jeho jednání 15. 1. 1890 divadelní výbor resumoval přítomnou situaci v divadle. Přestože ředitel Stick učinil nějaké kroky ke zlepšení personálního stavu v divadelním souboru, měl to udělat již dávno. S ohledem na daný stav věci doporučuje divadelní výbor městské radě odstoupení od smlouvy s ředitelem Stickem k 30. 4. 1890 a vypsání konkurzu na místo nového divadelního ředitele v termínu od 10.

¹⁵ Anonym. Sitzung des Stadtverordneten-Collegiums. *Mährisches Tagblatt*, 31. 12. 1889.

¹⁶ Protokoll über die 56. Sitzung des Stadtverordneten Collegiums der k. Hauptstadt Olmütz um 30. 12. 1889 [Protokol o 56. zasedání kolegia zastupitelů královského hlavního města Olomouce ze dne 30. 12. 1889]. SOKA Olomouc, M1 – 1, Archiv města Olomouce, Knihy, Sig. 2069.

¹⁷ *Mährisches Tagblatt* k tomu uštěpačně dodává: „K poznání, že pan Bergmann ztrácí při svých rolích paměť potřeboval Stick celé čtyři měsíce?“ Viz: Anonym. Theaternachrichten [Zprávy z divadla]. *Mährisches Tagblatt*, 2. 1. 1890.

¹⁸ Anonym. Vom Theater [Z divadla]. *Mährisches Tagblatt*, 4. 1. 1890.

¹⁹ Anonym. Vom Theater [Z divadla]. *Mährisches Tagblatt*, 7. 1. 1890.

2. 1890. Tyto návrhy a doporučení zastupitelé přijali.²⁰

Inhed po zveřejnění informace o odvolání ředitele se množily z různých stran dotazy ohledně konkurzu na místo ředitele olomouckého divadla. Nejvýznamnějšími kandidáty se nakonec stali divadelní ředitel v Hermannstadtu a Františkových Lázních Stanislaus Wolf a dosavadní divadelní ředitel v Řeznu a současně majitel letního divadla v Norimberku Carl Berghof. O těchto dvou kandidátech měla jednat městská rada na svém zasedání 17. 2. 1890, rozhodnutí však bylo posunuto o týden později. Důvodem k tomu bylo vystoupení referenta divadelního výboru Thannabaura, jenž navrhoval, aby byl ředitel Stick díky posledním dobrým výkonům rehabilitován, a který také obvinil *Mährisches Tagblatt* z toho, že svými negativními recenzemi ovlivnil veřejné mínění, a tím celou kampaň za odvolání ředitele Sticka vyvolal.²¹

Náhlá změna situace vedla k tomu, že se ředitel Stick stal znovu vážným kandidátem na místo ředitele městského divadla v Olomouci. Protože Stanislaus Wolf svou kandidaturu v poslední chvíli stáhl, byl mu vážným protivníkem pouze Carl Berghof. Na jednání městských zastupitelů 23. 2. 1890 mělo konečně přijít rozhodnutí, kdo se stane pro příští tři roky ředitelem. Radní se nejprve zabývali písemnou žádostí Carla Sticka, v níž znovu uvádí argumenty, proč by měl na svém postu setrvat. Rovněž Stick tvrdil, že to byl hlavně deník *Mährisches Tagblatt*, které prý jeho odvolání vyprovokoval a zle ho negativními kritikami poškodil. Ke své žádosti přiložil také dopis divadelního agenta Weisse, k němuž byly přiloženy výstřižky z posudků vídeňských dopisovatelů *Mährisches Tagblatt*. Ti ve Vídni olomoucké divadlo vykreslují v tak špatném světle, že lepší divadelní síly pak mohou mít obavy angažmá v Olomouci přijmout, to je tedy důvod špatného personálního stavu divadla. Stick prosí městskou radu o přízeň, jinak mu jeho odvolání zničí profesionální renomé. K záležitosti se poté vyjádřil i starosta von Engel, jenž doporučil zastupitelům vystavit dosavadnímu řediteli svědectví o tom, že se vůči městské radě vždy choval korektně, nedostal se do žádných nesnází s policií a že jednal v souladu s nájemní smlouvou. V tajném hlasování pak získal Carl Stick sedm

²⁰ Protokoll über die 2. Sitzung des Stadtverordneten Collegiums der k. Hauptstadt Olmütz um 16. 1. 1890 [Protokol o 2. zasedání kolegia zastupitelů královského hlavního města Olomouce ze dne 16. 1. 1889]. SOkA Olomouc, M1 – 1, Archiv města Olomouce, Knihy, Sig. 2070.

²¹ Anonym. Zur Abwehr [Na obranu]. *Mährisches Tagblatt*, 18. 2. 1890.

hlasů proti dvaceti hlasům Carla Berghoffa, jako vítěz byl tedy oslavován dosavadní řezenský ředitel.²² Poslední týdny Stickova olomouckého působení okořenily novinové komentáře, jež na jedné straně měly za cíl ještě víc diskreditovat Carla Sticka, nebo se naopak pokoušely o jeho rehabilitaci. Protože se redakce *Mährisches Tagblatt* cítila být Stickovými obviněními velmi poškozena, otiskla novinový článek z dob jeho chebského působení, který měl s konečnou platností ukázat Stickovu nekompetenci ve vedení divadla. Podle obsáhlého výňatku z chebského tisku provázely Sticka velké problémy již na jeho předchozí ředitelské štaci. V Chebu se podle všeho rovněž potýkal s potížemi v obsazení operního souboru, tamější publikum si stěžovalo na „brak“, jenž je mu v repertoáru, ale i v uměleckém výkonu nabízen a vyzývalo ředitele k odchodu. Tento text měla prý redakce v rukou již delší dobu, ale lidské ohledy jí bránili zveřejnit jej, teď však žádný soucit už není na místě. Ředitel Stick je tak špatným ředitelem, že by mu měla být odejmuta koncese, míní *Mährisches Tagblatt*.²³

Počátkem března 1890 *Die Neue Zeit* oznamuje svým čtenářům, že se ředitel Stick uchází o místo ředitele v novém divadle v Bielitzu (Beilsko-Biała) a že i přes velkou konkurenci má nejlepší vyhlídky na to, aby z konkurzu vyšel jako vítěz. Noviny dále hodnotí Stickovo olomoucké působení, na němž si cení především to, že se zde projevil jako „pravý obchodník a prozíravý ředitel“, který si uměl trvale připoutat přízeň publika ke své instituci.²⁴ Stick byl dle *Die Neue Zeit* zvláště úspěšným podnikatelem na rozdíl od svých předchůdců, kteří bojovali se stálým rozpočtovým deficitem, na nějž pak obec musela zle doplácet.²⁵ Že však Stickovo ředitelské působení zanechalo v Olomouci převážně negativní dojem, svědčí i novinová zpráva z roku 1906, která informuje o dalším Stickově neúspěšném působení v operní stacioně v Residenztheater v Kolíně a připomíná, že jen díky někdejšímu energickému zákroku městské rady nebylo dovoleno,

²² Protokoll über die 8. Sitzung des Stadtverordneten Collegiums der k. Hauptstadt Olmütz um 24. 2. 1890 [Protokol o 8. zasedání kolegia zastupitelů královského hlavního města Olomouce ze dne 24. 2. 1889]. SOKA Olomouc, M1 – 1, Archiv města Olomouce, Knihy, Sig. 2070.

²³ Anonym. Zur Abwehr [Na obranu]. *Mährisches Tagblatt*, 25. 2. 1890.

²⁴ Anonym. Theaternachricht [Divadelní zprávy]. *Die Neue Zeit*, 9. 3. 1890.

²⁵ Tamtéž.

aby tento ředitel zdejší městské divadlo úplně zruinoval.²⁶

Na základě těchto protichůdných dobových svědectví lze dnes jen obtížně určit, která z těchto stran objektivněji hodnotila výkony divadla a jeho ředitele a jaký historický význam tedy přísluší Carlu Stickovi v dějinách divadelní instituce v Olomouci. Z novinových recenzí je patrné, že kritická publicistika byla na vyšší úrovni přece jen v *Mährisches Tagblatt*. Je totiž pravděpodobné, že v divadle, v němž od konce září do poloviny prosince bylo odehráno 16 oper a 12 operet²⁷ (což ještě bylo kritizováno jako slabý operní provoz!²⁸), při vysoké fluktuaci zpěváků a absenci pěveckých oborů nemohlo být dosaženo vysokých uměleckých kvalit. Obecní rada spravovala a pronajímala divadelní budovou, bedlivě sledovala a hodnotila úroveň představení, její členové byli samozřejmě pravidelnými návštěvníky divadla. Ve sledovaném období se stal provoz divadla hlavním bodem jednání městských zastupitelů a divadelní problém zatlačil do pozadí další stránky chodu města, jež jsou dnes považovány jako důležitější.

Resumé

Als eines der am wenigsten schmeichelhaften Kapitel in der Geschichte des Olmützer Theaters ist höchstwahrscheinlich die Zeitspanne von 1888-1890 zu betrachten, in welcher der Direktor Carl Stick das Theater leitete. Die Autorin nimmt in ihrem Referat die stürmischen Monate von Sticks kurzer Tätigkeit in Olmütz in den Blick. Während dieser Zeit wurde der Theaterbetrieb zum Hauptgegenstand der Verhandlungen der Stadtverordneten Collegium und zu einem wichtigen Thema der Berichterstattung der örtlichen Presse. Durch die Probleme um das Theater wurden damals weitere Bereiche des Geschehens in der Stadt in den Hintergrund gedrängt und das Thema wurde tatsächlich zu einer Angelegenheit der öffentlichen Auseinandersetzung.

²⁶ Anonym. Ein Theaterkrach des Herrn Stick [Divadelní krach pana Sticka]. *Mährisches Tagblatt*, 20. 9. 1906.

²⁷ Anonym. Theatralischer Rückblick [Divadelní ohlédnutí]. *Die Neue Zeit*, 18. 12. 1889.

²⁸ Anonym. Die zweite Hälfte der Theatersaison [Druhá půle divadelní sezóny]. *Mährisches Tagblatt*, 14. 12. 1889.

Jitka Baletková

Osobnost divadelního ředitele Carla Königa v zrcadle olomouckých archivních pramenů

Osobnost divadelníka Carla Königa k sobě obrátila moji pozornost poprvé v r. 1968, kdy jsem pro kulturně historickou revui Střední Morava psala článek *První wagnerovská inscenace v Olomouci*.¹ Tehdy to byl právě König, který představil Richarda Wagnera olomouckému publiku operou *Tannhäuser*, jejíž inscenaci sám režíroval. Ta měla premiéru 30. prosince 1862, což znamená, že König pojal tento záměr ihned, jakmile nastoupil do funkce ředitele divadla na počátku sezóny 1862/63. Byla to zcela výjimečná událost, neboť celý čas příprav a zkoušek sledoval takřka den po dni olomoucký list Die Neue Zeit. Aplaudující publikum vyvolávalo po posledním dějství premiéry nejvíc iniciátora tohoto činu - ředitele Königa. Slova obdivu a díky mu napsal i sám skladatel, list se však nedochoval a víme o něm jen z novinové zprávy.

Podruhé mne König začal zajímat ve chvíli, kdy jsem dostala do ruky edici jeho vzpomínkových črt na léta strávená v Olomouci,² které ředitel divadla uveřejnil krátce před svým odchodem odtud v Olmützer Zwischenakt v lednu roku 1868 pod názvem *Zwölf Jahre am Theater in Olmütz*. Jejich výjimečný význam pro dějiny olomouckého divadla přelomu padesátých a šedesátých let 19. století ocenil v komentáři k nim jejich vydavatel Jiří Štefanides, takže jen opakuji politování, že text najednou po osmi pokračováních končí, jakoby utržen, bez vysvětlení, proč. Z dvanácti zamýšlených let se tedy dostalo na papír jen zhruba šest.

Už tato skutečnost mne přivedla k úmyslu najít o Königově olomouckém pobytu více informací, než bylo doposud k dispozici.

Prameny, v nichž jsem pátrala, byly několikere: ve Státním okresním archivu Olomouc

¹ Kalistová, Jitka: *První wagnerovská inscenace v Olomouci*. In: Střední Morava, sv. 2, str. 100-103. Během svého ředitelského působení uvedl König na zdejší jeviště 28. 3. 1867 poprvé také Wagnerova *Bludného Holanďana* (Balatková, Jitka: *Richard Wagner na jevišti olomouckého německého divadla*. In: Hudba v Olomouci. Historie a současnost I., Univerzita Palackého v Olomouci, 2003, str. 113-126) a 23. 2. 1867 jednoho velmi populárního Verdiho – jeho *Traviatu* (Die Neue Zeit, 1867).

² Štefanides, Jiří: *Carl König v Olomouci/ in Olmütz (1856-1868)*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.

Ohlašovací a odhlašovací protokol herců, pěvců, hudebníků a divadelních zaměstnanců, Natherova kronika domů v Olomouci a vlastní soudobá registratura města Olomouce; v olomoucké pobočce Zemského archivu v Opavě matriky farnosti u sv. Mořice v Olomouci a Státní zastupitelství Olomouc.

Především jsem vzala do ruky onen *Ohlašovací a odhlašovací protokol herců, pěvců, hudebníků a divadelních zaměstnanců (Theater-Personal)* z let 1853-1862, uložený ve Státním okresním archivu.³ Kniha je v dosti špatném fyzickém stavu, nsvázaná, německý název na titulním listě je sotva čitelný, na další straně je tužkou napsáno Herci 1853-1862. Rubriky pro každou přihlašovanou osobu jsou rozloženy do dvou stran vedle sebe. Obsahují tyto údaje: za pořadovým číslem zápisu (Nro.) je datum příchodu do města (Tag der Ankunft), pak následuje příjmení a jméno (Name) přihlašované osoby, v případě užívání pseudonymu je uveden i ten, obvykle s poznámkou „genannt“, pokud bylo občanské jméno na druhém místě, předchází mu slůvko „recte“. V této rubrice bývají zapsáni i případní rodinní příslušníci (matka, manželka, děti), pokud sem s umělcem přišli, a to jak svými jmény, tak často i s věkem. Obsahem další rubriky je rodiště, vlast a bydliště (Geburtsort, Vaterland und Wohnort). Rubrika nebývá bohužel vyplňována důsledně, takže nachází-li se v ní jen jeden údaj, nutno ho chápat jako rodiště i bydliště zároveň, někdy tam najdeme jen odkaz na jinou přihlašovací knihu. Pátá rubrika nese název věk, stav (Alter, Stand) a přináší další cenné údaje o přihlašované osobě, neboť je v ní uvedena i konfese; místo věku bývá často zapsán rok narození. Stav rozlišuje umělce a umělkyně svobodné, ženaté, vdané, vdovce, vdovy a vyjadřuje je zkratkami led., verh., witt. U náboženského vyznání najdeme zkratky označující konfesi katolickou, helvetskou, luterskou, židovskou (kath., helv., luth., isr., mosaisch). Rubrika, která za ní následuje, má sdělit tzv. charakter nebo zaměstnání (Charakter oder Beschäftigung). Zde nejčastěji stojí slovo Schauspieler, pak Sänger, Kapellmeister, Komiker, Chorsänger, Souffleur atd. Zdejší bydliště divadelníka (hierortige Wohnung), tedy už olomoucké, udává popisné číslo domu a jméno jeho majitele, někdy je jich i více, jak se umělec během olomouckého pobytu stěhoval. Protější strana dvojlistu začíná

³ Státní okresní archiv Olomouc (dále SOkA), fond Archiv města Olomouce (dále AMO), Ohlašovací a odhlašovací protokol herců, pěvců, hudebníků a divadelních zaměstnanců (Theater-Personal), 1853-1862, sg. 4206, inv.č. 4359.

rubrikou cestovní doklad (Reise-Urkunde), kde najdeme místo, úřad a datum vydání pasu s příslušnými jednacími čísly a změnami, vše ve zkratkách. Následuje předpokládaná délka pobytu (Aufenthaltsfrist), avšak s postupem času, už od konce 50. let, čím dál častěji náplň rubriky schází. Přihlašovací protokol si žádal i datum a směr odchodu z Olomouce (Tag und Ziel der Abreise); u krátkodobých pobytů a návratů zpět je údajů více. V poslední rubrice Poznámka (Anmerkung) někdy nalezneme doplňující údaje k přihlašované osobě, jindy údaje o příchodu do města a odchodu z něho, okolnosti těchto událostí, jako poznámky k rodinným příslušníkům, uměleckému oboru, apod.

Jak už bylo výše řečeno, jsou často mnohé rubriky vyplněny neúplně, nebo zejí prázdnotou.

Pátrání po osobě, kterou známe jako Carla (s „C“ nebo „K“ na začátku) Königa nachází své naplnění na stranách 56-57 a pak ještě znova na stranách 68-69. Jeho příchod do Olomouce nebo spíš datum jeho přihlášení je 1. říjen 1856. Zápis má pořadové číslo 167. Rubrika Jméno je vyplněna takto: KRAYLL Karl (s „K“), gennant König. Místo narození a bydliště je Vídeň, věk 30 let, konfese a stav je spojen do jedné zkratky „kl“, tedy katolík a svobodný, povolání herec. Bydliště zatím ponechme stranou, cestovní doklad je datován ve Lvově, kde byl nejspíš policejním ředitelstvím potvrzen odchod z města 23. září 1856. Další data v této rubrice jsou vídeňská, a to 7. říjen a 7. listopad 1856. U toho prvního šlo asi o cestu do Vídně za účelem prodloužení platnosti cestovního pasu, kde byla také jeho platnost 7. listopadu 1856 skutečně prodloužena o čtyři roky. Jako první předpokládané ukončení pobytu v Olomouci je napsán právě konec října 1856, kdy jel König do Vídně, jako druhé 30. duben 1857. Manželku Auguste König, která podle editora Königových vzpomínek měla přijít ze Lvova s ním, u jeho jména ani v poznámce nenajdeme. Jde evidentně jen o shodu jmen.⁴

Jinak tomu není ani u druhého Königova záznamu v přihlašovací knize na stranách 68-69, který jen odkazuje na záznam předchozí a je svázán s Königovým odjezdem do Vídně jistě za účelem dalšího prodloužení cestovního dokladu. To se uskutečnilo k datu 3. 5. 1861. Příjmení zapsal úředník tentokrát jako KRAIL, profese (Charakter) není Schauspieler, ale Komiker.

⁴ Štefanides, cit dílo, str. 9.

Absence manželky i jiné občanské příjmení byly hned dva důvody, které mne vedly k olomouckým matrikám. Jestliže sem König přišel svobodný a žil zde dvanáct let, není nepravděpodobné, že se zde oženil a založil rodinu.

Vysvětlení přinesla hned oddací matrika farnosti u sv. Mořice, kde je k datu 11. srpna 1857 zapsán sňatek, v němž figuruje jako ženich Carl KRAYLL zvaný König, zdejší herec, narozený ve Vídni, syn Franze Kraylla, obchodního příručího (Handlungskomis) ve Vídni a jeho manželky Christine roz. Göstlové. Byl svobodný, katolík a bylo mu 32 let.⁵

Jeho nevěstou byla osmnáctiletá Franziska SACHSOVÁ, dcera zdejšího zemřelého divadelního nápovědy Gustava Sachse⁶ a jeho manželky Marie, roz. Hradilové z Nákla. Jako svědkové posloužili Ferdinand Kozák von Kaylich, c. k. hejtman 19. dělostřeleckého pluku se sídlem v Rábu⁷, a úředník Andreas Pöhl. Ženichovo jméno KRAYLL je psáno stejně jako v přihlašovací knize .

Teď následovalo hledání případných dětí. První dcera Maria Karolina Franciska se narodila až 28. srpna 1860, tedy za tři roky. Dřívější záznam o narození dítěte není k dispozici ani v matrice druhého olomouckého farního kostela u sv. Michala.⁸

Další dcera Johanna Augusta přišla na svět 6. prosince 1861, avšak její život byl kratičkový: zemřela už 13. března 1862.⁹

Třetí dítě byl zajisté toužebně očekávaný syn, který se narodil 22. prosince 1863 a dostal jména, jak jinak, Karl Franz Gustav, tedy po otci a obou dědech.¹⁰

Poslední olomoucké dítě, které se v této rodině narodilo 19. prosince 1867, byla dcera

⁵ Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc (dále ZAOpO), Sbíрка matrik, oddací matrika řím. kat. farnosti u sv. Mořice, č. 5904, fol. 138.

⁶ Gustav Sachs, který byl evangelického vyznání, zemřel 6. února 1857 ve věku čtyřiceti sedmi let, o dva dny později jej pochoval protestantský pastor (jméno neuvedeno) z Brna (tamtéž, úmrtní matrika řím. kat. farnosti u sv. Mořice, č. 5611, fol 1043).

⁷ Hejtman 2. třídy – viz Militär-Schematismus des Oest. Kaiserthumes, Wien, 1857, str. 215.

⁸ ZAOpO, Sbíрка matrik, rodná matrika řím. kat. farnosti u sv. Mořice v Olomouci, č. 5596, str. 224.

⁹ Tamtéž, str. 273; úmrtní matrika téže farnosti č. 5612, str. 45.

¹⁰ Tatáž rodná matrika, str. 344.

Josefa Franziska Maria.¹¹ Za půl roku poté odešel König do Lvova a možná, že ještě tam jeho rodinu obohatili další potomci.

Zastavme se však u Königova občanského jména. V olomouckých pramenech má tři varianty: KRAYLL s tvrdým „y“ a dvěma „l“ na konci v přihlašovací knize, tatáž forma jména je v oddací matrice, kde je však druhé „l“ u něho i jeho otce škrtnuto.

U narození všech tří dcer je otcovo jméno v matrice zapsáno dokonale česky KRÁL, i s tím dlouhým „á“, v zápise o narození syna KRAYLL. Jejich vídeňský dědeček, nejprve obchodní příručí, poté policejní komisař a v r. 1867 pensionovaný policejní ředitel, má v matrice napsáno příjmení vždy stejně jako jeho syn. Jméno KRAYL by mohlo směřovat k slovanskému či přesněji slovinskému původu rodiny. Král, Kralj, König je pořád slovo stejného významu, Krayl připomíná nejvíc jeho slovinskou podobu Kralj a není tedy vyloučeno, že rodina zdejšího divadelního ředitele někdy v předchozí generaci přišla do Vídně právě ze Slovinska. Měla jsem možnost se na to zeptat PhDr. Very Smole, specialistky na historickou mluvnici a dialekty slovinštiny na univerzitě v Lublani, a dověděla jsem se, že je možné, že příjmení Krayl (Krail) skutečně pochází ze slovinského (dosti frekventovaného) příjmení Kralj, tedy u nás Král. V převážné části středního Slovinska na západ od Lublaně se toto příjmení totiž vyslovuje Kralj a mohlo se tedy v tomto případě tak i psát.¹²

„Genannt“ nebo „vulgo“ König je uvedeno jen u třetího a čtvrtého dítěte, tedy v letech 1863 a 1867, ve stručném zápise o úmrtí druhé dcerky (1862) je napsáno pro změnu jen König a ona sama je tam zapsána jako Johanna Koenig.

Jiří Štefanides v komentáři k edici vzpomínek konstatuje, že König se neobjevuje v seznamu členů olomouckého divadla pro sezónu 1859/60, musel tedy mít v té době jiné zaměstnání. V sezóně následující, tedy 1860/61 a pak až do nástupu na post ředitele, je už zase veden ve svazku divadla, a to nejen jako umělec, ale u jeho jména stojí i označení Sekretair. S tím souvisí i frekvence užívání jmen König nebo Král. Porovnejme si z tohoto hlediska zápisy v matrikách:

srpen 1857 – Carl Krayll (König genannt) Schauspieler allhier –

¹¹ Tatáž rodná matrika, str. 480.

¹² Za prostřednictví v této záležitosti děkuji Mgr. Viktoru Mertovi, absolventu olomoucké bohemistiky, který v Lublani v době studia pobýval.

srpen 1860 – Carl Král, k. k. Registrar bei der Staatsanwaltschaft allhier¹³

prosinec 1861 – Karl Král, k. k. Registrar bei der Staatsanwaltschaft in Ol.

březen 1862 – Karl König, Schauspieler in Olmütz

prosinec 1863 – Carl Krayll (genannt König), Theater Direktor

prosinec 1867 – Carl Král vulgo König, Theaterdirektor in Ol.

V době úředního zaměstnání tedy není v matrice uváděno „genannt König“, je to tam jen tehdy, když byla zapsána jeho profese jako Schauspieler nebo Theaterdirektor. Podle seznamu členů divadla byl König znovu na jevišti už v sezóně 1860/61, zatímco matriky o něm vydávají svědectví poněkud jiné: jako divadelník je doložen až v březnu 1862, nikoliv už v prosinci 1861, kdy se narodila jeho druhá dcera. Z hlediska „matričních událostí“ nemáme o Königovi žádné zprávy po tři roky (1857 - 60), takže ani nemáme z čeho zjistit, odkdy a dokdy funkci registrátora u státního zastupitelství zastával.

Matriky vypovídají zajímavá fakta i o společenském postavení vídeňské Krailovy nebo Královny rodiny: v r. 1857 byl Karlův otec Franz obchodním příručím (Handlungskommis), v roce 1860 a 1863 policejním komisařem (Polizeikommissär), v r. 1867 se o něm píše jako o penzionovaném policejním řediteli (Polizeidirektor). Pozoruhodný je zejména posun od první profese ke druhé během tří let.

V souvislosti s tím není možné si nevšimnout kmotrů Königových dětí. Prvním dvěma dcerkám šli za kmotry Franz Fleischacker, čalouník, a manželka obchodníka Johanna Richterová. U synova křtu už figuroval pan Fleischacker jako obchodník s nábytkem a kmotrovství přijala také Julie Melzerová, manželka mosazníka, paní domácí z Ostružnické ulice č. 20, kde Königovi tehdy bydleli.¹⁴

Zcela jinak je tomu u křtu poslední dcerky v prosinci 1867. Těžko zjistit, zda měl v té době König sám tak intenzivní styky s Vídní nebo je to výsledek tamního společenského postavení jeho otce, ale je skutečností, že věhlasnou kmotru faktickou zastupovala Marie

¹³ ZAOpO, fond Státní zastupitelství Olomouc 1850-1923. Vzhledem k tomu, že personalistiku jednotlivých státních zastupitelství vedlo jednotně Vrchní státní zastupitelství v Brně, existovala možnost, že v tomto fondu, uloženém v Moravském zemském archivu v Brně (C7, Vrchní státní zastupitelství Brno 1850-1949), budou o Kraylovi nějaké informace. Brněnští kolegové doc. Smutný a Mgr. Kučerová (jimž za tuto informaci děkuji) však zjistili, že registratura fondu není za toto období zdaleka dochována v úplnosti a Kromě toho byl registrátor velmi málo významný úředník, takže pátrání bylo bezvýsledné.

¹⁴ *Olmützer-Stadt-Schematismus* zusammengestellt von Franz Peyscha, Stadtrath in Olmütz. Olmütz, 1866.

Čížková, vdova po poštovním úředníkovi. Ta stála na místě Josefine Gallmayerové, divadelní umělkyně velmi slavného jména zejména v oboru veseloher, frašek a operet nejen na nejvýznamnějších rakouských a německých jevištích, ale kterou proslavilo i turné po Americe v letech 1883-84. To Gallmayerová podnikla už krátce před svou smrtí. Nalezneme ji ve všech divadelních i všeobecných informačních zdrojích, svůj odstavec dostala i v Ottově slovníku naučném. Křtěná holčička tedy měla první jméno po slavné kmotře Josefa, druhé Franciska po matce a pak Maria po babičce Hradilové nebo zástupkyni kmotry.¹⁵ Kmotrem byl v zastoupení Wilhelma Mayera Königův švagr, dvaadvacetiletý Gustav Sachs, tehdy herec v Lublani.¹⁶

V návaznosti na čísla domů v knize policejních přihlášek a v matrikách nalezneme ve dvoudílné edici cenného dokumentačního díla Wilhelma Nathera *Die Olmützer Häuserchronik* informace o tom, kde König během svých dvanácti olomouckých let jako nájemník bydlel.¹⁷ Hned po příchodu do města se usadil v Theresiengasse (dnešní Pavelčákově ulici), v době svatby žil v tehdejší Littauergasse (pozdější Litovelské, dnešní Riegrově) stejně jako jeho nevěsta. V letech 1860 - 61 nacházíme jeho rodinu v ulici Sporergasse (nyní Ostružnické), následuje návrat do Litovelské (1862, úmrtí dcery Johanny Augusty), syn Karel se narodil zase v Ostružnické a Olomouc Königovi opouštěli z domu č. 7 ve Ztracené (tehdy Verlorene) ulici. Všechny tyto ulice se nacházely v blízkosti městského centra, ústily na dnešní Horní náměstí, ze všech bylo blízko do divadla. Domácí páni Königových byli obchodníci nebo mistři řemesel, pokud Nather profesi majitelů domů vůbec uvádí.

Dalším zdrojem informací o Karlu Königovi byl fond Archiv města Olomouce, v němž je uložena smlouva mezi městem a jím o pronájmu divadla, podepsaná 30. června 1862.¹⁸ Nový ředitel ji podepsal „Carl König recte Krayl“, v korespondenci s radnicí pak už

¹⁵ Josefine Gallmeyer nebo Gallmayer (27. 2. 1838 Lipsko – 3. 21. 1884 Vídeň) byla v r. 1867 v angažmá ve vídeňském Carltheatru. Ottův slovník naučný, IX. díl, Praha 1895, str. 869, jinak např. Flotzinger, Rudolf: *Oesterreichisches Musiklexikon*, Wien 2003, Band II., str. 534.

¹⁶ Nar. 18. 1. 1845 v Olomouci (rodná matrika řím. kat. farnosti u sv. Mořice, č. 5595, fol. 44).

¹⁷ Nather, Wilhelm: *Die Olmützer Häuserchronik*, I. und II. Teil, Univerzita Palackého v Olomouci 2006.

¹⁸ König se už ve smlouvě zavázal k uvedení *Tannhäusera* a *Traviaty*. SOKA Olomouc, AMO, Registratura hospodářská 1786-1873, sg. 6/XI, inv. č. 546, karton č. 1048.

nadále užíval jen jména „König“. Smlouva byla uzavřena na šestiletí od 1. července 1862 do konce června 1868.

Po vypršení této lhůty odešel König z Olomouce na místo divadelního ředitele opět do Lvova, kde narážel na silný nacionální odpor – byl nahlížen jako nechtěná osobnost zastupující oficiální vídeňské kruhy a navíc v uměleckých otázkách podléhající názorům své despotické manželky.¹⁹

Resumé

Carl König kam 1856 aus Lemberg nach Olmütz und nahm in dortigem deutschem Theater ein Schauspielengagement an. Ungefähr in den Jahren 1860-1861 verließ er das Theater und war als Registrator bei der Staatsanwaltschaft tätig. Spätestens 1862 kehrte König in das Theater zurück und im Herbst desselben Jahres wurde er sein Direktor. Carl König stammte aus Wien, sein bürgerlicher Name war Krayll oder Krail, in Olmütz ist auch die tschechische Form seines Nachnamens dokumentiert: Král. In Olmütz heiratete er und seine vier Kinder wurden dort geboren. Während seines Aufenthaltes wohnte er an verschiedenen Adressen in der Nähe des Theaters. 1868 hat er Olmütz und sein Theater verlassen und kehrte zurück nach Lemberg, ohne in der Geschichte des dortigen Theaters oder in der Geschichte der Stadt irgendwelche Spuren zu hinterlassen.

¹⁹ Za poslední informaci děkuji PhDr. Jiřímu Kopeckému, PhD., který v r. 2010 podnikl ve Lvově průzkum pramenů k dějinám hudby a divadla ve vztahu k českým zemím. Přes nedostupnost či momentální nedohledatelnost primárních pramenů lze pro bližší informace k C. Königovi odkázat na de facto jedinou spolehlivou práci o rakouském divadle ve Lvově – Got, Jerzy: *Das österreichische Theater in Lemberg 18. und 19. Jahrhundert*, Band II, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1997, str. 734-742.

Lieblichen Gemeinderath!

Die gefertigten verleihe, sich einmüthig, dem Lieblichen Gemeinderath nebstamt anzugehen, dass die Vorstellungen im k. k. Hoftheater am 14^{ten} September d. J. beginnen, und zwar, die ersten drei Aufführungen Vorstellungen Samstag den 14^{ten}, Sonntag den 15^{ten} und Dienstag den 16^{ten} Septbr. Mittwoch den 17^{ten} September beginnen die Abends Vorstellungen in fortlaufender Ordnung. Unter Hinweis verleihe, sich der gefertigten das Angelegene mit, die von ihm engagierten Mitglieder begünstigen. Ferner, die Liebliche Gemeinderath d. J. d. Angelegene, zum gefälligen Bescheid zu nehmen.

Am 10 September

König
Direktor des k. k.
Theaters
in Wien.

Jaroslav Blecha

Výzkum, dokumentace, vyhodnocení a prezentace fenoménu tzv. rodinného loutkového divadla v Moravském zemském muzeu

Dějiny „papírového divadla“ začínají vydáním prvního proscénia.

Jenomže: To musí být teprve ještě nalezeno.

Alain Lecucq

Předesílám, že rodinné loutkové divadlo, považované často za pouhou dětskou zábavu, podněcované razantní propagací a osvětou a „živené“ z valné části průmyslovou produkcí loutek, divadel, dekorací i všemožných jiných instrumentů loutkového divadla, zastávalo svým dílem také vývojovou funkci v utváření nových konvencí českého loutkářství. Stolní divadla byla v rodině pořizována standardně nikoliv jako hračka pro děti, ale jako „instrument“ k předvádění loutkového divadla rodiči dětem. Šlo tedy o ambici dospělých hrát loutkové divadlo s aspirací na umělecké metody a cíle, i když při masovosti a horlivosti, s jakou se tehdy loutkové divadlo v rodinách provozovalo, převažovala zřejmě mechanická a reprodukční činnost nad skutečnou divadelní kreativitou.

Uznávaná a notně oceňovaná spoluúčast výtvarníků zvukných jmen na loutkářské průmyslové výrobě nejenže zvyšovala prestiž loutkového divadla, ale působila jistě také velmi inspirativně i v laickém rodinném prostředí. Z různých dochovaných ohlasů vyplývá, že výtvarně hodnotné loutky, divadla a dekorace, navíc technologicky a řemeslně dokonale provedené, vzbuzovaly u svých „opatrovníků“ ušlechtilou čínorodost. V roce 2006 jsem obhájil grantový projekt u MK s názvem *Česká tištěná stolní loutková divadla a dekorace ve sbírce Moravského zemského muzea*. Ke koncipování výzkumu tzv. rodinného loutkového divadla první poloviny 20. století, které představovalo existenci a všeobecnou oblibu průmyslově i amatérsky vyráběných stolních loutkových divadel, loutek, dekorací, rekvizit atd., mě přiměla zkušenost z předchozího bádání, kdy jsem se zabýval studiem loutek staršího kočovného divadla. Při srovnávacím výzkumu mnoha veřejných i soukromých sbírek českých i zahraničních

jsem nacházel také autentické doklady rodinného loutkového divadla – kromě loutek také tištěná divadla a dekorace. Většinou však byly torzovité, chyběla determinace a zejména ve veřejných institucích tvořily jen jakýsi trpěný appendix sbírky. Konec konců tomu tak bylo i v Moravském zemském muzeu, kde se dříve doklady rodinného loutkového divadla objevovaly spíše náhodně.

Vše, co jsem se o rodinném loutkovém divadle dozvídal z dostupné literatury a pramenů, mně postupně přivedlo k názoru, že lze tento jev v českém kontextu hodnotit v mnoha aspektech jako fenomén divadelní, coby významnou parciální kapitolu amatérského divadla, kteréžto sehrávalo v přeměnách českého loutkářství významnou roli. Začal jsem usilovat o systematictější rozšíření tematické sbírky v MZM, vytvořil jsem její adekvátní tezaurus a v jeho smyslu začal vyhledávat a získávat nové autentické či průvodní dokumenty. Postupně se mně podařilo realizovat několik významných akvizic, které rozšířily sbírku unikátním způsobem na téměř kompletní dokumentaci nejvýznamnější české profesionální firemní produkce tištěných divadel a dekorací. Materiál byl ovšem značně různorodý, prezentoval jednak proscénia a dekorace zpracované (podleporované a vystříhané), ale také unikátní původní nerozstříhané, barevně neporušené, tiskové archy. Zejména tyto mě zaujaly díky technologii (rozměrné litografie) a výtvarné kvalitě a také dokumentační hodnotě (podleporování vždy časem přivodilo změny v původní barevnosti tisku, z toho důvodu většina dochovaných dekorací a divadel ve veřejných sbírkách nevypovídá plnohodnotně o výtvarné kvalitě originálních produktů.

Rozhodl jsem se vědecky zpracovat naši obsáhlou sbírku tištěných stolních loutkových divadel a dekorací české provenience první poloviny 20. století, zejména se pokusit kompletovat původní tiskové archy jako pramennou bázi českého fenoménu „rodinného loutkového divadla“ s vymezením jeho specifík v kontextu středoevropského loutkového divadla a vytvořit katalog této obdivuhodné produkce. Obecněji pak analyzovat tento jev z teatrologického hlediska a snažit se zodpovědět některé stále aktuální problémy: Jsou česká stolní loutková divadla pouze produktem hračkářského průmyslu, určeným k dětské zábavě? Představují artefakty výtvarného umění, nebo jsou podstatněji spjata s divadelní kreativitou? Co bylo příčinou jejich masového rozšíření a obrovské popularity? Přinášejí nějaké specifikum v českém prostředí? Podílelo se rodinné loutkové divadlo na

utváření konvencí českého loutkového divadla? Jestliže ano, jakým způsobem? Jakou roli sehrálo v naší divadelní kultuře?

Součástí projektu byla také digitalizace sbírkového fondu MZM a vytvoření databáze s obrazovým katalogem komplexní české profesionální produkce tištěných divadel a dekorací na základě srovnávacího výzkumu jiných podstatných sbírek v ČR, na Slovensku a v Rakousku. Dalšími výstupy se měly stát monografie a výstava.

Řešení projektu bylo zahájeno v březnu 2007. Nejprve probíhaly zejména přípravné práce, tj. svoz dosud nezpracovaného materiálu deponovaného v dislokovaném depozitáři v Jevišovicích a jeho revize, třídění a příprava ke zpracování v Brně (katalogizace, digitalizace). Dále třídění a příprava ke katalogizaci a digitalizaci obsáhlé nově získané sbírky tištěných dekorací Stanislava Vlasáka. Byl zahájen a probíhal srovnávací výzkum českých tematických sbírek (Muzeum loutkářských kultur v Chrudimi, J. Vorel v Praze, P. Jirásek v Brně, J. Merhout ve Svojšovicích), jehož cílem byla determinace neurčeného materiálu ve sbírce MZM a fotodokumentace materiálu, který ve sbírce MZM chyběl.

V roce 2008 jsme se věnovali především digitalizaci sbírky MZM. Ta probíhala formou kvalitního fotografování sbírkových předmětů s měřítky a kalibračními tabulkami, a to vlastními silami. Díky základnímu poloprofesionálnímu studiovému vybavení vznikají kvalitní digitální fotografie ve dvou formátech – JPG a RAW. Takto byly zaznamenány jak nepodlepané původní tištěné archy divadel a dekorací, tak již zpracované (podlepené a vystříhané nebo vyřezané prospekty a kulisy). Fotografování, zejména podlepaných dekorací, bylo časově velmi náročné, předpokládalo aranžmá jednotlivých prvků (kulis a přístavků) do podoby původního tiskového archu, kterou jsme v té době třeba ještě neznali. Ve všech případech jsme se snažili o takovouto „rekonstrukci“ archu jakožto zdroje vyhotovených dekorací. Obzvláště komplikovaným to bylo v případě plastických dekorací.

V roce 2009 byl původní projekt změněn na aplikovaný výzkum. Hlavním výstupem se stala Databáze – elektronický tematický katalog kompletní české profesionální produkce tištěných divadel a dekorací.

V první polovině roku byly ještě v terénu dohledány některé chybějící dekorace v podobě původních nepodlepaných archů a zapůjčeny k fotografování. Během průzkumu se podařilo také získat některé dokumenty do sbírky MZM, konkrétně např. celou sérii

největších tištěných dekorací loutkářského závodu A. Münzberg, tzv. Münzbergovy dekorace pro loutky 35-50 cm od Svatopluka Bartoše. Těžiště prací na databázi spočívalo v třídění digitalizovaného materiálu, výběru a přípravě fotografií pro katalog, resp. databázi (specifické výřezy z originálních záběrů a komprimace pro obrazovkové formáty) a vkládání textových údajů do databáze; byly determinovány všechny dokumentované předměty. Bylo dokončeno fotografické zpracování všech dostupných předmětů s maximálním využitím původních nepodlepovaných archů dekorací. V několika případech, kdy se dosud nepodařilo původní archy v terénu dohledat, jsme se pokusili o jejich rekonstrukci s pomocí zpracovaných (vystříhaných a podlepených dekoračních prvků). Přesto stále ještě v dostupných sbírkách chybí v původní podobě např. archy tzv. Dekorace české vesnice od Karla Štapfera vydané v roce 1894 sešitově v Knihovně Malého čtenáře Nakladatelstvím J. R. Vilímek, dekorace od Karla Ladislava Thumy (10 archů) vydané Vilímkovým nakladatelstvím v tomtéž roce nebo archy první série tzv. obřích dekorací od Víta Skály (s pozadím 200x125 cm), vydané Masarykovým lidovýchovným ústavem v letech 1926 (40 ks) a 1930 (20 ks) - jejich pravou podobu nelze ani objektivně sestavit z dochovaných zpracovaných dekoračních prvků kvůli velkému počtu a vcelku chaotickému uspořádání na arších. Objevit původní nerealizované návrhy nejstarších českých dekorací pro stolní loutková divadla od Karla Štapfera a Oty Bubeníčka z roku 1905 je vskutku nereálné. Stejně obtížně se dohledávají některé původní archy unikátních tzv. Dekorací českých umělců, jejichž přibližnou podobu jsme zatím alespoň rekonstruovali ze zpracovaných (vystříhaných a podlepených) dekorací. Jejich originální předlohy, kromě několika ojedinělých nesignovaných návrhů Karlova Týna od Ferdinanda Engelmüllera pro III. sérii „Dekorací českých umělců“ (1918), však s největší pravděpodobností „zmizely v propadlišti času“. Textově se ale zdařilo všechna takováto vydání dekorací zpracovat, chybí pouze autentický obrazový materiál.

Druhou část řešení projektu představovala tvorba a dokončení plánované publikace s názvem *Rodinná loutková divadélka – skromné stánky múz*. Součástí této monografie je také kompletní podrobný textový katalog české produkce tištěných divadel a dekorací první poloviny 20. století. Vydalo Moravské zemské muzeum, Brno 2009.

Expozičním výstupem se stala stejnojmenná výstava *Rodinná loutková divadélka –*

skromné stánky múz (Brno, Moravské zemské muzeum, Dietrichsteinský palác, prosinec 2010 – říjen 2011).

Během řešení projektu bylo dokumentováno (fotografováno) více než 120 souborů s celkovým počtem 2780 ks předmětů.

Résumé

The conference papers inform about a four-year museum research of the phenomenon so-called Czech family puppet theatre. The main target of the exploration was the replenishment and scientific treatment of Moravian Museums extensive collection of the printed stage settings and table scenes from the first half of 20th century on the basis of comparative research of another essential collections in Czech and Slovakia. The prime result represents the detailed account of the Czech professional production of printed theatres and stage sets from the end of 19th century to the 1947, when the phenomenon of the family puppet theatre disappeared.

Andrea Jochmanová

České studio Vladimíra Gamzy

Když se v roce 1950 rozhodl tehdejší činovník Družstva českého národního divadla v Brně Antonín Skála, mimochodem pamětník a účastník dnes téměř legendární inscenace *Periferie* v Třebíči,¹ uspořádat výstavu k pětadvacátému výročí existence Českého studia, pokusil se zkontaktovat se všemi někdejšími členy této avantgardní skupiny. Přestože nemáme zprávy o tom, že by se výstavu věnovanou tomuto pozoruhodnému sdružení podařilo zrealizovat, byl ve fondu nezpracovaných rukopisů uložených v oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea nalezen konvolut korespondence, doplněný dnes již unikátním materiálem, tj. několika fotografiemi, rukopisnými vzpomínkami členů Českého studia a několika dalšími zajímavými archiváliemi.

Ohlédneme-li se za existenci divadelní skupiny České studio, která v letech 1924 až 1925 rozvíjela svou činnost v různých moravských městech, vnímáme jako nejvýraznější osobnost Vladimíra Gamzu. Pravdou ovšem zůstává, že se soubor už od počátku profiloval jako divadlo-komuna, v němž měli všichni členové danou rovnoprávnou pozici. Vedle Gamzy bývá vyzdvihována zejména pozice Josefa Bezdíčka, který se záhy stal předsedou a jednatelem skupiny, a také Jiřího Mahena, jehož úloha inspirátora je nepopíratelná, soudě i dle odkazu v obecně známém manifestu skupiny vydaného pod názvem *Kdo jsme* či podle části Mahenovy výpovědi, uvedené v předmluvě jeho sbírky filmových libret *Husa na provázku*.²

¹ Z repertoárové linie Českého studia vyniká především pokus o inscenaci Marinettiho *Ohnivého bubnu* a inscenace Langerovy *Periferie*, premiérově uvedená v Třebíči v květnu roku 1925. Přesto, že Studio nekladlo příliš velký důraz na úkol jevištního výtvarníka a stejně jako v případech většiny režii byla i úprava scény výsledkem práce kolektivu, patří provedení scény pro Langerovu Periferii k nejmodernějším scénografickým řešením založeným na principech konstruktivismu.

² Zároveň je tento komentář výmluvnou zprávou o neutěšeném postavení souboru: „Několik mladých lidí založilo si nedávno divadelní sdružení, které jezdilo po vlastech, pronásledováno kdejakým divadelním ředitelem a kdejakým ochotnickým spolkem, a hrálo obecnstvu moderní věci jako půl století staré Ibseny, předvěřejší Čechovy, non plus ultra moderní Jesenskou apod. (...)“ Viz Mahen, Jiří. *Husa na provázku*. Praha 1925, s. 5.

Projekt, který dostal podle vzoru ruských scén studiového typu název České studio, zahájil činnost v roce 1924 poté, co mu byla Zemským úřadem dne 11.9.1924 udělena krátkodobá koncese³ určená pro představení v lokalitě Moravy a Slezska, ovšem s výjimkou těch moravských měst, kde stála velká kamenná divadla, tedy Brna, Jihlavy, Moravské Ostravy, Olomouce a Znojma. Provoz souboru byl ideově zaštitěn výše zmíněným manifestem, který zároveň představoval základní záměry a definoval primární požadavky skupiny. Spolu s ním byl v téže době vydán spolu se stanovami *Divadelní řád Českého studia*⁴ opatřený obálkou a kvalitní typografickou úpravou akademického malíře Karla Dostála, který v souboru působil nejen jako grafik, snad i autor scénických a kostýmních řešení, ale také jako nápověda.⁵

V tomto dokumentu jsou vytýčena všechna práva a povinnosti členů. Společně se přistupovalo k otázkám volby repertoáru, režiséra, detailně jsou propracovány normy chování, pracovního úsilí a nasazení režiséra i herce. Pozoruhodné jsou v tomto dokumentu jistě i pasáže o - dnešními slovy - laboratorním přístupu k vytvoření konkrétního divadelního artefaktu na základě poznání tvůrčích principů ověřených předchozí divadelní praxí. Podle teoretických proklamací uveřejněných v divadelním řádu, směřovalo úsilí souboru samozřejmě k vytvoření ideálního tvaru inscenace, přičemž prvním krokem k jeho dosažení bylo společnou prací docílené ovládnutí základních principů herecké práce založené nejprve na odkazu realismu. Z něj pak mohl vzejít vlastní styl celé skupiny, časem případně i určitá stylotvorná linie, poukazující na kolektivní sepětí celého souboru tvořeného především žáky či absolventy brněnské a

³ V potvrzení o udělení koncese, jehož kopie je k dispozici v divadelním oddělení MZM, sl. České studio, je uvedena doba platnosti tohoto krátkodobého povolení k provozu dnem 15.12.1924. Zástupcem sdružení, který koncesi jménem Českého studia převzal, byl v té době jeho předseda Josef Bezdíček.

⁴ Oba materiály vyšly v totožné grafické úpravě, dle poznámky na titulním listě je uvedeno, že materiál vyšel vlastním nákladem Divadelní skupiny České studio, v tiskárně Melantrich, Brno. Soudě dle dochovaného exempláře, byly do obálky k vyvázanému řádu volně vloženy stanovy. Viz *Divadelní řád "České studio"* ve fondu divadelního oddělení MZM, složka České studio.

⁵ Svědčí o tom kopie úředního spisu nazvaná *České studio*, uložená v divadelním oddělení MZM, (originál spisu nese hlavičku Zemský archiv, fasc. 66477/35, výnos č. 1081/ X-37), přičemž obsahem tohoto materiálu je rekapitulace existence souboru, jeho členstva, aktivit, stručný výpis ze stanov, zpráv z jednotlivých policejních okrsků a dobrozdání. Je otázka, do jaké míry Dostál jako nápověda fungoval, protože v divadelním řádu se jasně píše, že funkce nápovědy a inspicienta jsou zrušeny. Viz *Divadelní řád "České studio"* ve fondu divadelního oddělení MZM, složka České studio.

pražské konzervatoře, Emilíí Hráskou, Ilonou Kubáskovou, Viktorem Očáskem, Jarmilou Švabíkovou, Jaroslavem Tumlířem, Richardem Záhorským, Jaroslavem Tumlířem, Gabrielou Kaulfusovou aj. Během celoročního úsilí se skupině skutečně podařilo zformovat určitou stylovou jednotnost, a to i přes překážky organizačního a hmotného rázu. Herci přitom nebyli finančně zajištěni, rozdělovali si výdělky z představení rovným dílem, všichni byli zaangažováni do výroby kostýmů i dekorací, podíleli se stejnou měrou na všech aktivitách Českého studia atp.

Dokladem tíživé situace souboru jsou nejen osobní vzkazy adresované jednotlivým členům souboru,⁶ ale také dobová dokumentace, zachovaná ve výše zmíněném konvolutu materiálů získaných A. Skálou. Mimo jiné se zde setkáme s lékařskou zprávou vystavenou na sklonku října roku 1924 na jméno Jaroslava Tumlíře, u něhož lékař v Holešově, kde se skupina v tutéž dobu zdržovala, seznal příznaky "nervového vyčerpání nejvyššího stupně"⁷ či s autentickou vzpomínkou Jaroslava Šáry, kterou herec a tehdy již dlouholetý významný člen souboru ostravského divadla zaslal v roce 1950 Antonínu Skálovi.⁸

Vzhledem k nízkým výdělkům, pramenícím také z nezájmu především venkovských diváků o moderní, příliš novátorský divadelní projev, se v souboru záhy začaly

⁶ Výmluvný je například dopis Jarmily Horákové, který adresovala své spolužačce a přítelkyni Emilii Hráské. Ta odešla z pražské konzervatoře ještě před ukončením studia. Horáková, která ji podporovala svou korespondencí i nabídkami na finanční podporu, v roce 1924 napsala: „Jsem opravdu šťastná, že alespoň trochu máš zadosť učiněno, takže jsi spokojena. Musím ti poctivě říci, že ve mně tímhle tím svým činem jsi vzbudila úctu – slečna Nováková to také obdivuje. Máš jí prý napsat, pošle ti různé adresy na městečka, kde je milé obecnstvo. A vzkazuje Ti, že máš hodně jíst (to je taky moje řeč), abys nedostala součotiny. A máte se prý na Moravě držet dokud nebudete mít jméno. A peníze nestrkejte do žádných peněžních ústavů. Jak stojíte teď finančně? Dostáváte tolik, kolik jste si slíbili? Jestli pak víš, když přišel tvůj dopis, shrnuli se všichni, jako sumci kolem mne a chtěli něco vyzvědět, abych pravdu řekla, byli by rádi slyšeli jestli se vám nevede dobře. I v Národě je prý o Vás často řeč. Tak se držte! Já (chci říci napřed sl. Nováková), věřime pevně, že z vás něco bude a já dokonce cítím, že Studio to vyhraje. Myslím na vás denně a byla bych skutečně nešťastná kdybyste nevynikli“. Rukopis dopisu Jarmily Horákové ke uložení v pozůstalosti Jiřího Frejky, doNM Praha, sl. Č 11316, sign. A-18905.

⁷ Originál dokumentu je uložen v divadelním oddělení MZM Brno, sl. České studio.

⁸ V dopise z 11.9.1950 Šára mimo jiné dává tíživé existenční podmínky do souvislosti s uměleckými nároky souboru: "Byli jsme mladí a plni tvůrčího entuziasmu. - Náš repertoár byl však vesměs velmi těžký a literární, a proto jsme nezískávali zájmu širšího obecnstva a velmi často jsme hladověli. Jednotnou gáží 600 Kč měs. jsme snad ani jedenkrát nedostali, neb na ni nezbylo a vypláceli jsme si po 5 Kč na den." Originál dokumentu je uložen v divadelním oddělení MZM Brno, sl. České studio.

projevovat různé vnitřní kolize, za nimiž stálo více faktorů. V první řadě se na ní pravděpodobně podepsaly neutěšené podmínky. Finanční problémy provázela ztráta iluzí pramenící z nezájmu obecnostva, které si žádalo zábavní či osvětový repertoár, boje s místními ochotníky, existence pod úrovní životního minima a další nepříznivé skutečnosti. Ty posléze vedly právě k uměleckým rozporům mezi vůdčími osobnostmi divadla, Gamzou a Bezdíčkem. Neshody vyvrcholily roztržkou a odchodem části členů studia, narušení celkové soudržnosti komuny vedlo k pozvolnému úpadku. K různým nepříjemnostem, provázejícím činnost souboru, pak patřila neschopnost skupiny zaplatit patříčné poplatky z poskytnutých služeb.⁹ Přestože Zemský úřad souboru ke dni 28.12.1924 znovu prodloužil koncesi a v dubnu roku 1925 se zdála být možnost zisku dlouhodobé koncese téměř na dosah, ukázalo se, že se České studio potýká s takovou vnitřní krizí, která zvolna spěla k jeho likvidaci. V poslední fázi jeho existence, tedy v březnu roku 1925, oznamuje Josef Bezdíček oficiálně Zemskému úřadu a Policejní správě, že vystupuje z funkce předsedy sdružení a žádá při tom o vyškrtnutí ze všech protokolů Českého studia.¹⁰ V té době se skupina zdržovala pravděpodobně na Slovácku, resp. v Uherském Brodě, kde se zúčastnila příprav *Večera Komenského*, uspořádaného při příležitosti 333. výročí narození Jana Amose Komenského, což se dozvídáme ze zachované dobové kritiky, která vypichuje celoměsíční snahu Českého studia "nejpocitivějším způsobem přiblížit vhodně volený repertoár." Ve zmíněné kritice je také zajímavý odkaz na činnost Jiřího Mahena, jenž v proslovu, předneseném po prvním aktu Ibsenových *Strašidel* uváděných v místním divadle dne 1. března 1925, "poukázal na cíle i prostředky mladých umělců, což naznačil jako protektor tohoto sdružení."¹¹ Neznáme sice přesné cesty Českého studia, víme však, že o dva měsíce později, tj. 20. května 1925 uvede soubor v třebíčském kině Apollo za spoluúčinkování členů místního ochotnického souboru "Vrchlický" svou nejslavnější inscenaci, totiž Langerovu *Periferii* na nápaditě

⁹ Viz např. policejní hlášení z tiskárny v Hodoníně, kde zůstal soubor dlužen za tisk plakátů.

¹⁰ Více o tom viz pozn. č. 3.

¹¹ Více viz K. Večer Komenského. *Zájem Slovače*, 3.4.1925. Výstřižek s ohlasem na divadelní aktivitu Českého studia v Uherském Brodě. Uloženo v divadelním oddělení MZM Brno, sl. České studio.

koncipované konstruktivistické scéně.¹²

O záchranu zbylé části souboru se Gamza pokusil ve spolupráci s E. A. Longenem, s nímž se setkal pravděpodobně v květnu 1925. Gamza přijal nabídku na sloučení Českého studia s Longenovým souborem. Tak vzniká sdružení SEČESTEAL, čili Sdružené ensembly Českého studia a E. A. Longena. O měsíc později uvedlo toto sdružení v Kolíně tři inscenace z Longenova repertoáru, *Otroky* Georgese Bouhéliera, Kischovu *Matku vražednici*¹³ a Longenovu hru *Dezertér z Volšan*, soubor se ale v průběhu prázdnin pro vleklé finanční problémy, osobní a ideové rozpory mezi dvěma vůdčími osobnostmi rozpadl. Úřední dokumenty hovoří o tom, že v srpnu roku 1925 nebyla pro činnost souboru obnovena koncese a možnosti odvolání členové Českého studia nevyužili. Skupina tedy oficiálně zanikla, v dokumentu Zemského archivu pak zánik a zrušení Divadelní skupiny České studio potvrdil i výnos policejního ředitelství ke dni 4.7.1935, přičemž bylo vzato v potaz sdělení někdejšího předsedy Josefa Bezdíčka, že "soubor zanikl ztrátou členstva".¹⁴

Dovětek o marném pátrání

Když se, jak bylo na počátku tohoto příspěvku sděleno, v roce 1950 Antonín Skála rozhodl připravit výstavu věnovanou působení Českého studia v oblasti Moravy, dostala se mu do rukou zajímavá zpráva od Jaroslava Šáry. Ten Skálu upozornil na skutečnost, že po rozchodu skupiny (tím zde myšleno původní České studio, dosud nenapojené na Longena a jeho soubor - pozn.AJ.), k němuž došlo v Uherském Hradišti, zůstala tamtéž "veliká bedna s různými rekvizitami, plakáty atd.", přičemž Šára zmiňuje, že "ještě před dvěma léty v tamnějším divadle "Redutě" /?/ v šatně to jeden z mých přátel prohlížel a

¹² Cedule k představení mimochodem označuje za stavitele "konstruovaného jeviště" třebečského městského stavitele Kučeru. Uloženo v divadelním oddělení MZM Brno, sl. České studio.

¹³ Obě hry byly původně uváděny v Revoluční scéně (1920-1922), v níž se Longen pokoušel o průbojnou sociálně angažovanou scénu kabaretního typu. Uvedl zde mj. také Büchnerova *Vojčka*, Mackovu hru *Dáma a vrah*, Kischovo *Nanebevstoupení Tonky Šibenice* a také první dramatizaci Haškova *Švejka*. Revoluční scéna byla ve své době jedním z mála projektů, který vycházel z původní kabaretní linie a zároveň svým programem s rysy dozrívajícího expresionismu přinášel závažná aktuální poselství.

¹⁴ Viz pozn. č. 3.

pak mi o tom říkal."¹⁵ Antonín Skála tehdy neváhal a obrátil se na Slovácké divadlo i na Archivní depositář Gottwaldovského kraje se sídlem v Uherském Hradišti, ale zmíněná bedna už v roce 1950 nebyla v prostorách zdejšího kina Svět k nalezení. Po dalších šedesáti letech se pokusila o totéž autorka této zprávy a přestože se setkala s nečekanou vstřícností úřadů, příspěvkových i pamětníků, působících v někdejší Redutě, ani její pátrání neskončilo úspěchem. Můžeme pouze hádat, zda byl materiál zničen během katastrofálních povodní, které kraj postihly v roce 1997 nebo o něj divadelní historie přišla už v období mezi lety 1948, kdy byl naposledy viděn, a 1950, kdy o něm napsal Šára zprávu Skálovi...

Resumé

This article is having a look at the recovered archive material which was collected during 1950 by Antonín Skála while preparing the České studio (Czech Studio) exhibition and stored in the Department of Theatre History of Moravian muzeum Brno. After years we took the material out of its box and found out a some documents that are bringing some more light into this phenomenon. Avant-gardistic theatre group České studio was inspired by MCHAT's studio-theatre model and was working in 1924-1925 as the trouper company in the Moravian region.

¹⁵ Viz korespondenční lístek J.Šáry adresovaný A.Skálovi 20.7.1950. Uloženo v divadelním oddělení MZM Brno, sl. České studio.

Helena Spurná

Zpráva z výzkumu operní inscenační tvorby Oldřicha Stibora

Tento příspěvek představuje jakousi první, stručnou zprávu z teprve nedávno započatého výzkumu Stiborovy operně inscenační tvorby v Českém divadle v Olomouci. Referát vznikl na popud Jiřího Stýskala, našeho největšího znalce Stiborova divadelního díla (Stiborovými operními inscenacemi se však Stýskal ani nikdo jiný doposud hlouběji nezabýval).

Jakmile jsem se Stiborem sama začala zaobírat, musela jsem přijmout nepříjemnou, výzkum limitující, nicméně danou skutečnost, totiž že pozůstalost tohoto divadelního umělce v obvyklém slova smyslu vlastně neexistuje. Jak uvádí Jiří Stýskal ve své habilitační práci o Stiborových divadelních začátcích před jeho příchodem do Olomouce (*Oldřich Stibor a jeho cesta k divadlu (1901-1931)*, Olomouc 1990), nepatřil Stibor k těm umělcům, kteří již za svého života systematicky pořádají vlastní pozůstalost. Jak impulzivně a s nezkrotným temperamentem tvořil na divadle, stejně živelně přistupoval i k praktickým věcem. Stibor prostě ve všech ohledech nezapřel svoji bohémskou povahu. Nesmíme zapomínat ani to, že gestapo si pro něho přišlo v jeho pouhých devětatřiceti letech a přitom důkladně probralo a nechalo beze stopy zmizet značné množství Stiborových písemností, fotografií a knih. Pokoušíme-li se rekonstruovat podobu Stiborových inscenací, nemůžeme se při tom opřít o nejdůležitější prameny v podobě režijních, inspicentských či nápovědních knih, protože je prostě nemáme k dispozici. S ohledem na Stiborův temperament, rychlost jeho uvažování a tvoření na základě okamžitých nápadů a impulzů je otázka, zda-li si tento režisér vůbec nějaké režijní knihy vedl. Důležité svědectví k tomu podává jeho nejbližší spolupracovník v olomouckém divadle, výtvarník Josef Gabriel, s nímž Stibor tvořil sehraný tandem. Jak Gabriel zmiňuje ve své vzpomínce na Stibora uveřejněné ve stiborovském čísle Divadelního zápisníku (roč. 1, 1945-46, č. 7-8, ed. J. Träger a R. Smetana), koncepce jejich společných inscenací vznikala velmi rychle. K vytvoření scény a kostýmů prý většinou stačilo pár náčrtů pořízených na kavárenském stole u Drápalů, posléze několik rychlých ústních konzultací na chodbách divadla a bylo hotovo. V úvahu musíme vzít i

vleklé ekonomické problémy a z nich plynoucí ne právě ideální provozní podmínky olomouckého divadla, které se projeví rychlým střídáním repertoáru a celkovým chvatem při vzniku inscenace. V době, kdy tu Stibor působil, nebylo výjimkou nastudovat až 30 her během jedné sezóny, z nichž mnohé se nedočkaly více než tří repríz (některé vůbec skončily premiérou). Již v první celé sezóně svého působení 1931/32 musel Stibor prokázat maximální výkonnost a tvůrčí zápal, neboť nastudoval 23 inscenací činoher vesměs různorodých, z nichž bezmála polovina byla odehrána v netradičním prostoru Komorního divadla, nově zřízeném v malém Redutním sále. Od února roku 1933 ovládne Stibor jako režisér souběžně s činohrou i operu. Při v průměru 20 vytvořených inscenacích v rámci sezóny bylo samozřejmě takřka nemožné věnovat důkladnou dramaturgicko-inscenační přípravu všem titulům. Jako pravděpodobnější se nám tedy jeví hypotéza, že Stibor si režijní knihy nepožíval a pokud si nepoznamenával koncepci inscenace jinak – a nenašel se bohužel žádný pramen tohoto druhu -, nosil prostě podobu svých jevištních děl takřikajíc v hlavě.

O Stiborově poměru k opeře a hudbě vůbec toho mnoho nevíme. Víme, že ovládal hru na housle a že už v době svého působení v Ostravě, v jím vedeném Studiu při Národním divadle moravskoslezském se zabývá myšlenkou programu operních a baletních inscenací. V plánu bylo uvedení Pergolesiho komické opery *Služka paní*, Satieho „symfonického dramatu“ *Sokrates* či dadaistické „operu buffy“ *Mastičkář* od E. F. Buriana (tato měla premiéru v roce 1928 ve Frejtkově divadle Dada). Z baletů pak plánoval premiéru taneční grotesky Erwina Schulhoffa *Náměsíčná* na libreto V. Nezvala. Pro potíže s hudebním materiálem, pěveckým obsazením i volnými termíny pro operu a balet v provozu divadla se však žádný z těchto projektů neuskutečnil. Stejně tak nedošlo k realizaci přednášky o moderní operní režii, o níž Stibor vyjednával s ředitelem brněnského divadla Otou Zítkem.

K režii opery se dostává až v Olomouci. Jakkoli i nadále zůstává doménou jeho jevištní tvorby činohra, svojí inscenační činností se nepochybně zaslouží rovněž o umělecký vzestup operní produkce ve zdejší divadle. V čele olomoucké opery stojí v letech 1932-1938 dirigent Adolf Heller, během jehož působení se olomoucká opera stává jednou z předních operních scén ve střední Evropě. Když přitom Heller na začátku sezóny 1932/33 nastupuje do funkce kapelníka, ujímá se souboru, který je zmítán vleklou

uměleckou i finanční krizí a o jen vlásek unikl zrušení. Byl to mimochodem právě i Stibor, jenž razantně vystoupil ve prospěch opery, když se na sklonku éry ředitele Drašara a uměleckého šéfa Emanuela Bastla rozhodovalo o jejím bytí a nebytí. Správně viděl kulturní význam divadla v rovnováze všech jeho složek, a proto si ho nedovedl představit bez opery. Z Hellerových četných zásluh o rozvoj hudebního a především operního života v Olomouci bývá nejvíce vyzdvihována jeho objevná operní dramaturgie. Hellerova dirigentská praxe na německých scénách a obrovský rozhled po soudobé evropské hudbě způsobily, že se osou jeho dramaturgického plánu staly novinky světové i domácí produkce. Zároveň vyhledával málo známá, ale hodnotná díla starší. Za šest let Hellerova olomouckého působení se tu uskutečnilo na 35 světových, československých nebo alespoň olomouckých operních premiér, které byly z větší části vysílány rozhlasem a hlavně byl o ně rostoucí divácký zájem. Byly mezi nimi např. světové premiéry Debussyho *Ztraceného syna* (premiéra 4. 10. 1932), Rousselova *Odkazu tety Karoliny* (14. 11. 1936) a Dvořákova *Alfréda* (10. 12. 1938), československé premiéry *Skřeta* (27. 4. 1932) a *Křídového kruhu* (17. 2. 1934) od Alexandra Zemlinského, oper Ottorina Respighiho *Marie Egyptská* (7. 4. 1934) a *Lukrécie* (1. 10. 1937) či Straussovy *Arabelly* (25. 11. 1933). Mimořádný ohlas (též mezi pražskými kritiky) vzbudilo první československé provedení Monteverdiho *Orfea* (7. 12. 1935). Heller má rovněž zásluhu na prvním českém provedení opery Dmitrije Šostakoviče *Lady Macbeth Mcenského újezdu* (uvedeno pod názvem *Ruská Lady Macbeth*), jehož premiéra se uskutečnila 8. 2. 1936. Inscenace vyvolala velký rozruch – skandální námět v Šostakovičově kongeniálním hudebním zpracování se setkal buď s jednoznačným odmítnutím, nebo s rozpaky. Stibor se jako režisér podílel na více než polovině oněch 35 operních novinek, většinou s Hellerem za dirigentským pultem (dalšími dirigenty byli Jaroslav Budík, v menší míře též dirigent operety Jaromír Žid).

Poprvé se Heller se Stiborem sešli ke spolupráci při přípravě inscenace Wagnerova *Parsifala*, jejíž premiéra se uskutečnila 18. 2. 1933. Stibor tu sice pouze vypomohl svými praktickými divadelními zkušenostmi brněnskému muzikologovi Přemyslu Pospíšilovi, který byl hlavním režisérem této inscenace (jako operní režisér Pospíšil v Olomouci před Stiborem krátce působil). Kritika nicméně ze zde uplatněných postupů dokázala určit Stiborův rukopis. Jeho podíl na inscenaci byl patrný zejména v režii davových scén.

Davové scény – jak se kritici shodují – při premiéře nedopadly nejlépe. Tento nezdar částečně připisují stísněnému prostoru olomouckého jeviště, podpořenému ještě výpravou J. Gabriela. V. H. Jarka v týdeníku Pozor (21. 2. 1933, s. 3) konstatoval, že „rychlý přechod chlapců porušil velebnost vstupu grálských rytířů, ježto byl to spíše poklus, než rychlý krok“, Hofírek v Moravském večerníku (21. 2. 1933, s. 5) se s Emanuelembrem v Moravském deníku (21. 2. 1933, s. 3) zase shodli na nepatřičnosti „pobíhání děvčat v posvátné síni“ a pohřební scény s mrtvým Titurelem. Skutečným debutem Stibora jako operního režiséra byla až inscenace Verdiho *Maškarního plesu* (10. 10. 1933), jež se setkala s velkým ohlasem diváků i kritiky. Ta viděla ve Stiborovi příslib moderní operní režie na olomoucké scéně, jakkoli ne všechny režijní nápady byly kvitovány s pochopením. Stanislav Vrbík v Našinci (14. 10. 1933, s. 4) oceňoval, že Stibor, ač původem činoherní režisér, při inscenování opery vychází z hudby, z konkrétních daností hudební partitury.

Snažíme-li se oživit podobu Stiborových operních inscenací a určit základní charakteristiky jeho operně inscenační práce, je nutné přijmout jako fakt, že hlavní zdroj informací nám budou představovat dobové recenze a zprávy z tisku. Stav archivu olomouckého divadla je tristní - kromě partitury *Její pastorkyně* se z této doby nedochoval žádný notový ani jiný materiál, který by mohl nést stopy Stiborovy režijní práce. Nevelké množství fotografií z operních představení skýtá pouze soukromý archiv Jiřího Stýskala. Ten před mnoha lety zpovídal některé zpěváky olomoucké opery, kteří se Stiborem spolupracovali - jmenovitě Eduarda Hakena, Jindřicha Blažíčka, Josefa Vojtu a v neposlední řadě Stiborovu manželku a přední sopranistku souboru Ludmilu Červinkovou -, nic podstatného z jejich vzpomínek však nevytěžil. Ani pozůstalost scénického výtvarníka Josefa Gabriela, uložená v olomouckém Muzeu umění, nám mnoho nepomůže. Jakkoli Gabriel vypravil 56 Stiborových operních inscenací – vyjma Respighiho *Lukrécie*, jejímž výtvarníkem byl Jaroslav Šolc, se tedy podílel na všech Stiborových inscenacích oper -, kromě kostýmní studie k *Donu Giovannimu* (1936) ve sbírce nenajdeme žádný Gabrielův scénický návrh dokumentující jeho operně inscenační spolupráci se Stiborem. Budeme muset zapátrat dál: v roce 1962 se v pražské Galerii Václava Špály uskutečnila expozice Gabrielových prací pro divadlo a z katalogu vyplývá, že vystaveny tu byly mj. jeho scénické návrhy k několika Stiborovým operním

inscenacím (*Lady Macbeth, Bohéma, Rusalka a Don Giovanni*). Tyto prameny tedy někde musí být, zatím však nevíme, kde. Je potěšující, že máme alespoň fotografie makety scény k *Donu Giovannimu* – uvidíme, podaří-li se nám vypátrat originál.

Jakkoli tehdejší deníky a jiná periodika věnovaly operním představením olomouckého divadla velkou pozornost, skýtá tento materiál značné problémy, pokud jde o zachycení jevištní podoby inscenace. Největší plochu recenze zaujímal popis, stručný rozbor a hodnocení operního díla, což zejména u novinek mělo svůj propagační význam. Poté většinou následovala evaluace hudebního provedení, zahrnující hodnocení výkladu dirigenta a interpretačních výkonů. Zde se napříč táborem recenzentů vyjadřujících se k činnosti opery z různých estetických i politických stanovisek objevují tvrzení, která dokumentují nedobrou situaci souboru v Hellerově éře - ať už šlo o početní nedostatek členů orchestru či sboru při provádění děl velkého hudebního obsazení, nebo nedostatek času při nastudování operních děl. Recenzenti často konstatují intonační problémy a špatnou souhru orchestru, nepropracovanost sborových či ansámblových výstupů i nízkou kvalitu některých hlasových oborů v pěveckém souboru. Režii a scéně byl věnován nejmenší prostor, nikterak ojediněle se vyskytují hodnocení typu „režie Stiborova a výprava Gabrielova dobrá“.

Z útržkovitých popisů a mnohdy rozporuplných hodnocení operních inscenací můžeme vytěžit obecnou charakteristiku Stiborových operních režii, které - jak jsem již uvedla - byly neodmyslitelně spojeny se scénickými realizacemi Josefa Gabriela. Jisté je, že Stibor měl mimořádné nadání vcítit se do stylu a osobitosti toho kterého operního díla. Svým operním inscenacím dokázal vtisknout stejně tak moderní, stylizovaný ráz, jako jim ponechat vcelku tradiční, realistický rámec, pokud to dílo vyžadovalo. Takto postupoval kupř. při inscenování Šostakovičovy *Lady Macbeth*, když zdůraznil její vypjatý naturalismus. Stiborovým vstupem na olomouckou operní scénu dochází k překonání inscenační praxe režisérů-rutinérů. Stibor narušuje panující inscenační modely v opeře a hledá nové výklady klasických děl. Tak např. v inscenaci *Veselé paničky windsorské* od O. Nicolaie zasadil děj do rámce commedie dell'arte s jejími typovými postavami, které byly pojaty tak, aby byly co nejbližší současnému divákovi. Stejný princip uplatnil i v inscenaci Haydnova *Světa na měsíci* nebo Mozartovy *Figarovy svatby*. Razantním vybočením z dosavadní inscenační praxe byl *Don Giovanni*. Hlavní

zásluhu na tom měla Gabrielova abstraktně řešená scéna, jednotná pro různá prostředí děje. Jedním z nejvýznačnějších rysů Stiborových činoherních inscenací byla režijní propracovanost davových scén. V operních inscenacích se jeho úsilí v tomto směru setkávalo s menším úspěchem. Typická byla malá přizpůsobivost operního sboru Stiborovým režijním nárokům, kritika často konstatuje nedisciplinovanost sborového tělesa či komparzistů, na které ztroskotal ne jeden režijní záměr. Stibor rovněž kladl nemalé nároky na herecké jednání sólistů, které stylizoval po stránce pohybové i mimicko-gestické. V řadě inscenací spolupracoval s vynikajícím tanečníkem a pohotovým provozním choreografem olomouckého divadla, Josefem Judlem. Stibor přistupoval k režii opery bez předsudků, ve snaze zbavit operní inscenaci scénické strnulosti a přizpůsobit ji požadavkům moderního divadla. Jeho všudypřítomná snaha o dynamizaci, rozpohybování scénického jednání však dle některých recenzí vedla k upozadnění hudby a podřízení operní partitury diktátu činoherního režiséra. Tak v recenzi inscenace *Bohémy* (12. 10. 1935) např. Stanislav Vrbík zdůrazňuje, že Stibor „oprostil hru od statického tradičního pojetí a snažil se o všestranný ruch, pohyb a vývoj, neopomíjeje ani lyrické partie pozvednouti na úroveň dnešního chápání jevištního dramatu. Dospěl již ve zpracování hereckého ensmbu tak daleko, že v druhém jednání máme více dojem činohry než opery.“ I jinak velmi loajální Vrbík Stiborovi vytýká, že „hudební pásma se při rušné jevištní akci téměř ztrácí“. (Našinec, 14. 10. 1935, s. 4.) Obdobně smýšlí K. D. Hofírek v recenzi na Haydnův *Svět na měsíci* (České slovo, 21. 4. 1937, s. 4) nebo Karel Dvořák v recenzi inscenace Wagnerových *Mistrů pěvců* (tamtéž, 20. 3. 1937, s. 4). Tak jako v činohře, i v operních inscenacích Stibor hojně využíval možnosti otáčivého jeviště, jehož zřízení v olomouckém divadle sám krátce po svém příchodu inicioval. Točna byla uplatněna např. v těchto operních inscenacích: *Trubadúr*, *Bohéma*, *Figarova svatba*, *Svět na měsíci* či *Don Giovanni*. Ne všude se však toto řešení setkala s pozitivním ohlasem. Rozporuplně bylo přijato např. Stiborovo pojetí předehry ve *Figarově svatby*. Tuto proti dosavadní tradici inscenoval, a to na způsob živého obrazu, kdy nechal na točně defilovat v nehybných pózách všechny postavy opery, pojaté jako figurky z dob rokoka. Jiným výrazným prvkem Stiborových operních inscenací byla práce se světlem. Již v roce 1933, po premiéře *Maškarního plesu*, konstatuje Stanislav Vrbík (o.c.), že Stibor v ovládní světelného aparátu, „širokých

stupnic barevných, jejich světelné intenzity a ušlechtilého harmonického ladění“ dosáhl virtuozy. Z dalších inscenací, které se vyznačovaly výraznou světelnou režii, uveďme např. *Aidu*, Monteverdiho *Orfeu*, *Ariadnu na Naxu*, *Dona Giovanniho*, *Rigoletta* či *Figarovu svatbu*. Ve *Figarce* dle ohlasů mistrným způsobem využil barevných reflektorů zvláště v zahradní scéně. Doboví recenzenti věnují pozornost též podílu Josefa Gabriela na celkovém vyznění inscenace. Gabrielovy výpravy představovaly aktivní, dramaticky činnou složku Stiborových inscenací. Gabriel, ač patřil k nejvytíženějším umělcům olomouckého divadla (během svého působení v letech 1931-1941 zde vypravil neuvěřitelných 300 premiér!), dokázal vystihnout jedinečnost inscenovaného díla, jeho myšlenkovou podstatu. Byl scénografem, který se uměl skvěle přizpůsobit režijnímu záměru. Pro jeho návrhy k Stiborovým inscenacím byla typická jednoduchost a střízlivost scénického prostoru, který utvářel prostředky architektonickými i malířskými. V řadě návrhů jsou popisné realistické prvky omezeny na minimum; vychází z postupů konstruktivistické scénografie, prostor jeviště člení schodišti a pódií, s oblibou využívá závěsy. V některých činoherních inscenacích zapojuje do scény fotomontáže Karla Kašpařika a polyekranové projekce. Z dochovaných pramenů bohužel nelze zjistit, zda byly fotomontáže a projekce využity i v operních inscenacích. Odezva na Gabrielovo řešení scény v operních inscenacích nebyla vždy pozitivní. Někdy mu byla vytýkána příliš abstraktní koncepce scény i to, že svým řešením ještě umocňuje stísněnost prostoru olomouckého jeviště. Rozruch vyvolala především jeho výprava k *Donu Giovannimu*. Základ scény tvořila kruhová konstrukce, postavená na otočném jevišti. V prostoru této konstrukce se pak odehrávaly veškeré výstupy, což se zřejmě neobešlo bez problémů, jak naznačují i některé kritiky. K častému uplatnění závěsů v Gabrielových výpravách pouze na okraj úsměvnou poznámku K. D. Hofírka v recenzi na *Rigoletta*, jak ji publikoval v *Českém slovu* 27. 4. 1937: „Závěsy, splývající z lustru v prvním jednání, patří /však/ k nevysvětlitelným žertíkům šéfů scény. Referent (a s ním jistě ostatní publikum) trnul hrůzou, kdy si tančící páry, tak mile se do závěsů zaplétající, strhnou lustr na hlavu.“

Tak toto je ve stručnosti vše, co lze z doposud zjištěných pramenů vytěžit o Stiborových operních inscenacích. Bádání přineslo jednoznačný závěr, že tak jako v činoherních inscenacích, snažil se Stibor i inscenacím oper vtisknout moderní

divadelní výraz. Hledá netradiční inscenační řešení, rovněž v jeho operních inscenacích jsou patrné vlivy avantgardy. K inscenování oper Stibor zřejmě přistupoval více z pozic činoherní režie. Je škoda, že pro nedostatek pramenů ke Stiborovým inscenacím nemůžeme jeho způsob operního inscenování srovnat s postupy jiných výrazných operních režisérů této doby, jako byli např. Ferdinand Pujman nebo Ota Zítek. Bádání v této problematice však ještě bude pokračovat, pochopitelně v součinnosti s výzkumem Stiborových činoherních režii v olomouckém divadle. Oldřich Stibor se svým dílem zapsal nejen do českých, nýbrž i do evropských divadelních dějin a zasluhuje, aby mu byla věnována náležitá pozornost.

Resumé

The contribution focuses on the opera productions by a distinguished Czech theatre director Oldřich Stibor (1901-1943). Stibor worked in the 1930s in the Czech Theatre in Olomouc, where he directed both drama and opera. In the years 1933 – 1939 he staged more than 50 operas there, commissioned by the artistic director of the Opera, conductor Adolf Heller, and in cooperation with the chief stage designer Josef Gabriel. Heller transformed Olomouc Opera into one of the best opera institutions in central Europe. During Heller's time (1932-1938) many operas have been premiered there (e.g. Debussy's *The Lost Son*, Roussel's *Aunt Caroline's Will* or Dvořák's *Alfred*). Authoress states lack of the relevant sources providing informations about the productions; short and little comprehensive reviews represent the main available source. Nevertheless, research has brought some important conclusions about Stibor's opera directing: he tended to the modern opera staging, to the non-traditional interpretations and he has been influenced by avant-garde theatre.

Vliv E. F. Buriana a Divadla D 34 na režijní tvorbu Josefa Henkého

Josef Henke byl především rozhlasový, ale také divadelní a filmový režisér, autor řady rozhlasových, divadelních i televizních scénářů a kompozic poezie, teoretik přednesu, pedagog a příležitostný dramaturg. Byl režisérem a scénáristou první velké české stereofonní rozhlasové inscenace – *Proměny* Franze Kafky. Patřil k zakladatelům Lyry Pragensis a Poetické vinárny Viola. Ačkoliv Josef Henke na počátku padesátých let vystudoval na DAMU divadelní režii, do všeobecného kulturního povědomí se dostal především jako režisér rozhlasový a má zásluhu na vzniku těch nejkvalitnějších rozhlasových inscenací, které v českém prostředí v druhé polovině dvacátého století vznikly. Můžeme říci, že dílo Josefa Henkého ze šedesátých let, tedy z období tzv. „rozhlasové renesance“ je svou kvalitou srovnatelné s tehdejší evropskou úrovní rozhlasové dramatické tvorby. V Henkého rozhlasové režijní dráze dominují především dvě období: jednak jsou to „zlatá“ šedesátá léta, kdy se progresivně vyvíjela celá oblast naší kultury, a poté léta devadesátá, kdy po téměř dvacetileté nucené pauze vědomě navázal na svou dřívější poetiku řadou dalších náročných rozhlasových projektů.

I když svou profesní dráhu vystavěl Josef Henke především na rozhlasové režii, jeho první profesionální angažmá bylo u Emila Františka Buriana v tehdy právě obnoveném Divadle D 34.¹ Henke Burianovo divadlo často a rád navštěvoval počátkem padesátých let jako student, kdy ostatní divadla nasazovala především agitky a budovatelská dramata. Umělecký program Děčka jej velmi oslnil.² Do Divadla D 34 byl v podstatě angažován shodou náhod poté, co byla striktně odmítnuta jedna z jeho studentských prací na DAMU – jednalo se o montáž z poezie, próz a dramat Jiřího Wolkera, v níž použil metodu koláže, projekci a stylizovaný pohyb na hudbu skladatele Marka Kopelenta. Pedagogická komise DAMU tuto inscenaci zakázala s odůvodněním, že se jedná o formalismus a

¹ Emil František Burian v roce 1955 přejmenoval tehdejší Armádní umělecké divadlo zpět na Divadlo D 34.

² Henke zatoužil v Burianově divadle pracovat po zhlédnutí světelné přehry v inscenaci *Maškaráda. Zadáno pro Josefa Henkého* I. (Autor neuveden.) 8. 1. 2005. DA15194/0.

nezdravé experimentování. Emil František Burian se dozvěděl o tom, že byla nějakému posluchači na škole zakázána premiéra, a ze zájmu a zvědavosti následně pozval Josefa Henkeho k sobě do divadla.³ Burian jej angažoval nejprve jako režiséra s povinnostmi asistenta a po ukončení studia na DAMU se stal Josef Henke „skutečným“ režisérem. Počátky jeho kariéry jsou tedy úzce spjaty s divadlem, které velmi miloval a zůstal s ním úzce propojen po celý svůj život.⁴ Bylo to právě divadlo, odkud si vybíral do svých rozhlasových režii nové herce. Nezajímalo ho, zda je to mladý nezkušený začátečník nebo slavný divadelník – měřítkem mu byl především zajímavý hlasový potenciál a cit pro slovo.⁵

Josef Henke v Divadle D 34 působil v letech 1955 – 1958. Do divadla nastoupil právě v době, kdy se Emil František Burian po svém nešťastném období prorežimního divadla v duchu socialistického realismu vrátil ke stylově propracovaným inscenacím ze svého předválečného avantgardního období a navázal na umělecký vrchol své tvorby z poloviny třicátých let. Henke tak měl možnost poznat a načerpat inspiraci z Burianova obrazného, poetického jevištního jazyka, jenž byl i jemu velice blízký, protože už od dětství inklinoval k poezii a tento zájem jej ovlivňoval po celý jeho život. Zajímavé je, že k divadlu se v podstatě dostal přes poezii, protože se domníval, že právě divadlo je instituce plná poezie. V rozhovoru s Kateřinou Nešlehovou Henke uvedl: „*Už jako kluk jsem miloval verše a divadelní hry v rozhlase. [...] Magičnost rozhlasu, na niž věřím dodnes, mne chytla. I divadlo jsem chtěl dělat proto, že jsem věřil, že je to dům plný poezie, ale dodneška jsem se tam s ní málokdy setkal. Rozhlas ten můj sen naplňoval nejvíc.*“⁶ V Divadle D 34 Henke režíroval například Burianovu hru *Ani láska není sama* nebo asistoval při divadelních inscenacích *Lidová suita*, *Bílé noci*, *Věra Lukášová* či

³ Na první schůzce se Henke s Burianem bavili o tom, jak na divadle realizovat Šrámkovo *Léto*. Viz: Tamtéž.

⁴ Henkeho umělecké působení v divadlech se neomezovalo pouze na Prahu, v letech 1962 – 1964 působil v brněnském Divadle bratří Mrštíků, kde vedle mnoha dalších režii vytvořil vlastní kompozici z prací Miloše Macourka *Člověk by nevěřil svým očím* nebo kompozici ze sonetů Williama Shakespeara a veršů Jiřího Šotoly *Růže pro pana Shakespeara*. Pohostinsky režíroval také v Divadle Julia Fučíka v Brně nebo v Divadle Josefa Kajetána Tyla v Plzni.

⁵ Pro rozhlas takto objevil například herce Jaroslava Kepku.

⁶ NEŠLEHOVÁ, Kateřina: *Rozhlasákem se musí člověk narodit*. Rozhovor s Josefem Henkem. *Metropolitní telegraf*, 11. 12. 1992, s. 15.

Žebrácká opera. Není náhodou, že jednu linii jeho režijní tvorby v šedesátých letech představují právě inscenace ovlivněna Burianovým vrcholným stylem a že pro rozhlas upravoval tituly dříve uvedené v Děčku.

Po třech letech strávených v Divadle D 34 přešel Josef Henke do Československého rozhlasu, kde byl v letech 1958 – 1960 zaměstnán jako režisér literárně dramatického vysílání. V rozhlase tehdy režíroval pásma poezie, ale i své vlastní pořady (například hru *Epizody*⁷). Po Burianově smrti se Henke vrátil na dvě sezony do obnoveného Divadla E. F. Buriana.⁸

Část Henkeho života strávená v Divadle D 34 a především samotný Emil František Burian měli pro režijní práci Josefa Henkeho obrovský význam. Jak je všeobecně známo, ve výsledném tvaru Burianových inscenací, založených na modelu polyfonního múzického divadla, se uplatňovaly složky hudební, výtvarné, filmové i slovesné, a Burian tak vytvořil dokonalou koncepci syntetického divadla. Henke sám k tomu říká: „*I když pamětníci, kteří mohli srovnávat, říkali, že v padesátých letech již nedosáhl té imaginace jako v letech třicátých, rozhodně mě naučil vážit s slova, melodie a kvality řeči, cítit vztah slova a hudby.*“⁹ Řadu principů objevených Burianem Henke později aplikoval i na svou rozhlasovou tvorbu. Jedná se především o básnivost a metaforu, v hlasových prostředcích pak o důraz na melodičnost a rytmičtější. Josef Henke se domníval, že z principu Burianova divadla vychází také určitý druh rozhlasové práce. Cituji: „*Jsem přesvědčen, že existují, velmi zhruba řečeno, dva typy her. Či spíše dvě linie divadla. Jedna z nich nemůže být bez výrazné fabule a snaží se předkládat divákovi k vnímání hotové jevištní obrazy. Tu druhou u nás k velké dokonalosti přivedlo Děčko. Snažilo se vybědnout diváka ke spolupráci, předložit mu metaforu a provokovat k tomu, aby si výsledný obraz dotvořil sám.*“¹⁰ Stejným způsobem to podle Henkeho funguje i v rozhlase, kdy je posluchač donucen vytvářet si v mysli z hudebnosti slov či veršů vlastní představy a

⁷ Epizody z roku 1959 měly podtitul *Milostné příběhy dnešní mládeže*. Jednalo se o cyklus malých dramatických příběhů, které spojovalo téma mladých lidí. V inscenaci účinkovali například Jiřina Jirásková, Zdeněk Řehoř, Jiří Pleskot, Luděk Munzar, Ivanka Devátá a řada dalších.

⁸ Režíroval zde například *Pekelníka* od George Bernarda Shawa nebo Orzsiho *Černý ventilátor*.

⁹ Z rozhovoru Bronislava Pražana s Josefem Henkem. Cit. d., s. 3.

¹⁰ HENKE, Josef: *O básnivosti v rozhlase*. Kulturní tvorba 3, 1965, č. 15, s. 6.

obrazy. Z toho podle něj plyne i krása subjektivního vnímání a tedy nekonečné variace obrazových vjemů a imaginace. V roce 1990 pro Mladou frontu řekl: „*Rozhlas je vizuální prostředek neobyčejné síly. Televize je pro mne hmat, film rytmus. V rozhlase, máte-li trochu fantazie, nebo alespoň schopnost vnímat (nevzdělaný bača může být daleko vnímavější než otitulovaný profesor), si můžete představit daleko krásnější věci, než jaké vám dovolí deklová dekorace v televizi. Máte-li k tomu autora na úrovni, dostane vám do jazyka i dobu. Herci, kteří umějí, přidají zvukový obraz i s kostýmy a s atmosférou, jakou by televize nikdy nevykouzlila.*“¹¹ Josef Henke vždy trval na tom, že absence vizuální stránky nemůže být považována za nedostatek rozhlasu. Rozhlas však podle něj potřebuje posluchače s fantazií nebo alespoň s jistou dávkou představivosti. Vědomé navázání na dílo Emila Františka Buriana u něj neznamenal, že by přejímal stejné postupy či jeho inscenace přenášel do rozhlasu. Naopak řadu věcí dělal po svém, ale vycházel ze stejných principů. Henke k samotnému slovu přistupoval velice vnímavě a citlivě, básnické slovo pro něj znamenalo nespornou hudební či zvukovou kvalitu a múzičnost. Samotná rozhlasová básnivost pro něj nepředstavovala občasné medové toky veršů, linoucí se z přijímače. Básnivost pro něj byla dána především textem,¹² s čímž souvisel jeho přístup k dramaturgii, založený na pečlivém výběru jen těch nejkvalitnějších literárních předloh. Pokud vytvářel vlastní dramaturgie, vyznával myšlenku ctění autorova textu.

Avantgardní estetika, v níž byl zdůrazněn význam zvukovosti a hudebnosti, a obdiv k Emilu Františku Burianovi měly za důsledek to, že v šedesátých letech bychom v tvorbě Josefa Henkeho mohli vysledovat jednu linii rozhlasových inscenací dříve uvedených v Děčtku – konkrétně se jedná o tituly: *Krysař*, *Věra Lukášová*, *Kat*, *Lidová suita*, *Bílé noci*, *Žebravý Bakus* či *Vojna*. Inscenace inspirované Burianem byly uvedeny v roce 1968 v rámci festivalu „*Živý odkaz národního umělce E. F. Buriana*“, na jehož přípravě se Josef Henke podílel. Festival obsahoval tituly: *Hra o svaté Dorotě* (Henke – úprava), *Vojna* (Henke – úprava), *Krysař* (Henke – scénář a režie), *Věra Lukášová* (Henke – scénář a režie) a *Kat* (Henke – úprava a režie). V týdeníku *Československý rozhlas* z ledna 1968 o burianovské přehlídce mimo jiné stojí: „*Dramaturgie*

¹¹ MATĚJŮ, Pavla: *Výrobní šišatých housek*. Rozhovor s Josefem Henkem. Mladá fronta, 30. 11. 1990, s. 3.

¹² Srovnej: HENKE, Josef: *O básnivosti v rozhlase*. Cit. d., s. 6.

rozhlasových her si je vědoma dluhu naší veřejnosti tvůrčímu odkazu E. F. Buriana a věnovala několik let soustavnější péče vytváření soustavného burianovského repertoáru. Chce tím jednak uchovat a připomínat dílo E. F. Buriana, a dále chce v té linii rozhlasové dramaturgie i realizace, která svůj základ hledá ve svébytné poetice, Burianovy tvůrčí postupy dále aplikovat i dále rozvíjet. Je až překvapivé, jak Burianova práce s krásou slova, hudebností jazyka, metaforičností, předkládáním spíše fantazijních podnětů než hotových obrazů je blízká nejprogresivnějším tendencím moderní rozhlasové tvorby. Máme ovšem na mysli okruh inscenací výrazně poeticky-filozofického zaměření.“

Mluvíme-li o inspiračních zdrojích souvisejících s Emilem Františkem Burianem a jeho divadlem, nelze opomenout voiceband. Tento výrazový prvek, s nímž Burian experimentoval již od roku 1927 a který využil v řadě svých nejslavnějších inscenací, se v podstatě stal určujícím podnětem pro Henkeho další profesní zájem. Zde mám na mysli termín kolektivní umělecký přednes,¹³ jenž Henke často využíval především pro interpretaci básnických textů. Touto metodou se snažil najít nejčistší a zároveň nejpůsobivější výraz pro tlumočení poezie v rozhlase. Veškeré své teoretické poznatky o uměleckém přednesu shrnul v knize *Síla slova* s podtitulem *O kolektivních formách přednesu* z roku 1963. K tématu se vrátil i ve svém příspěvku na konferenci k dvacátému výročí existence Violy. Velice podrobným způsobem zde srovnal rozdíl mezi hereckým výkonem a přednášečstvím poezie: *„Zatímco podstatou hereckého výkonu je (nebo měla by být) hercova proměna do postavy, role, přednášeč se stává básnickou postavou. Tento terminus technicus, který se již také vžil, je pojmenováním interpretova obtížného a citlivého úkolu zvolit správný vnitřní úhel vztahu k interpretovanému textu, přičemž nejde ani o odstup, ani o eliminaci vnitřního zaujetí. [...] Interpretace slova začíná správně nalezeným vnitřním uchopením a vytvářením odpovídajícího výrazu. Přednášeč není v roli a situaci jako herec. I když hovoří za postavu nebo více postav, chce evokovat v posluchači-divákovi představu postavy, nikoli ji hrát. Přednášeč předává a sděluje tok svých myšlenek, představ a pocitů. Vnitřní intenzita přednášečova sdělení a jeho hlasové i další ztvárnění vyvolává imaginaci, emocionální účast a spolutvorbu posluchače.*

¹³ Henke sám považoval označení „sborová recitace“ či „divadlo poezie“ za nepřesné.

*V přednesu nejde o pouhé převedení textu do zvukové, hlasové podoby.*¹⁴ Tato citace nám jen potvrzuje důraz Josefa Henkeho na detailní spolupráci s herci a především na důkladnou přípravu slovního projevu. Herecká interpretace by měla být založena na úzkém vztahu k textu, dokonalém porozumění každé myšlence a jejím následném osobitém zpracování, protože „*originalita přednášeče není jen přínosem jeho výkonu, ale jeho podstatou*“.¹⁵ S přednášením poezie souvisí velká šíře požadavků, které Henke na interpreta jako náročný režisér kladl. Patří sem suverénní orientace v literatuře a poezii, dokonalá znalost mateřštiny a teorie verše, dále cit pro rytmus jako základní jednotící prvek projevu, cit pro verš, členění, frázování, hudebnost i znalost hudby, umění slyšet a vyjádřit latentní hudbu veršem, mít dokonalou hlasovou techniku a další.¹⁶

Josef Henke byl člověk mimořádně vzdělaný, který se stejně dobře orientoval v oblasti literatury, hudby i divadla, a tuto sečtělou uplatňoval při své rozhlasové tvorbě. Na herce, všechny spolupracovníky a samozřejmě i sám na sebe kladl vysoké profesionální nároky. Při zkoušení se snažil vyvolat tvořivou atmosféru, kterou přirozeně usměrňoval svými režijními schopnostmi. Na rozhlasové režii ho lákala možnost vyjádřit věci, které jsou (především na divadle) vizuálně velice obtížně zobrazitelné. Naopak byl zastáncem názoru, že v rozhlase je vizuálnost pro lidi s fantazií daná, což si v šedesátých letech mohl potvrdit na řadě svých imaginativních rozhlasových inscenací, které vyžadují maximální spolupráci posluchače. Tvrdil, že neexistuje jemnější herecký projev než ten na mikrofon. Hlavním úkolem herce v rozhlase je zvládnout text s celou stavbou, veškerými vnitřními impulsy a vědomím souvislostí. Jako režisér se snažil herce inspirovat a provokovat k pravdivému a intenzivnímu výkonu a přes niternost interpretova projevu pak budoval charaktery jednotlivých postav. Henkeho režijní metoda, ovlivněná E. F. Burianem, spočívá v odkrývání textových významů prostřednictvím hereckých výrazových prostředků jako jsou intonace, rytmus, tempo, pauza, síla a barva hlasu a především dech. O dechu Josef Henke tvrdil: „*Dech je základ rozhlasové interpretace. Nejen že pomáhá herci k proměně pocitů a barvy hlasu, ale*

¹⁴ HENKE, Josef: Za prahem slov. In: *Ano, slyšet se navzájem*. Praha 1985, s. 32-33.

¹⁵ Tamtéž, s. 33.

¹⁶ Srovnej: Tamtéž, s. 34.

*zásadním způsobem se podílí i na tom, že rozhlas je – po mém soudu – podobně jako divadlo – médium živé. I při poslechu nahrávky inscenace má totiž posluchač pocit blízkého, téměř fyzického kontaktu s interpretem.*¹⁷ Právě ve schopnosti variabilně proměňovat hlas, dech a dávat tak slovům patřičný význam, aby posluchač dokázal odhalovat jejich smysl, viděl podstatu rozhlasového herectví: „*Dech určuje a proměňuje rytmus, členění, pomáhá ztvárnit, proměňovat i vyvolávat vnitřní impulsy. Přejímá před mikrofonem funkci gesta, mimiky, přináší další významy, pomáhá odkrýt prostor za slovy.*“¹⁸ Umění do hlasu a dechu vtělit figuru považoval Josef Henke za dar, který se nepoštěstí mít každému herci. Nemyslel tím jen barevnost hlasu, ale spíše schopnost jakési mikrofonové proměny hlasu.¹⁹ Problematiku vysvětloval těmito slovy: „*Herecký výkon na mikrofon má jen určitý optimální čas, kdy je přesný a živý. Může se stát, že je přesný a neživý – to je něco jako mít prázdné nebo plné oči na kameru. Toho, kdo má jenom vnější techniku, mikrofon okamžitě odhalí podle dechu. Život je nesen dechem.*“²⁰ Přínos režijních počínů Josefa Henkeho ze šedesátých let spočívá zejména v tom, že se jako jeden z prvních rozhlasových tvůrců oprostil od ilustrativních, popisných režii a snažil se docílit výsledného komorního tvaru, založeného na specifčnosti lidského hlasu a niternosti jeho projevu.

Během několika let strávených v blízkosti Emila Františka Buriana načerpal Josef Henke spoustu inspirativních podnětů, které později uplatňoval ve své rozhlasové tvorbě – od lásky k poezii, ke slovu a jeho hudebnímu potenciálu, přes metaforická podobenství a symboliku, až k propracované zvukové kompozici, v níž jsou všechny složky pečlivě vyváženy. Přestože začínal u divadla, nejvýraznějších a nejpůsobivějších výsledků dosáhl na poli rozhlasové režie, zejména ve vrcholném období šedesátých let. Jako rozhlasový režisér se v šedesátých letech podílel na vytvoření imaginativní poetiky vycházející z Burianova pojetí básnického a metaforického divadla. Vynikal svým básnicko-

¹⁷ HENKE, Josef: *Ticho v rozhlasovém vysílání*. Svět rozhlasu 6/2001, s. 10-11.

¹⁸ HENKE, Josef: Citace z neznámého zdroje. In: MATYS, Rudolf: *Meziprůzkum nejbližší šedesátce*. Týdeník Rozhlas 3/1993, s. 1.

¹⁹ Srovnej: Osobnost – Josef Henke. Rozhlasový pořad vysílaný 28. 10. 2006. Uloženo v osobním archivu Anny Henkeové.

²⁰ Rozhovor Bronislava Pražana s Josefem Henkem. Cit. d., s. 6.

filozofickým pojetím inscenace, založeném na ctění autorova textu a jeho myšlenek. S neúnavnou energií a velkým vnitřním soustředěním se pouštěl do řady náročných tvůrčích projektů. Žánrově se věnoval jak dramatickým a adaptacím textů českých i zahraničních autorů (Karel Čapek, Samuel Beckett, Ivan Sergejevič Turgeněv, Fjodor Michailovič Dostojevskij, Anton Pavlovič Čechov, Franz Kafka aj.), ale také žánru původní rozhlasové hry domácích autorů (Jiří Vilímek, Jaroslav Tafel, Antonín Přidal) či rozhlasovým pásmům a montážím věnujícím se poezii. Můžeme říci, že Henkeho rozhlasové inscenace sice kladou velké nároky na vnímavost posluchačů, ale zároveň – při správné a soustředěné percepci – nabízejí svou myšlenkovou hloubkou a ojedinělým režijním uchopením neobvykle sugestivní prožitky. Minimem popisných rozhlasových atributů, promyšleným použitím hudby a často metaforickým zvýrazněním detailů se snažil vyprovokovat posluchače k vytvoření vlastních představ a evokujících obrazů.

Resumé

This article is focuses on the personality of the radio director Joseph Henke and his art production in the 60th of the 20th century, which are considered to be the renaissance of the radio production. There were a lot of experiments in his director's style and methods, which associate with the personality of Emil František Burian, who had a huge influence on his radio work. Joseph Henke belonged to the most prominent Czech radio directors, who participated in progress and improving the quality of Czech radio drama between 1960th and 1990th.

Dušan Zdráhal

Režijní profil Aloise Hajdy – inscenační postupy předního moravského režiséra v období 60. a 70. let s ohledem na inspirační zdroje a impulzy v jeho tvorbě

Chceme-li shrnout naše zjištění o umělecké dráze Aloise Hajdy, je nutné si připomenout, že jeho první režijní počiny na profesionální divadelní scéně byly uskutečněny v období 50. let. Navzdory tehdy proklamovanému socialistickému realismu se Hajda pokoušel na jevištích Slováckého divadla v Uherském Hradišti a Jihočeského divadla v Českých Budějovicích o uplatnění inscenačních principů, jimiž by se mohl od ustrnulých konvencí distancovat. Snažil se proto zpracovat divadelní hry vycházející z lidového prostředí (většinou česká klasická díla), v nichž by mohl uplatnit výrazněji hudební a pohybovou složku a dramatický příběh tak ozvláštnit, i když tehdy ještě nešlo o cílenou práci s brechtovskou poetikou. Koncem 50. let se mladý režisér pokusil ve svém protinaturalistickém úsilí o zapojení scénických prostředků, které mu umožnily jeviště dynamizovat (také pomocí významového využití točny, propadel a proměnou scény před zraky diváků).

Výrazného posunu ve snaze o neiluzivní divadlo pak Alois Hajda dosáhl v Městském divadle Kladno (1961–1962) během své spolupráce s Janem Grossmanem, který se tou dobou zabýval poetikou Bertolta Brechta. Hajda spolu s Grossmanem Brechtovy úvahy mnohokrát analyzovali a vedli nesčetné rozhovory o možnostech jejich praktického uplatnění. Z hlediska geneze Hajdova režijního stylu byla významnou inscenace Brechtovy *Matky Kuráže*, kterou nastudoval společně s Janem Grossmanem a v níž objevil své dialektické životní téma „člověk proti světu a svět proti člověku“. Rovněž si začal uvědomovat, že pro svoji uměleckou výpověď potřebuje pracovat nikoliv eklekticky, nýbrž poučen teoreticky podloženou poetikou.

Vybaven poznatky o epickém divadle Bertolta Brechta nastoupil Alois Hajda do Mahenovy činohry Státního divadla v Brně, jejíž vyhraněnou antiiluzivní koncepci zde krátce před jeho příchodem začali uskutečňovat Miloš Hynšt, Bořivoj Srba a Eugen Sokolovský. Kromě brechtovské poetiky se tou dobou snažilo vedení Mahenovy činohry zakomponovat do své dramaturgicko-inscenační praxe i principy lyrického divadla E. F.

Buriana, ale též meziválečné ruské avantgardy.

Alois Hajda ve svých prvních brněnských inscenacích úspěšně aplikoval zmíněné inspirační zdroje a začal si vytvářet osobitý režijní styl spočívající v důkladné a promyšlené analýze dramatického textu před jeho inscenováním, významovým využitím výpravy, kterou často tvořila dřevěná multifunkční konstrukce - v kontextu s výrazově bohatým hereckým projevem, jenž nepostrádal emocionální náboj. Ovlivněn dramaturgem Srbou pak Hajda koncipoval svá jevištní díla ve snaze autenticky vyjádřit umělecky přetvořený individuální prožitek a vyslovit své noetické stanovisko k zpracovávané tématice. Výrazným prvkem některých Hajdových inscenací (např. Connelyho *Černošský Pánbůh a proroci* a Gayova *Polly aneb Žebrákova opera*) byla syntéza hudební, zpěvní a pohybové složky ve struktuře divadelního artefaktu, která se projevovala využitím songů umožňujících komentovat děj nebo se vyjadřovat k jednotlivým postavám, čímž dosáhl „rozvolnění“ textu a jeho mnohoznačnosti.

V průběhu 60. let, v souladu s vývojem *Programu* Mahenovy činohry rozvíjeným prostřednictvím jeho takzvaných doplňků, inklinoval Hajda k artistnímu herectví, které spočívalo v gestickém způsobu hraní a výrazné mimice, přičemž expresivní a emocionální prvky v něm zůstaly zachovány. Právě na půdě Mahenovy činohry začal režisér pracovat s osvědčeným inscenačním týmem, jež tvořili především dramaturgové Ludvík Kundera a Jaromír Vavroš, choreograf Luboš Ogoun, hudební skladatelé Pavel Blatný, Miloš Ištvan a později Miloš Štědroň a scénografové Miloš Tomek a Ladislav Vychodil.

Koncem 60. let s příchodem Ludvíka Kundery na pozici hlavního dramaturga a v intenzivní spolupráci s Janem Kopeckým (překladačem a propagátorem díla Antonina Artauda) začleňoval Alois Hajda do svých vrcholných inscenací (např. Gardavského *Já, Jákob* a Shakespearův *Král Lear*) i prvky Artaudova divadla krutosti, jež aplikoval skrze postupy Jerzyho Grotowského a které spočívaly v implementaci rituálních úkonů do klíčových výjevů, ve výrazně fyzickém hereckém projevu a v naprosté hercově koncentraci. Tímto inspiračním zdrojem Hajda obohatil rejstřík svých inscenačních vyjadřovacích prostředků, přičemž nenarušil své pojetí brechtovské poetiky. V závěru sezóny 1970 – 1971 v důsledku tzv. čistek obdržel Alois Hajda spolu s některými dalšími umělci Mahenovy činohry politicky vynucenou výpověď.

Na začátku normalizačního období 70. let se díky příchodu Miloše Slavíka na pozici ředitele Divadla pracujících v tehdejší Gottwaldově (dnes Městské divadlo ve Zlíně) podařilo nastartovat program divadla tak, že se vyprofilovalo jako jedno z nejvýraznějších v Československu. Miloš Slavík totiž ve Zlíně poskytl útočiště politicky postiženým umělcům, jejichž přínos Divadlu pracujících byl v 70. a 80. letech klíčový. Tvůrčí směřování souboru nejvíce ovlivnil příchod režiséra Aloise Hajdy, ale i spolupráce s Ludvíkem Kunderou, který zprvu krytý jmény Miroslava Plešáka a Lidmily Kravákové působil v Divadle pracujících coby „utajený“ dramaturg některých inscenací. Ludvík Kundera jako znalec a překladatel Brechtova díla, a to dramatického i teoretického, se taktéž podílel na profilaci divadla.

Alois Hajda, který byl značně ovlivněn svým předchozím působením v brněnské Mahenově činohře, pak souboru Divadla pracujících vtiskl dvě základní dramaturgicko-inscenační linie, z nichž první tvořilo shakespearovské a brechtovské divadlo a druhou formu „rozpoutaného lidového divadla“. Oba inscenační proudy vstřebávali jak stávající, tak i nově přicházející režiséři (Miloš Slavík, Svatopluk Skopal, Pavel Pecháček či Jiří Holeček), čímž bylo dosaženo jednotného tematického a slohového profilu divadla. Výrazný podíl měl Hajda rovněž na formování a růstu hereckého souboru zlínského divadla.

Během 70. let se naplno rozvinul Hajdův režijní rukopis, spočívající v důkladném propracování textu určeného k realizaci a vždy v aktivní spolupráci s dramaturgem (zpravidla Miroslavem Plešákem a Ludvíkem Kunderou) i jevištním výtvarníkem. Do svých inscenací vnášel Hajda vlivy těch poetik, které s jejich tématem a zpracováním úzce souvisely. Pro scénickou realizaci textů Bertolta Brechta byla objevená inspirace filmovými groteskami 20. let, ale i plebejským pohledem na svět skrze „malého“ hrdinu (*Muž jako muž*, *Kavkazský křídový kruh* a *Pan Puntila a jeho služebník Matti*). Při divadelní interpretaci předloh Bertolta Brechta mu rovněž pomáhala znalost Shakespeareových dramát, jejichž prostřednictvím odkrýval mnohorozměrnost tématu hry a postav, jejich společenské zařazení a dialektickou rozpornost, což se silně projevilo v jevištním ztvárnění Brechtova *Galilea Galilei*. Hajdovy postupy při inscenování Shakespeareových textů naopak stavěly na brechtovské inscenační poetice, kdy pro gestické herectví ponechával rozlehlý volný prostor, jehož dominantou se v některých

inscenacích (např. *Hamlet*) stávala často dvoupatrová dřevěná konstrukce, stojící zpravidla těsně za úrovní portálového zrcadla. Hajda tak pro významové a herecké vyjádření umožnil využít zvolený scénický prostor jak horizontálně, tak i vertikálně, přičemž používal pouze nejnútnejší rekvizity. Brechtovo hledisko se v shakespearovských inscenacích projevovalo v jejich pojetí jako politického divadla, v dialektickém vyjádření postav a jejich tendencí k stanovisku komentátora děje, ale i společensko-politickému systému, v němž jsou pevně ukotveny.

Další tvůrčí linií Aloise Hajdy byly inscenace textů umožňující jejich pojetí jako lidového divadla, na nichž si zpravidla ověřoval prvky naivity jako estetické kategorie, což se projevovalo především v herecké a scénografické složce představení. Pro tento typ divadla hledal inspiraci v commedii dell'arte, tradičním českém lidovém divadle a v Nestroyově frašce, přičemž u herců kladl důraz na využití zcizovacího efektu, o němž byl spolu s Brechtem přesvědčen, že tvoří samozřejmou součást komediálního herectví. Prakticky ověřené postupy zvolené pro tuto inscenační linii pak využíval také v inscenacích Brechtových a často i Shakespearových her, ale i ve scénickém experimentu s Čechovovou hrou *Platonov*, uvedenou v Divadle pracujících jako *Hra bez názvu*.

Významným rysem Hajdova osobitého režijního rukopisu byla taktéž cílevědomá práce s herci, kdy v souladu s Brechtovými zásadami nahrazoval Stanislavského metodu vcit'ování za vmýšlení se aktéra do postavy. Herecké jednání využíval rovněž ve vztahu k předmětům na scéně, čímž jevištní prostor vynalézavě oživoval, přičemž budoval náročné scénické kompozice, v nichž rozvíjel souběžně několik plánů. Skrze výše zmíněné prostředky pak usiloval o rovnoměrnou syntézu všech divadelních složek, jejímž cílem byl především celkový účinek inscenace vyjádřený slohovou jednotou.

Hlavním cílem Hajdovy režijní tvorby nebylo pouhé vyprávění příběhu, nýbrž způsob, jakým ho ve svých inscenacích vyprávěl, a prostředky, které pro jeho ztvárnění vybíral a používal. Jeho režisérským krédem se staly základní předpoklady, které formuloval Bertolt Brecht ve své dialogické studii *Kupování mosazi* jako fantazii, humor a smysl. Hajda dával Brechtův požadavek fantazie do přímé souvislosti se zcizovacím efektem, jehož pomocí mohl běžnou příhodu ozvláštnit jako nevšední. Požadavek humoru pak úzce svázal s ryze českou tradicí švejkovského jazykového projevu spočívajícího v neustálém zcizování předmětu dialogu a smysl pojímal jako svobodný úsudek tvůrce

založený na kritickém myšlení.

Tvůrčí etapa Aloise Hajdy v Divadle pracujících byla shodou okolností nejplodnějším obdobím režiséra, který své přednosti a talent prokázal již v předchozím angažmá v Mahenově činohře. Mezi jeho největší úspěchy v Divadle pracujících patřilo oceňované představení *Muž jako muž*, uvedené na scéně Berliner Ensemble, monumentální pojetí *Kavkazského křídového kruhu* jako totálního divadla a inscenace *Antonius a Kleopatra*, nominovaná za Československo na festival Divadlo národů ve Varšavě. Svým osobitým přístupem k interpretaci dramatických textů a neotřelým způsobem využití poetiky Brechtova epického divadla, ale i za přispění neobyčejné tvůrčí fantazie se Hajda právem zapsal do kontextu českého divadla 2. poloviny 20. století jako jeden z jeho předních režisérů.

Resumé

Monograph *The Profile of Alois Hajda, the Stage Director* maps Hajda's work. It does so through description and analysis of the stagings from the top period of his career. This period spans his work for the Mahen Theater of the State Theater in Brno in relation to the program of political theater between 1962 and 1971. Next creative period of Alois Hajda that is part of the monograph is development of his specific artistic program in Zlin theatre through the years 1972 and 1981.

As a crucial point we can view the creative journey of Alois Hajda from the ways of the 50s (the demands of socialistic realism) to the non-illusory theatrical expression of the Municipal Theater in Kladno and, above all, in Mahen Theater where, during the decade he spent there, he oriented himself among various types of theatrical poetics (E. F. Burian's lyrical theater, Brecht's epic theater, Soviet interwar avant-garde, and later Artaud's vision of theater of cruelty applied through Grotowski's experiments), and created his own particular style of text interpreting and stage directing.

The thesis also follows genesis of Hajda's stage-directing style together with the developments in the program of Mahen Theater which, at that time, relied on interwar avant-garde and Brecht's poetics. Special attention is given to the developments of the

artistic program of the theater and other personalities (Srba, Hynšt, Sokolovský a Kundera) that created it and made it happen at the same time. After that Alois Hejda systematically was collaborating with Miroslav Plešák and Ludvík Kundera while he came to his individual conception of Brecht's theatre poetics in his creative period in Zlín.

This work does not omit biographical data, as e.g. Hajda's pedagogical career at the Theater Faculty of the Janacek Academy of Music and Performing Arts, and presents a concise overview of his engagement in the 50s with the theaters of Uherské Hradiště, České Budějovice and Kladno (Municipal Theater) following his graduation at JAMU.

Klára Hanáková

Zdeněk Pospíšil v Divadle (Husa) na provázku

Příspěvek si klade za cíl seznámit posluchače s nedávno ukončeným výzkumem, zabývajícím se analýzou a rekonstrukcí Pospíšilovy inscenace *Na Pohádku máje*, jehož součástí bylo také celkové zmapování tvorby režiséra Zdeňka Pospíšila, významného představitele českého studiového a alternativního divadla sedmdesátých let 20. století, v Divadle (Husa) na provázku.¹ Na základě studia jednotlivých Pospíšilových inscenací usiluje o pojmenování charakteristických rysů režijní tvorby této osobnosti, která dodnes zůstává (i ve stínu svých ostatních kolegů, Evy Tálské, Petera Scherhaufera a Boleslava Polívky) neprávem opomíjena.

Zdeněk Pospíšil se narodil rok před koncem 2. světové války (28. března 1944), let dospělosti tudíž dosáhl na začátku šedesátých let, v atmosféře, kdy celá společnost začínala postupně procházet obrodným procesem. Původně vystudoval střední průmyslovou školu a poté působil jako technik Satirického divadla Večerní Brno, kde se setkal s Evženem Sokolovským. Již tehdy údajně přispíval vedle svých technických úkolů během divadelních zkoušek různými režijními nápady, a tak mu Sokolovský doporučil přihlásit se na JAMU na nově vzniklý obor režie.² Studia zakončil absolventským představením Sofoklovy *Antigony* (prem. 25. 1. 1967)³ a své první angažmá získal ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti, kde mj. založil dětské herecké studio,⁴ které později iniciuje i v roce 1975 při DNP,⁵ souběžně hostoval také

¹ Výzkum vznikl v rámci řešení projektu Grantové agentury České republiky „Dokumentace a analýza tvorby brněnských studiových divadel“, projekt č. 408/09/1733.

² Viz UHDE, Milan. Vidím, že váháš I (O Zdeňku Pospíšilovi). *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 21, s. 16.

³ A v podstatě se jednalo o Pospíšilovo první setkání s Milanem Uhdem, který mu dělal při této inscenaci oponenta.

⁴ Jindřich Uher vzpomínal v souvislosti s inscenací *Nikolky* na zdejší výjimečnou Pospíšilovu inscenaci *Zlatovlásky* Karla Jaromíra Erbena, přebásněnou Josefem Kainarem. Viz UHER, Jindřich. *Bylo nebylo, spíš bylo...*, nedat., s. 1; týž: *Divadlo hrou aneb Geneze Nikolky*, nedat., s. 1. Strojopisy. Archiv CED – archiv DHNP, č. insc. 46, č. krabice 15.

⁵ WALTEROVÁ, Jitka. Divadlo velkých vyprávění. Mladí brněnští tvůrci a interpreti. *Brněnský večerník*, 14. 6. 1979, s. ?

v Divadle Vítězslava Nezvala v Karlových Varech.⁶

Na podzim roku 1967 Pospíšil spolu se svými dvěma bývalými spolužáky z JAMU, Evou Tálskou a Peterem Scherhauserem, ustavuje pod vedením divadelního pedagoga a dramaturga Bořivoje Srby sdružení Husa na provázku, které se profiluje jako „amatérská skupina profesionálních divadelníků, studentů uměleckých škol a mladých tvůrců jiných uměleckých profesí“.⁷ Název nově vzniklého divadelního kolektivu byl převzat z knihy Jiřího Mahena *Husa na provázku*, již tvoří šest experimentálních divadelních, cirkusových a filmových libret. Mahenovou knihou a cenzurními praktikami z dob vlády Josefa II. byl inspirován rovněž program „nepravidelné dramaturgie“,⁸ který formuloval první umělecký vedoucí sdružení Bořivoj Srba. Po vzoru Honzlova Divadélka pro 99 našla skupina útočiště ve výstavním sále Procházkovy síně Domu umění, jehož ředitel, básník a překladatel Adolf Kroupa, převzal rovněž záštitu nad její činností a současně tak poskytl potřebnou chybějící licenci.⁹ 15. března 1968 se zde uskutečnila zahajovací premiéra, komponovaná inscenace z textů Milana Uhdeho (scénická montáž *Panta Rei aneb Dějiny národa českého v kostce* a jednoaktovka *Výběřčí*) v režii Zdeňka Pospíšila. V lednu 1972 se (tehdy již přejmenované) Divadlo na provázku profesionalizovalo jako divadelní oddělení Domu umění, přičemž jeho prvním uměleckým vedoucím se stal právě Zdeněk Pospíšil.¹⁰

⁶ Viz NAVRÁTILOVÁ, Marie. *Ohlédnutí za režisérem Zdeňkem Pospíšilem a jeho spoluprací s Divadlem Husa na provázku*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2006.

⁷ OSŁZLÝ, Petr a kol. *Divadlo Husa na provázku 1968/7–1998. Kniha v pohybu I...* 1. vyd. Brno: CED, 1999, s. 1968. ISBN 80-902684-0-4.

⁸ Termín vznikl na základě Srbova výzkumu osvícenského divadla: císař Josef II. po nástupu na český trůn patřil k odpůrcům improvizovaného divadla, tak jak jej ve své době prezentovali např. Hanswursti apod., neboť se mohli zejména bez omezení vyjadřovat naprosto k čemukoli. Proto zavedl pojem „pravidelná dramaturgie“ (regelmäßige Dramaturgie), tzn., že bylo dovoleno hrát pouze pravidelné, předem schválené dramatické texty. Vyhlášením „nepravidelné dramaturgie“ tak DNP zároveň získalo poměrně velký manévrovací prostor vůči nejrůznějším schvalovacím orgánům a institucím, neboť jeho členové mohli tvrdit, že jako nepravidelné divadlo konečnou podobu teprve hledají, takže např. nemají scénář, neboť ten bude fixován až po první či druhé repríze inscenace. Viz SCHERHAUFER, Peter in VANÝSEK, Jiří. *Nádherná léta na Provázku*. Televizní dokument. 60 min. Brno: Česká televize, 1998.

⁹ Divadélko pro 99 působilo pod Honzlovým vedením v letech 1940–1942 v Praze v malé výstavní síni v suterénu domu U Topičů. Svou činnost opíralo o provozovací koncertní licenci, která umožňovala pořádat také hudebně literární večery. Majitelem licence bylo přitom nakladatelství František Borový, jemuž tehdejší Topičův salón patřil. Viz SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988, s. 73–90.

¹⁰ Bylo dohodnuto, že vedoucí představitelé divadla (režiséři a dramaturg) se budou v řízení divadla demokraticky střídat. Po Pospíšilovi se vedení ujali Peter Scherhauser (sezóna 1974/1975–1975/1976) a

Pospíšil režíroval v DNP celkem 18 inscenací, z nichž čtyři vznikly ve spolupráci se zdejšími Dětským studiem.¹¹ V souladu s programem divadla, založeném na nepravidelné, „otevřené“¹² dramaturgii, se zaměřoval zejména na uvádění literárních textů z oblasti beletrie, ojediněle i poezie či dokumentárních materiálů, které navíc často spadaly přímo nebo alespoň svými hrdiny do okruhu klasické literatury, zčásti až do tzv. „povinné školní četby“ (viz např. *Křest svatého Vladimíra* – 1968, *Příběhy Dona Quijota* – 1971, *Baron Prášil aneb Konec starých časů* – 1973, *Balada pro banditu* – 1975, *Na Pohádku máje* – 1976, *Nikolka* – 1976, *Liška Bystrouška* – 1979, *Kytice* – 1979). Vedle toho nastudoval čtyři scénické montáže z většinou prozaických textů Milana Uhdeho (*Panta Rei aneb Dějiny národa českého v kostce*), z vězeňských dopisů z období fašismu (*Láska pod gilotinou* – 1971, *Operace Brno* – 1975) a z textů sovětských avantgardních autorů (*Dům zvěřinec* – 1972). Ojedinělým počinem se stala Pospíšilova poslední zdejší inscenace *Dlouhá cesta* (1980), která v sobě spojovala nácvik karate s předčítáním taoistických textů.

Mimo repertoár DNP, ovšem s jeho herci, pak Pospíšil uvedl v rámci spolupráce s pražským Bulharským kulturním střediskem tři inscenace: dvě montáže z veršů Ivana Vazova a jiných současných bulharských autorů (*A puška hřmí* – 1975, *Zpěv před úsvitem* – 1976) a *Lazařinu* (1980) Jordana Radičkova. Do této dramaturgické linie spadala i jeho „provázkovská“ inscenace dramaturgické knihy bulharského autora Ivaljo Petrova *Než jsem se narodil, a potom...* (1977), která byla díky zásahu cenzury po dvou reprízách zakázána.¹³

Petr Oslzlý (sezóna 1976/1977–1979/1980). Tato dohoda však byla násilně přerušena v roce 1980, kdy byl do čela DNP od 1. ledna administrativně „shora“ dosazen stranický příslušník Jaroslav Tuček, tehdejší herec činohry Státního divadla v Brně. Viz OSŁZLÝ a kol., cit. 7, s. viz konkrétní letopočty.

¹¹ *Nikolka* (1976), *Bramborový den aneb Objevení Ameriky* (1978), *Liška Bystrouška* (1979), *Kytice* (1979). Za jejich předchůdkyně bývá označována dvoudílná inscenace *Pohádky o mašinkách* (1972) a *Pohádky o mašinkách II.* (1973). Srov. OSŁZLÝ, Petr. Svět snů a kočičin. *Scéna* 8, 1983, č. 4, s. 8.

¹² NEKOLNÝ, Bohumil. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. 1. vyd. Praha: Scéna, 1991, s. 26. ISBN 80-95-214-10-5.

¹³ OSŁZLÝ a kol., cit. 7; ŠTĚDRONĚ, Miloš. Zdeněk Pospíšil. Jeden z trojúhelníků Provázku. *Dokořán* 8, 2002, září, s. 11.

Podle Josefa Kovalčuka¹⁴ se Pospíšilovy inscenace (jak vyplynulo zejména ze srovnání se Scherhauferem i Tálskou) vyznačovaly kompaktnějším tvarem scénáře a připomínaly nejvíce tzv. „klasickou“ dramatizaci, a to i přesto, že se jejich repliky často rodily z hereckých improvizací, jež byly až posléze písemně fixovány. Domnívám se, že to bylo zapříčiněno tím, že Pospíšil na prvním místě dbal o vyznění příběhu: „Snažím se vždy udělat inscenaci příběhovou, postavenou na nějakém velkém tématu a tomu podřizuji inscenační postupy.“¹⁵ I Milan Uhde charakterizoval Pospíšila jako režiséra, jenž měl „nápadly snoubící se s duchem textu“.¹⁶

U většiny inscenací, konkrétně u desíti, si Pospíšil sestavil scénář sám, pro dvě z nich jej vytvořil ve spolupráci s Jiřím Daňkem (*Láska pod gilotinou*) a Milošem Pospíšilem (*Baron Prášil aneb Konec starých časů*). Pouze šest inscenací vycházelo z textů napsaných jinými autory. Byly to především tři Pospíšilovy nejvýznamnější inscenace vůbec, které režíroval podle scénářů Milana Uhdeho: *Profesionální žena*, *Balada pro banditu* a *Na Pohádku máje*,¹⁷ a dále tři inscenace Dětského studia, vzniklé na základě předloh Jindřicha Uhra (*Nikolka*), Františka Brüstla (*Bramborový den aneb Objevení Ameriky*) a Miloše Štědrone (adaptace Těsnohlídkovy *Lišky Bystroušky*).

Pro každou inscenaci¹⁸ se Pospíšil snažil nalézt originální tvar, a proto mnohé z nich (či alespoň ty nejvýznamnější) byly navíc ozvláštňovány přidáváním rámce, který umožňoval nahlížet jejich původní příběh jiným, odlišným způsobem: „měl zvláštní smysl pro divadelní převyprávění příběhu, rád si zachovával ironický odstup od děje, rád balancoval na ostří nože mezi travestií a banalitou“, charakterizovala výstižně

¹⁴ KOVALČUK, Josef. *Autorské divadlo 70. let. Vztah scénáře a inscenace*. 1. vyd. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1982, s. 36.

¹⁵ WALTEROVÁ, cit. 5.

¹⁶ *Rozhovor s Milanem Uhdem*. Byl pořízen autorkou této práce 17. srpna 2010 v Brně. Videozáznam, zveřejněn na DVD jako součást publikace HANÁKOVÁ, Klára. *Na Pohádku máje. Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku*. 1. vyd. Brno: JAMU, 2010. ISBN 978-80-86928-86-9.

¹⁷ Pro Divadlo na provázku a režiséra Pospíšila napsal Uhde původně i rozhlasovou hru *Parta*, která byla uprostřed zkoušek cenzurou zakázána s odůvodněním „že ani tato hra, ani její autor nepřicházejí v úvahu“. – Satirik? Milan Uhde odpovídá na otázky Karla Krále. *Svět a divadlo* 7, 1996, č. 2, s. 162. Pospíšil ji nakonec uvedl během svého švýcarského exilu se skupinou herců v Paříži. – UHDE, Milan. Vidím, že váháš III (O Zdeňku Pospíšilovi). *Divadelní noviny* 11, 2001, č. 1, s. 16.

¹⁸ Konkrétní informace o jednotlivých Pospíšilových inscenacích byly čerpány z dochovaných archivních materiálů, jejichž podrobný soupis obsahuje publikace HANÁKOVÁ, cit. 16, s. 124–133.

Pospíšilovu metodu Olga Janáčková.¹⁹ Tak např. inscenace *Profesionální ženy* se zpočátku odehrávala jako přímý přenos z květinového večírku v hotelu Hubertus, přičemž konferenciér Manek Mansfeld v podání Miroslava Donutila diváky upozornil, že se jedná o loutkové divadlo; v závěru však bylo obecenstvu odhaleno, že šlo celou dobu o představení, které si sami nacvičili pacienti internovaní v psychiatrické léčebně. *Balada pro banditu* byla pojata jako setkání trampů u táborového ohně, kteří se rozhodnou sehrát příběh o velké lásce Nikoly a Eržiky. Při odchodu diváků ze sálu dva herci ve folklórních krojích, ztvárnivší v právě ukončené inscenaci Nikolovy bývalé přátele a zároveň i jeho vrahy, prodávali občerstvení a „na požádání ‚reklamně‘ vzpomínali na svá hrdinství po boku slavného loupežníka“.²⁰ Inscenace *Na Pohádku máje* byla záramována pseudovědeckým sympoziem na téma „Kdo byla Helenka?“. Poetika inscenace *Nikolka* byla zase celá vystavěna na dětské hře na Nikolku, výrazný prvek zde představovaly dětmi vlastnoručně vyráběné loutky z košťat, jež je dublovaly v citově vypjatých scénách. I *Bramborový den aneb Objevení Ameriky* byl založen na principu tzv. „divadla na divadle“, a to dvojnásobně: základem se stala hra na jeden den fiktivní brigády, jehož součástí tvořila „hra ve hře“ o objevení Ameriky. V *Kytici* naslouchala mládež, sedící v kruhu okolo babičky Marie Pavlíkové jakoby na přástkách (čili sezeních u příležitosti draní peří), jejímu vyprávění příběhů. Na konci inscenace se zpívala koleda, při níž Pavlíková rozdala divákům z ošatky jablíčka a oříšky.

Během své třináctileté působnosti v DNP spolupracoval Pospíšil s celkem devíti různými výtvarníky. Zpočátku nejvíce vyhledával Borise Myslivečka (*Příběhy Dona Quijota, Lásky pod gilotinou*, později *Dlouhá cesta*) a Dušana Ždímalu (*Dům zvěřinec, Baron Prášil aneb Konec starých časů*), ke konci zase Janu Zbořilovou (*Než jsem se narodil, a potom..., Liška Bystrouška, Kytice*), tři nejvýznamnější inscenace (*Profesionální žena, Balada pro banditu a Na Pohádku máje*) vznikly ve spolupráci s Jozefem Cillerem. Ačkoli tedy Pospíšil vystřídal více výtvarníků, vyznačovaly se jeho inscenace v duchu

¹⁹ JANÁČKOVÁ, Olga. Konec Pohádky máje. *Zemědělské noviny*, Praha 14. 2. 1991, s. ?

²⁰ OSŁZLÝ, Petr, SCHERHAUFER, Peter, TÁLSKÁ, Eva. Poznámky k inscenační praxi DNP ke dni 29. května 1982, 16.00 hod. In *České divadlo 8. O současné české režii II*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 426.

tzv. „akční scénografie“ pokud možno co nejprázdnějším prostorem, jehož dominantu většinou tvořil nějaký základní výrazný objekt, např. určitý kus mobiliáře, praktikáblý či jiné předměty. Inscenace byly realizovány v jedné stabilní neměnné dekoraci, v níž byl přechod z jednoho místa děje do druhého vyřešen pomocí světelných změn. Tak např. inscenace *Příběhy Dona Quijota* využívala přímo vlastní architekturu nádvoří Domu pánů z Kunštátu, na němž byla v letních večerech uváděna, výtvarník navíc dodal bedny od ovoce a žíněnký. Základ *Domu zvěřince* tvořila obrovská čtverhranná klec obklopená ze tří stran obecnstvem, u *Barona Prášila* si tentýž autor výpravy vystačil s otáčivým šestibokým altánem, u inscenace *Než jsem se narodil, a potom...* použila scénografka k zobrazení zemitosti venkovského prostředí dětské pískoviště naplněné rašelinou a u *Lišky Bystroušky* se přes scénu rozprostíral drátěný plot. *Profesionální žena* se odehrávala na praktikáblech rozmístěných v prostoru do kruhového útvaru, *Balada pro banditu* na šikmo se zvedající devítimetrové kládě, *Na Pohádku máje* zase mezi dvěma odlišně pojednanými postelemi. Dominantu *Nikolky* představoval autentický žebříňák a *Bramborového dne* nádražní vozík se vztyčeným žebříkem.

Mezi nejcharakterističtější znaky Pospíšilových režii však patřila ojedinelá práce s rekvizitami nebo přímo dekoračními součástmi scénografického řešení, které nabývaly nových, metaforických významů. Tato tendence se projevila již v počátečním období (v *Příbězích Dona Quijota* byly namísto koní použity staromódní bicykly i masívní primitivní tříkolka, která zastupovala Sanchova osla, v *Pohádkách o mašinkách* naznačovala pohyb mašinky roztočená kola a charakteristická hudba), plně se ovšem rozvinula až později v inscenacích stěžejních. Tak v *Profesionální ženě* byl veškerý pohyb herců (včetně zapojených aktérů z řad obecnstva) organizován na základě analogie se sportovními hrami typu fotbalových zápasů.²¹ Kruhově rozmístěné praktikáblý zde sloužily ke znázornění nejrůznějších hracích prostor, nábytku či dokonce domácího zvířectva. Kláda v *Baladě pro banditu* se dle potřeby měnila v hospodský pult, stůl, postel apod.; kytara představovala kromě své vlastní funkce nezbytného trampského

²¹ „Hráči hrají na zeleném kruhovém hřišti o průměru 9 m, jehož rozměry jsou ohraničeny bílou „lajnou“. Hráč, který vstoupí do kruhu, je ve hře. Hráč, který je vně kruhu, je v autu – mimo hru.“ – POSPÍŠIL, Zdeněk. Rozhovor s tvůrcem inscenace Josefem Novákem (alias Mankem Mansfeldem). In *Profesionální žena*. Divadelní program, Divadlo na provázku, prem. 8. 11. 1974. Brno: Divadlo na provázku, 1974.

hudebního nástroje chvílemi pušky,²² kosu, vražednou sekyru, dítě v peřince, četníka, tělo muže atd.; ostatní potřebné rekvizity pak ztvárňovali sami herci formou pantomimy (např. koně, vůz, zavazadla). V inscenaci *Na Pohádku máje* pomáhali diváci vytvářet květiny a les pomocí barevných slunečníků a černých deštníků, obdobným způsobem vznikla rozkvetlá louka v *Bramborovém dni*, tentokrát ale z barevných spacích pytlů. Nádražní vozík se vztyčeným žebříkem se v téže inscenaci postupně stával vlakem, vlečkou na brambory, královskou síní či Kolumbovým korábem. Košťata v *Nikolkovi* sloužila místy jako keře či stromy, v kombinaci s dětskými herci z nich šel poskládat dokonce kostel. Těla bíle oděných dětských herců se do znakového pohybu dostávala rovněž v *Kytici*, kde tentokrát znázorňovala kameny na břehu jezera či márnici.

Z herců Pospíšil nejčastěji obsazoval Jiřího Pechu, který patřil mezi zakládající členy Divadla Husa na provázku, a působil zde tedy již od samého počátku (hrál např. již ve *Výběřím* či *Křtu sv. Vladimíra*). V raných inscenacích (*Příběhy Dona Quijota*, *Dům zvěřinec*, *Pohádky o mašinkách I. + II.*, *Baron Prášil aneb Konec starých časů*) se dále uplatňovali zejména studenti JAMU, např. Gabriela Wilhelmová, Jana Hlaváčová, Svatopluk Skopal, Jiří Bartoška, Boleslav Polívka, Karel Heřmánek, z nichž někteří přešli od roku 1972 do stálého angažmá. Pospíšilovým hercem se však stal až Miroslav Donutil, kterého Pospíšil obsadil mj. do všech hlavních rolí svých tří stěžejních uhdeovských inscenací (*Profesionální žena*, *Balada pro banditu*, *Na Pohádku máje*).²³ Jeho nejčastější partnerku představovala mladičká Iva Bittová, tehdejší studentka brněnské konzervatoře, jež zvítězila v konkurzu na roli Eržiky v *Baladě pro banditu*. Oba, Donutil a především Bittová, navíc díky svému pěveckému nadání skvěle zapadali do Pospíšilovy koncepce divadla experimentálního muzikálového typu. Z dalších hereček je třeba zmínit Dagmar Veškrnovou v titulní roli *Profesionální ženy* a Pavlu Schönovou, která navíc zmíněné

²² Zvuk kytary nahrazoval střelbu, ozval se tedy vždy, když měla být některá postava zastřelena. Srov. OSŁZLÝ, SCHERHAUFER, TÁLSKÁ, cit. 20, s. 426.

²³ Donutil začal s DNP spolupracovat ve třetím ročníku na JAMU. Objevil ho sám Pospíšil, který jej angažoval do role Sancha Panzy v *Příbězích Dona Quijota*. Viz MACHALICKÁ, Jana. Provokující jednoroční dobrovolník. Rozhovor Scény s ředitelem Hudebního divadla v Karlíně Zdeňkem Pospíšilem. *Scéna* 16, 1991, č. 10, s. 16.

herečky často alternovala. Od poloviny sedmdesátých let, kdy získali v DNP stálé angažmá,²⁴ využíval Pospíšil hojně také Pavla Zatloukala a Vladimíra Hausera. V Dětském studiu se výrazněji prosadili např. Václav Vostarek, Václav Svoboda, Petr Maláč, Dan Štěpánský a Simona Kočková, po dřívější spolupráci na inscenaci *Na Pohádku máje* zapojil Pospíšil do zdejších inscenací (*Liška Bystrouška*, *Kytice*) také Marii Pavlíkovou, bývalou herečku brněnského Státního divadla.

Pospíšilovo úsilí o totální divadlo²⁵ se projevilo rovněž ve zvýšeném důrazu na hudební složku, jež se stávala nejen neopomenutelným „nositelům emocí a tvůrcem atmosféry“,²⁶ ale i „partnerskou složkou především jako způsob vyjádření režiséra“.²⁷ V rozhovoru pro časopis *Opus musicum* Pospíšil dokonce uvedl, že mu několikrát skladatel svou hudbou, jež se nakonec lišila od jeho vlastních původních představ, pomohl inscenaci zrežirovat.²⁸ Součástí Pospíšilových inscenací tvořily často písně, jež ale nebyly samoúčelné, naopak nesly informace, čímž zároveň posouvaly děj nebo nahrazovaly mluvené slovo v citově exponovaných scénách, které by jinak mohly působit komicky. „V našich inscenacích se zpívá a hraje proto, že mladý člověk nesnese určité množství citového projevu než v písničce. Když bude herec hrát milostnou scénu, jak jsme ji zvyklí vidět na romantickém divadle, budou se jí mladí lidé smát; scéna je prázdná. Když však herec ve stejné scéně zpívá a přitom to může být scéna neobyčejně silná, mladý divák to snese. Snese i tklivou písničku a nepobuřuje ho to, jako by ho totéž pobuřovalo ve slově“,

²⁴ Stálý herecký soubor DNP byl velmi malý, proto byli často do konkrétních rolí jednotlivých inscenací produkčním způsobem angažováni externisté. Srov. DRLÍK, Vojen, KLIMEŠOVÁ, Eva. Hudba na Provázku. *Opus musicum* 7, 1975, č. 6, příloha, s. V.

²⁵ V odborném hudebním časopise *Opus musicum* se nachází tato výstižná dobová charakteristika poetiky DNP: „Inscenace v Divadle na provázku směřují všechny, i když každá jinou cestou, k totálnímu divadlu.“ – Tamtéž, s. II. Jednotliví režiséři DNP nebyli totiž záměrně svazováni jednotnou poetikou, spíše naopak: ačkoli vzájemně sjednoceni programovými zásadami DNP, uchovávali si svůj osobitý vyhraněný rukopis.

²⁶ KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. 1. vyd. Brno: JAMU, 2009, s. 48. ISBN 978-80-86928-61-6.

²⁷ DRLÍK, KLIMEŠOVÁ, cit. 24, s. VI.

²⁸ Jako příklad zde Pospíšil uvedl souborovou scénu z inscenace *Příběhy Dona Quijota*, na níž se podílel skladatel František Emmert: „Šlo o režii jedné souborové scény. Quijot vede soubor s rytířem lesů, jezdí na trojkolkách a vede soubor dřevcem jako středověký rytíř. Chtěl jsem fanfáry pro tuto scénu a Emmert přinesl hudbu, jejíž první část byly slavnostní fanfáry, druhá tichá melodie, vracející se k leitmotivu celé hudby. Zpočátku jsem nevěděl, co s tím, až jsem přišel na to, že vlastně fanfáry jsou na scéně útokem. Ve druhé části hudby se rytíři začali vzájemně klanět, podávali si zlomené dřevce, a když zase přišly fanfáry, začali se opět řezat. Tak se vlastně podařilo hudbou zrežirovat scénu.“ – Tamtéž, s. VIII.

charakterizoval funkci písni sám Zdeněk Pospíšil.²⁹ Již v *Příbězích Dona Quijota* se vyskytovalo asi 50 minut hudby, v *Baladě pro banditu* pak zabírala více než hodinu v dvouhodinovém představení.³⁰ V inscenacích ze začátku sedmdesátých let spolupracoval Pospíšil nejčastěji se skladatelem Františkem Emmertem (*Příběhy Dona Quijota, Dům zvěřinec* – spolu s Karlem Cónem, *Baron Prášil aneb Konec starých časů*), jehož od *Balady pro banditu* (1975) vystřídal Miloš Štědroň (*Na Pohádku máje, Nikolka, Než jsem se narodil, a potom..., Liška Bystrouška, Dlouhá cesta*); hudbu ke třem inscenacím vytvořil i Bohuš Zoubek (*Pohádky o mašinkách I. + II., Kytice* – spolu s Vladimírem Kramářem), k jedné pak Max Whittmann (*Panta Rei aneb Dějiny národa českého v kostce*) a autorská trojice Milena Trnková–Jiří Ryšánek–Petr Osolobě se podepsala pod písně k inscenaci *Bramborový den aneb Objevení Ameriky*.

V televizním dokumentu, věnovaném Zdeňku Pospíšilovi,³¹ vyzvedávali jeho bývalí spolupracovníci opakovaně některé základní rysy této režijní osobnosti. Snad úplně nejvíc byla zmiňována jeho dětská duše, projevující se v hravosti, schopnosti snít a myslet originálním způsobem, což se právě odráželo v metaforické práci s rekvizitou, ve vytváření působivých poetických znaků, jež zasahovaly všechny tehdejší mladé diváky. Hned poté byl zdůrazňován maximalismus – pro Pospíšila neexistovalo slovo „nejde“. Osobně údajně zastával názor, že na divadle je možné úplně všechno: lze hrát všude a lze jím sdělit vše, co člověk vyslovit chce. Obrovské nároky na herce a intolerance k jakýmkoli jejich slabinám jej ale často dostávaly do konfliktu se souborem, což nakonec vyústilo v to, že po založení Dětského studia, původně vytvořeného jako rezervoár hereckých talentů pro DNP, pracoval Pospíšil ze vzdoru více s dětmi, jimiž se zároveň rád nechával překvapovat a inspirovat. V podstatě diktátorský přístup k hercům (který byl ostatně vlastní i jeho kolegům, Tálské a Scherhaufnerovi) se na druhé straně kladně projevil v práci s celým souborem jako kolektivem – v dobových recenzích na Pospíšilovy inscenace proto jen málokdy (pokud vůbec, tak spíše v počátečním, ještě

²⁹ Tamtéž, s. VII.

³⁰ Tamtéž, s. VI.

³¹ BOUDA, Marek. *Proměny povahy tragického hrdiny – Předčasná úmrtí (Zdeněk Pospíšil)*. Televizní dokument. 52 min. Ostrava: Česká televize, 2001.

amatérském období) nacházíme zmínky o nevyrovnaných, kolísajících hereckých výkonech. Přestože Pospíšil byl podle Miroslava Donutla sám o sobě amúzický typ, vynikal obrovským citem pro hudbu, jenž se projevil mj. v jeho úsilí o ustavení formy experimentálního, „malého“ muzikálu. Jeho inscenace se vyznačovaly specifickou poetickou atmosférou, kdy se diváci stávali spolu s herci až jakýmsi „spiklenci“,³² nacházejícími společnou řeč. Ostatně po vzoru svého pedagoga Evžena Sokolovského zastával Pospíšil názor, který vyslovil již avantgardní režisér Jiří Frejka, že k divákům je třeba se chovat s úctou: „Divadlo je takové, na jaké obecenstvo myslí.“³³ A v tomto jednoduchém krédu, které se Pospíšil snažil naplňovat, koneckonců možná nejvíce spočívala úspěšnost jeho „provázkových“ inscenací.

Prameny a literatura

- DRLÍK, Vojen – KLIMEŠOVÁ, Eva. Hudba na Provázku. *Opus musicum* 7, 1975, č. 6, příloha, s. I.–XII.
- DVOŘÁK, Jan. Divadlo na provázku v druhém desetiletí své existence. In *České divadlo 2. Divadla studiového typu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1980, s. 32–47.
- FREJKA, Jiří. *Železná doba divadla*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1945. 136 s.
- HANÁKOVÁ, Klára. *Na Pohádku máje. Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku*. 1. vyd. Brno: JAMU, 2010. 136 s. ISBN 978-80-86928-86-9.
- JANÁČKOVÁ, Olga. Konec Pohádky máje. *Zemědělské noviny*, Praha 14. 2. 1991, s. ?
- KOVALČUK, Josef. *Autorské divadlo 70. let. Vztah scénáře a inscenace*. 1. vyd. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1982. 80 s.
- KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. 1. vyd. Brno: JAMU, 2009. 171 s. ISBN 978-80-86928-61-6.
- KOVALČUK, Josef – ŠORMOVÁ, Eva. Husa na provázku. In *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 180–184. ISBN 80-7008-107-4.
- MACHALICKÁ, Jana. Provokující jednoroční dobrovolník. Rozhovor Scény s ředitelem

³² *Rozhovor s Milanem Uhdem*, cit. 16.

³³ FREJKA, Jiří. *Železná doba divadla*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1945, s. 131.

- Hudebního divadla v Karlíně Zdeňkem Pospíšilem. In *Scéna* 16, 1991, č. 10, s. 1+16.
- NAVRÁTILOVÁ, Marie. *Ohlédnutí za režisérem Zdeňkem Pospíšilem a jeho spoluprací s Divadlem Husa na provázku*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2006.
- NAVRÁTILOVÁ, Marie. *Divadelní adaptace epických předloh vzniklé spoluprací režiséra Zdeňka Pospíšila s dramatikem a spisovatelem Milanem Uhdem v Divadle Husa na provázku*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2008.
- NEKOLNÝ, Bohumil. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. 1. vyd. Praha: Scéna, 1991. 122 s. ISBN 80-95-214-10-5.
- OSLZLÝ, Petr a kol. *Divadlo Husa na provázku 1968/7/–1998. Kniha v pohybu I...* 1. vyd. Brno: Centrum experimentálního divadla, 1999. 300 s. ISBN 80-902684-0-4.
- OSLZLÝ, Petr. Svět snů a kočičin. *Scéna* 8, 1983, č. 4, s. 8.
- OSLZLÝ, Petr, SCHERHAUFER, Peter, TÁLSKÁ, Eva. Poznámky k inscenační praxi DNP ke dni 29. května 1982, 16.00 hod. In *České divadlo 8. O současné české režii II*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 413–453.
- Satirik? Milan Uhde odpovídá na otázky Karla Krále. *Svět a divadlo* 7, 1996, č. 2, s. 159–168.
- SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988. 295 s.
- ŠTĚDRONĚ, Miloš. Zdeňk Pospíšil. Jeden z trojúhelníků Provázku. *Dokořán* 8, 2002, září, s. 9–12.
- UHDE, Milan. Vidím, že váháš I (O Zdeňku Pospíšilovi). *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 21, s. 16.
- UHDE, Milan. Vidím, že váháš II (O Zdeňku Pospíšilovi). *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 22, s. 16.
- UHDE, Milan. Vidím, že váháš III (O Zdeňku Pospíšilovi). *Divadelní noviny* 11, 2001, č. 1, s. 16.
- WALTEROVÁ, Jitka. Divadlo velkých vyprávění. Mladí brněnští tvůrci a interpreti. *Brněnský večerník*, 14. 6. 1979, s. ?

Resumé

Die Studie behandelt den Regisseur Zdeněk Pospíšil, einen wichtigen Repräsentanten des

tschechischen alternativen und Studio- Theaters der 70. Jahren des 20. Jahrhunderts. Auf dem Grunde des Studiums der einzelnen Inszenierungen von Pospíšil im Theater (Gans) auf der Schnur sucht sie die Benennung der charakteristischen Züge des Regienschaffens dieser Persönlichkeit, die bis heute unrechtmäßig unterlassen bleibt. Konkret beschäftigt sie sich mit der Auswahl von Titel und mit der Autorschaft der Bühnenbücher, mit der Betonung der Inszenierungen durch die Zugabe eines Rahmens, mit den Grundsätzen der Lösung von Bühnenbildung, mit der einzigartigen Arbeit mit dem Requisit und mit seiner metaphorischen Verwandlung, mit den Mitarbeitern unter die Schauspieler und mit der ausgeprägten Erfassung des musikalischen Bestandteils. Auf dem Grunde der Zeugnisse der ehemaligen Mitarbeiter von Pospíšil befasst sie am Ende, worin die Einzigartigkeit dieses Regisseurs und seiner Inszenierungen bestand.

Pospíšilovy režie v Divadle (Husa) na provázku

AUTOR	TITUL	PREMIÉRA	INSCENÁTOŘI
Milan Uhde	<i>PANTA REI</i> <i>aneb Dějiny národa českého v kostce</i>	15. 3. 1968	S: Zdeněk Pospíšil, V: Zdena Kalabisová, H: Max Whittmann
K. H. Borovský	<i>VÝBĚRČÍ</i> <i>KŘEST SVATÉHO VLADIMÍRA</i>	25. 11. 1968	S: Zdeněk Pospíšil
Jaromír John	<i>PŘÍBĚHY DONA QUIJOTA</i>	18. 6. 1971	S: Zdeněk Pospíšil, V: Boris Mysliveček, H: František Emmert
scénická montáž	<i>LÁSKA POD GILOTINOU</i>	19. 6. 1971	S: Zdeněk Pospíšil a Jiří Daněk, V: Boris Mysliveček
scénická montáž	<i>DŮM ZVĚŘINEC</i>	5. 5. 1972	S: Zdeněk Pospíšil, V: Dušan Ždímal, H: František Emmert, Karel Cón
Jaromír John	<i>PŘÍBĚHY DONA QUIJOTA</i>	4. 6. 1972	S: Zdeněk Pospíšil, V: Boris Mysliveček, H: František Emmert
Pavel Naumann	<i>POHÁDKY O MAŠINKÁCH</i>	15. 10. 1972	S: Zdeněk Pospíšil, V: Miloslav Halas, H: Bohuš Zoubek
Vladislav Vančura	<i>BARON PRÁŠIL</i> <i>aneb Konec starých časů</i>	3. 2. 1973	S: Miloš a Zdeněk Pospíšil, V: Dušan Ždímal, H: František Emmert
Pavel Naumann	<i>POHÁDKY O MAŠINKÁCH II.</i>	27. 5. 1973	S: Zdeněk Pospíšil, V: Miloslav Halas,

			H: Bohuš Zoubek
Vladimír Páral	PROFESIONÁLNÍ ŽENA	8. 11. 1974	S: Milan Uhde, V: Jozef Ciller
	BALADA PRO BANDITU	7. 4. 1975	S: Milan Uhde, V: Jozef Ciller, H: Miloš Štědroň
scénická montáž	OPERACE BRNO	21. 4. 1975	S: Zdeněk Pospíšil, V: Uljana Studená
Vilém Mrštík	NA POHÁDKU MÁJE	28. 3. 1976	S: Milan Uhde, V: Josef Ciller, H: Miloš Štědroň
Jindřich Uher	NIKOLKA	28. 5. 1976	V: Richard Klauđa, H: Miloš Štědroň
Ivaljo Petrov	NEŽ JSEM SE NARODIL, A POTOM...	23. 9. 1977	S: Zdeněk Pospíšil, V: Jana Zbořilová, H: Miloš Štědroň
František Brüstl	BRAMBOROVÝ DEN aneb Objevení Ameriky	2. 2. 1979	V: Martin Zbořil, H: Milena Trnková, Jiří Ryšánek, Petr Osolsobě
Rudolf Těsnohlídek	LÍŠKA BYSTROUŠKA	11. 6. 1979	S: Miloš Štědroň, V: Jana Zbořilová, H: Miloš Štědroň
K. J. Erben	KYTICE	20. 12. 1979	S: Zdeněk Pospíšil, V: Jana Zbořilová, H: Vladimír Kramář a Bohuš Zoubek
	DLOUHÁ CESTA	24. 4. 1980	S: Zdeněk Pospíšil, V: Boris Mysliveček, H: Miloš Štědroň

(S = scénář, V = výprava, H = hudba)

„Orientální“ vlivy v českém divadle – počátky výzkumu

Mezikulturní komunikace v oblasti divadla se odehrává již po staletí. Ve svém novém výzkumu se zaměřuji na konkrétní případy tohoto druhu mezikulturní výměny, které se udály během dvacátého, případně počátku jednadvacátého století. V tomto příspěvku představím výchozí teze výzkumu a konkrétní inscenace, které byly realizovány na území Moravy, zejména pak na brněnských jevištích. Jde o počáteční fázi výzkumu, jehož výsledky potvrdí, vyvrátí či modifikují níže uvedené hypotézy či vstupní předpoklady.

Široký a poněkud zavádějící pojem³⁴ „Orientu“ nám slouží jako zastřešující termín pro rozsáhlou oblast inspiračních zdrojů, zejména pak vlivy přicházející do evropského divadla z Indie, Japonska a Číny.

Mezi výchozí teze výzkumu patří rozlišování tří hlavních vývojových fází v historii tohoto druhu mezikulturní výměny na českém území:

1. Fáze nadšení, okouzlení tzv. Orientem (rámcové, pracovní teze)

- K okouzlení, bez hlubšího pochopení dané kultury, dochází zejména v první polovině 20. stol.
- V českých inscenacích jsou užívány asijské motivy – na obecné úrovni, jako volná inspirace.
- Nejsou přebírány divadelní formy jako celek, inscenační postupy odpovídají dobovým zvyklostem v našem prostředí – např. kulisy v „asijském“ stylu. (Tj. kulisa zobrazuje nějaký objekt, např. dům, vyskytující se v některé asijské zemi.)
- Snaha jakoby přenést asijské reálie do našeho prostředí.
- Snaha přiblížit Orient jako takový, nikoliv zpřístupnit asijské divadlo samotné ve smyslu pochopení či napodobení principů postupů

³⁴ Například kritika orientalismu, jak ji představil Edward W. Said (2008).

asijského divadla. (Případně se jen snaží zpřístupnit asijskou dramaturgii.)

- Zdrojem motivů obsažených v inscenacích se stávají především asijské reálie, literatura. Dramatická literatura tuto funkci naplňuje spíše později (zhruba na konci 30. let).
- V této souvislosti se nabízí konkrétní otázka – předpoklad, že inscenace Jiřího Frejky mohou předjímat pozdější hlubší zájem o asijské divadelní formy.

2. Fáze uvědomování si principů asijské inscenační praxe

- Děje se tak zejména v teoretických pracích – především u strukturalistů (např. v pracích K. Brušáka, J. Honzla, J. Veltruského a dalších.)
- Dále se toto uvědomování odehrává pod vlivem evropské praxe.
- Stále více je kladem důraz na inscenační postupy, zvyšuje se zájem o ně.

3. Fáze přejímání či částečného přejímání forem – s jejich principy, ve snaze je co nejvíce přiblížit originálu

- Tato tendence se objevuje zejména v období během posledních dvaceti let.
- Konkrétní asijská divadelní forma je tak na českém jevišti realizovaná v co nejautentičtější podobě.
- Nejvýrazněji se tato tendence projevuje v produkci Malého divadla Kjógen, případně lze v této souvislosti uvažovat o některých inscenacích J. A. Pitínského, zejména o inscenaci čínské hry *Vějíř s broskvovými květy* (2008).

Dále navrhuji možnou typologii zpracovávaného materiálu, která je však opět určena k pozdějšímu prověření či přehodnocení:

- a) Dílo asijské dramaturgie přeložené do češtiny (slovenštiny) – např. Jamadova *Asagao*, *Terakója*, Kálidásova *Šakuntala*, Šúdrakův *Hliněný vozíček*, Kchung Šang-ženův *Vějíř s broskvovými květy* apod.

- b) Drama inspirované asijskou literaturou napsané evropským autorem – např. Klabundův *Křídový kruh*, Zeyerova dramata *Bratři* (čínská inspirace), *Lásky div* (japonská inspirace), *Tilottama* nebo *Radúz a Mahulena* (indická inspirace) apod.
- c) Inspirace asijskou divadelní formou – např. japonská stylizace (dle kjógeny) v Pitínského inscenaci *Liška Bystrouška* v UH apod.
- d) Dílo asijské dramatiky inscenováno na způsob asijské stylizace (může docházet k míšení postupů) – např. Pitínského *Vějíř s broskvovými květy*, ? *Princ Bhadra a princezna Vasantaséna* ve Studiu Dům apod.
- e) Přejmutí asijské divadelní formy – např. kjógeny uváděné MDK.
(a-b – inscenováno českou dobovou inscenační technikou)
(c -d – stylizace podléhající v různé míře asijským vzorům)

V současné době se ve svém výzkumu zaměřuji na brněnské meziválečné inscenace spadající do zmíněných kategorií. Zpracovávám dostupný materiál – zejména scénické a kostýmní návrhy a fotografie z inscenací. V případě dramatických textů, které byly napsány pod vlivem asijských autorů autorem evropským, proto věnuji zvláštní pozornost scénickým poznámkám, které zahrnují autorův popis scény. Např. v Zeyerově hře *Bratři* zasazené do čínského prostředí se setkáváme s velmi podrobnými popisy scény, které mj. vypovídají o autorově důkladné znalosti čínských reálií. Díky dochovanému materiálu dokumentujícímu inscenace daných dramát mohu srovnávat dramatikovy a scénografovy či režisérovy představy o scénickém provedení. V této souvislosti se tedy zabývám otázkami, jaké byly dobové znalosti a představy o asijských divadelních formách a jak byly představy o asijských zemích prezentovány na českých jevištích. Obzvláště při prvních inscenacích inspirovaných asijskými motivy je pozoruhodné sledovat, jestli se nějak – a případně jak – naše inscenační praxe snažila přibližovat stylizaci asijských divadelních vzorů.

Mé výchozí postřehy, otázky, teze, myšlenky:

1. Domnívám se, že inscenace – zejména ty v meziválečném období – dávaly nové možnosti obrazotvornosti scénografů. Byly oblíbené motivy z exotické Asie.

2. Kladu si otázku, kde čeští divadelníci čerpali poznatky o asijských reáliích či přímo o asijských divadelních formách. V této souvislosti předpokládám, že zdrojem jejich poznatků byla především zahraniční literatura, domácích i zahraniční cestopisy, knihy J. Hlouchy, v případě divadla zejména literatura, případně publikace orientalistů apod.
3. Dále si kladu otázku, do jaké míry se v daném období rozlišovalo mezi jednotlivými divadelními formami (otázka i dnes zřejmě aktuální)? To znamená, do jaké míry byli inscenátoři v této oblasti poučení?
4. Další tezí je, že zřejmě nebylo důsledně rozlišováno mezi jednotlivými zeměmi původu daného inspiračního vlivu či přesněji konkrétního motivu – např. v inscenaci staročínské veselohry *Broskvový květ* z r. 1939 (režie Josef Skřivan, výprava Zdeněk Rossmann) se na scéně objevuje torii – šintoistická (tedy z japonského prostředí) brána, herečky mají na sobě oděvy připomínající japonská kimona, grafické znaky na praporech nic (v lingvistickém smyslu) neznamenaají, jen napodobují – a to velmi vzdáleně – vizuální stránku/vzhled znaků čínského písma apod. Důvodem mohla být skutečnost, že byl *Broskvový květ* inscenován spolu s japonskou hrou *Vesnická škola* od Kakašihho Jamady. Na inscenaci se podílel tentýž inscenační tým. Podle dochovaných scénických návrhů a fotografií z představení lze navíc usuzovat, že byly alespoň v základu vždy pro obě části představení použity stejné dekorace, jen v pozměněné podobě – v jiném prostorovém uspořádání či s jinými doplňky. Snad právě z této skutečnosti vyplynula i již zmíněná neurčitost kostýmů, zejména v případě herců (herečky, jak bylo řečeno, měly převážně japonsky laděné oděvy). V listopadu roku 1939 byla tedy v Divadle na Veverí představena jakási „asijská“, „orientální“ stylizace ve vizuální složce. Otázkou však zůstává, zda má být tato čínsko-japonská vizuální podoba inscenace vnímána jako pochybení či jako umělecký prostředek k zavedení diváka do exotického světa, který byl v realitě – a dnes do jisté míry rovněž stále je – českému diváku nedostupný.

Orientalismus

Otázka orientalismu v historii českého divadla nebyla dosud zpracována. V současné

době se autorka této problematice věnuje, neboť je důležitou součástí výše popsaného výzkumu.

V kontextu problematiky orientálních vlivů v českém divadle se kromě uvedeného nachází ještě několik dalších otázek. Například jakých nepřesností se v prvních inscenacích asijské dramatiky či asijským prostředím inspirované dramatiky dopouštěli čeští či českoslovenští inscenátoři, když se snažili našemu diváku evokovat některou z asijských zemí a příběh, jenž se v ní odehrál? Jaké důsledky – zejména umělecké – měly tyto „přehmaty“ ve stylizaci a byly vůbec zásadní, či spíše zásadní překážkou, pro porozumění uměleckému záměru? Jak se v této praxi projevoval český orientalismus?

V příspěvku jsou nastíněny otázky a výchozí hypotézy započatého výzkumu problematiky orientálních vlivů v českém divadle. Příspěvek si klade za cíl pouze nastínit zkoumanou problematiku, proto prezentuje pouze pracovní teze, které má započatý výzkum potvrdit, modifikovat či vyvrátit.

Literatura

SAID, Edward W. *Orientalismus*. 1. vyd. Praha – Litomyšl : Paseka, 2008. 464 s. ISBN 978-80-7185-921-5.

Resumé

Author describes the main hypothesis of her new research of the Asian theatre and its influence on Czech theatre. The paper deals with particular questions connected with the issue and outlines further research. The topic is treated from the point of view of intercultural theatre theory and from the concept of critique of Orientalism, developed e.g. by Edward W. Said. The research is mostly concentrated on the production of Asian-influenced staging in former Czechoslovakia, especially in Moravian theatres during 20th century and at the beginning of 21th century. The paper provides only the overview of primary stage of research which needs further exploration. The author also presents some initial hypothesis and categories on which the research is based.

Ewa Tomaszewska

Twórcy czescy w polskich teatrach lalek na Górnym Śląsku

Czeski teatr lalek ma długą i ciekawą historię, a jego znaczące miejsce w kulturze czeskiej jest niezaprzeczalne. Postaci lalkarzy takich jak Matěj Kopecký, Jan Nepomuk Lašt'ovka, Josef Skoupa czy Jan Malik uformowały lalkowy teatr czeski, oparty na tradycji i bazujący na klasycznych technikach lalkowych, najczęściej marionetkach. Czeskie postaci Kašpárka czy Spejbla i Hurvínka należą już do klasyki światowego teatru lalek. Było to z pewnością jedną z przyczyn dominacji tradycyjnego myślenia o lalkach w czeskim teatrze po drugiej wojnie światowej.

Jednocześnie Czechosłowacja znalazła się w grupie państw pozostających pod silnym wpływem ZSRR. Teatry stały się instytucjami państwowymi subwencjonowanymi z kasy ministerstw, co także zobowiązywało teatr do realizacji programów ideowych narzucanych z góry. Zaś prawodawcą teatru lalek państw demokracji ludowej był Siergiej Obrazcow, założyciel i dyrektor Centralnego Państwowego Teatru Lalek w Moskwie. Na jego wzór powstawały podobne teatry centralne w innych krajach Europy środkowej: w Rumunii, na Węgrzech, także w Czechach (Ustřední loutkové divadlo w Pradze – 1950). Spektakle Obrazcowa, prezentowane w ramach tournée po Europie środkowej (1948-49) wywoływały ogromny oddźwięk wśród widzów, krytyków teatralnych i lalkarzy. Szczególnie silne wrażenie zrobiła fantastyczna technika animacyjna lalkarzy z Moskwy. Wydawało się, że lalki Obrazcowa żyją i działają jak prawdziwi ludzie.

Owa dążność do realizmu trafiała na podatny grunt rozszerzającej się doktryny realizmu socjalistycznego. Podstawowym założeniem była tu idea sztuki „socjalistycznej w treści i narodowej w formie”. Tu właśnie tradycja czeskiego lalkarstwa spotkała się z polityczno-artystyczną doktryną socrealizmu, która jako jedynie słuszna wdrażana była poprzez naciski polityczne, we wszystkich krajach demokracji ludowej. W ten sposób czeskie teatry lalek ugrzęzły w tradycji, zmodyfikowanej nieco zgodnie z duchem realizmu socjalistycznego.

W Polsce sytuacja historyczna postawiła lalkarzy w podobnym położeniu lecz brak tak wyraźnej lalkarskiej tradycji była jednym z powodów, dla których sceny lalkowe poszły odmienną drogą artystyczną. Obok pedagogów teatru lalek tworzyli plastycy. Krakowski Teatr „Groteska” Władysława Jaremy czy „Niebieskie Migdały” Janiny Kilian-Stanisławskiej były dobrym początkiem dla ukształtowania się plastycznego myślenia o inscenizacji lalkowej. Dawała ona twórcom ogromną przestrzeń budowania nowych światów, ucieleśniania plastycznych wizji i kreacji teatru wyobraźni.

Obecność Obrazcowa w Polsce potwierdziła dualizm ideowy wewnątrz polskiego środowiska lalkarzy. Jedni w zgodzie z socrealizmem uważali, że lalka po prostu zastępuje żywego aktora i stawiali na teatr imitatorski. Inni widzieli w lalce aktora specyficznego, którego plastyczna forma niesie treści symboliczne. W tym drugim ujęciu realistyczne odwzorowanie świata w spektaklu nie ma takiego znaczenia, gdyż główny nacisk położony jest na metaforę. Jan Sztudynger pisał: *Teatr Moskiewski górował nad ówczesnymi teatrami polskimi techniką poruszania, atmosferą i konsekwencją całości, natężeniem ambicji, wygraniem w najdrobniejszych szczegółach, precyzją ruchów, demokratycznym podejściem do widza, dyskrecją tendencji socjalnej, słowem pod bardzo wielu względami. Pod jednym tylko względem polski teatr lalek nie ustępował Obrazcowowi a chwilowo może nawet go przewyższył. Koncepcją plastyczną, walorem plastycznym teatru lalek.*¹

Pomimo socrealistycznych nacisków, utworzyła się w Polsce specyficzna forma teatru lalek. W 1954 w Łodzi, w teatrze „Arlekin”, Henryk Ryl wystawia premierę *Lekarza mimo woli* Moliera, w której realistyczna animacja lalek osiąga doskonałość. Właśnie ów lalkowy realizm znalazł tam swoje zaprzeczenie: było to zderzenie lalki – formy plastycznej i jej nieprawdziwych uczuć z ich ludzką motywacją całkowicie realistycznych działań. Uświadomiło to wielu twórcom, że teatr lalek należy do tych specyficznych konwencji, których istotą jest teatralność, sztuczność scenicznego świata, w którym rządzą: znak i metafora. W 1955 roku Władysław Jarema wystawia spektakl *Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów* według Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W

¹ J.Sztudynger, *Po wizycie Obrazcowa w Polsce*, „Teatr Lalek”, 1950, nr 2-3, s. 59.

przedstawieniu bohaterowie pozytywni zdejmowali swoje maski demonstrując w ten sposób swoje człowieczeństwo w przeciwieństwie do postaci reprezentujących świat głupoty i przesądów. Jednocześnie funkcja masek prowadziła także do podkreślenia teatralności. W inscenizacji warszawskiego teatru „Lalka” – *Guignol w tarapatach* Jana Wilkowskiego (1958) – zasada nakładania i zdejmowania masek wprowadzona została w nowy sposób, a zestawienie lalki i rekwizytu z żywym aktorem tworzyło nową jakość. Do budowania teatralności służyły także songi wprowadzone do widowiska na wzór epickiego teatru Bertolta Brechta. W Będzinie, w 1958, Jan Dorman zrywa z konwencją parawanową w przedstawieniu *Krawiec Niteczka* wg Kornela Makuszyńskiego² i tworzy nowy typ przedstawienia lalkowego, który sam nazywa teatrem zabawy. W ten sposób formowała się specyfika polskiego teatru lalek.

W Czechach dopiero po śmierci Stalina (1953) zaczynają pojawiać się pierwsze próby przełamania tradycyjnego sposobu myślenia o lalkach. W centralnym teatrze w Pradze współpraca Jana Málika z Erikiem Kolářem owocuje wprowadzeniem nowych elementów do tradycyjnej formy w wyniku czego powstają przedstawienia będące mieszaniną realizmu i poezji (*Slavík* – 1958). W teatrze w Brnie Jozef Kalába i Jarmila Majerová realizują sławne przedstawienie – *Zlatovlaska* (1953). Josef Pher tworzy pacynkową postać Pepička wprowadzając nową technikę animacyjną do tradycyjnie marionetkowego teatru czeskiego. Jiří Jaroš tworzy przedstawienia w nowatorskiej konwencji „czarnego teatru”, która później stanie się dość popularna i wykorzystywana przez wielu twórców jak: Jiří Srnec, Jiří Středa, Josef i Hana Lamkové czy Jiří Procházka.³

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych nawiązują się także kontakty międzynarodowe, które wcześniej nie były możliwe. Najważniejszym wydarzeniem był Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bukareszcie zorganizowany przez Margaritę Niculescu w

² Porównaj: E. Tomaszewska *Teatr Jana Dormana w świetle kontaktów z czechosłowackim środowiskiem lalkarskim w latach 1955-1967*, w: *O divadle na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2004.

³ Według informacji Niny Malíkovej i Alice Dubskiej w: *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Unima, Montpellier 2009, s.689-690.

1958 roku, nazywany festiwalem przełomu⁴. Pojawili się tam twórcy realizujący swoje przedstawienia na zupełnie nowych zasadach. Ives Joly pokazał przedstawienie, w którym zamiast lalek występowały zwykłe przedmioty (parasolki, papierowe tuby) czy nagie ludzkie ręce. Jan Wilkowski budował przedstawienie złożone z przenikających się planów teatralnych: żywego aktora, lalek pacynek i masek. Całość inspirowana była konwencją brechtowskiego teatru epickiego. Margarita Niculescu zaproponowała teatr metaforyczny oparty na plastycznym skrócie i swobodnym poetyckim kojarzeniu obrazów. Festiwal ten otwierał drzwi nowych możliwości teatralnej kreacji w ramach starej konwencji teatru lalek.

Zatem otwierają się artystyczne granice, a przepływ informacji i inspiracji przyspiesza przemiany i tworzenie się nowoczesnego teatru lalek. Już w połowie lat pięćdziesiątych do Ostrawy wyjechała bielska „Banialuka”; w 1958 w Libercu i Pradze gościł poznański „Marcinek”, a w 1963 na II Ogólnopolskim Przeglądzie Czechosłowackich Zawodowych Scen Lalkowych w Brnie wystąpiły aż trzy polskie teatry: „Marcinek” z Poznania, Państwowy Teatr Lalki i Aktora z Lublina oraz Teatr Dzieci Zagłębia z Będzina. Od 1966 roku czeskie teatry goszczą na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej w Polsce. Polscy artyści podejmują studia na założonym w 1952 Wydziale Lalkowym Akademii Muzycznej (DAMU) w Pradze. Jerzy Zitzmann⁵ mówił: *Moja córka była studentką DAMU w Pradze. Odwiedzałem ją kilka razy, zaczęły się nawiązywać moje kontakty z Czechosłowacją. Kolarz wcześniej bywał tu, przyjaźń z Málikiem też trwała od lat pięćdziesiątych.*⁶

Te kontakty okazały się dla czeskiego środowiska lalkarskiego niezwykle ważne i inspirujące. Karel Brožek wspomina: *Kontakty z Polską nawiązałem już w czasie studiów w Pradze. Mieliśmy wówczas kilku kolegów z Polski – na moim roku była Maria Konopa i Jan Plewko, a na wyższych latach – Krzysztof Niesiołowski i Michał Zarzecki. Najpierw grałem w ich studenckich spektaklach przygotowywanych na zaliczenie. Od nich tak*

⁴ Porównaj: E.Tomaszewska *Teatry czeskie i słowackie na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej*, w: *O divadle 2008*, Olomouc 2009, s.89-90.

⁵ Założyciel i dyrektor Teatru Lalek „Banialuka” w Bielsku-Białej, twórca Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek.

⁶ *Bielskie festiwale lalkowe*, Bielsko-Biała, 1992, s. 35.

troszeczkę nauczyłem się polskiego. To spowodowało, że mogłem czytać książki wydane w Polsce, które w Czechach były zakazane. Reżim komunistyczny nie pozwalał wydawać książek z zachodu - kapitalistycznych, egzystencjalnych, niebezpiecznych, jak to wówczas mówiono. Kupowałem je wtedy w Polskim Centrum Kultury. Wygląda więc na to, że od początku moje kontakty z teatrem lalek łączyły się jakoś z moimi kolegami z Polski.⁷

Także dzięki osobistym kontaktom, Petr Nosálek zetknął się z teatrem Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora i Jana Dormana. *Ci artyści mieli wielki wpływ na moje myślenie o teatrze. Chciałem ich lepiej poznać, zacząłem uczyć się polskiego i próbować czytać po polsku, stopniowo także poznawałem polską literaturę.⁸ Zwłaszcza twórcy polskiego romantyzmu – Mickiewicz, Słowacki – okazali się ważni dla Nosálka: Kiedy reżyserowałem w Ostrawskim teatrze Lalek „Bukiet” (Kytice) Karla Jaromira Werbena, wybitnego czeskiego pisarza i folklorysty doby romantyzmu i bardziej wnikliwie badałem tę epokę, dowiedziałem się o ogromnym wpływie polskich romantyków na romantyków czeskich. Sam „Bukiet” – jedno z najznamienitszych czeskich dzieł tego okresu – jest wzorowany na Mickiewiczowskich „Balladach i romansach”, zarówno w formie, jak i w treści. Mickiewicz był dla Werbena mistrzem. A potem przez romantyzm europejski dotarłem do Słowackiego, który zachwycił mnie szczególnie.⁹*

Potem, już jako aktor i reżyser, Nosálek brał udział w bielskim MFTL: *Na festiwalu w Bielsku-Białej zetknąłem się z najlepszymi przedstawieniami polskiego teatru lalek i wtedy, w młodości, polski teatr był dla mnie bardzo inspirujący, twórczy; widziałem w nim prawdziwe poszukiwania i odwagę twórców realizujących własne wizje sceniczne.¹⁰*

Charakterystyczne wydaje się zwrócenie uwagi na większą swobodę twórczą jaka panowała w polskim teatrze. Podkreśla to także Karel Brožek: *W polskim teatrze była*

⁷ Ten cytat oraz pozostałe pochodzą z rozmowy Ewy Tomaszewskiej przeprowadzonej z Karem Brožkiem w dniu 14.09.2010.

⁸ Cytaty pochodzą z rozmowy Lucyny Kozień z Petrem Nosálkiem opublikowanej w: „Teatr Lalek” 2010, nr 1.

⁹ Wywiad Zuzanny Głowackiej z Petrem Nosálkiem w: „Relacje – Interpretacje” Bielsko-Biała 2007, nr 1, s. 29.

¹⁰ Ibidem

dużo większa niż u nas swoboda twórcza, a poza tym polscy artyści tworzyli z większą fantazją scenografię lalkową, plastykę teatralną. W tamtych czasach dla nas to był naprawdę cud.

Znajomość języka polskiego umożliwiła czeskim artystom nie tylko kontakt z literaturą polską, ale także z tzw. drugiego obiegu. Mamy więc przynajmniej dwie drogi inspiracji – sposób artystycznego podejścia do materii teatralnej oraz rozszerzenie inspiracji literackich. Zresztą i festiwale pozwalały na przenikanie do naszej środkowoeuropejskiej rzeczywistości idei i konceptów z zachodu, co w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych było doprawdy łykiem świeżego powietrza.

Również w Polsce najpierw literatura czeska weszła do repertuaru teatrów lalkowych. W bielskiej „Banialuce” już w 1955 roku Jerzy Zitzmann wyreżyserował tekst Jana Malika *Skoczek Toczek*, który potem znalazł się w repertuarze wielu polskich teatrów. W tym samym roku, w Będzinie Jan Dorman zrealizował tekst czeskiego duetu autorskiego: Josefa Pehra i Leo Spačila – *Awantura w Pacynkowie*. W obu wypadkach tłumaczem był Jerzy Zaborowski. Oprócz niego tłumaczami byli między innymi: Jan Puget, Alfred Ryl-Krystianowski, a później Włodzimierz Fełenczak czy Renata Putzlacher, którzy przyswoili polskiemu językowi wiele sztuk czeskich i słowackich, w znacznym stopniu przyczyniając się do rozszerzenia repertuaru polskich teatrów lalkowych. Najpóźniej, bo dopiero w 1961 roku, czeski tekst pojawił się w Teatrze Lalki i Aktora „Ateneum” w Katowicach. Była to sztuka Aleny Tomašovej *Koza Liza*. Odtąd polskie teatry sięgały dość często po teksty autorów zza południowej granicy. Do najpopularniejszych autorów należeli: Karel Čapek (*O piesku co był szczotką, Bajka o czterech doktorach i jednym drwalu, Pan listonosz Stempelek*), Bedřich Svatoň (*Smok w Nieswarowie*), Ladislav Dvorský (*Bajka o dobrym smoku, Skacząca królowna*), Vlasta Pospíšilova (*Królowna i echo*), Jiří Středa (*Bajki pana Bajarza, O Czerwonym Kapturku i Księżniczce na ziarnku grochu*), Jiří Jaroš (*Baranki i ospały diabeł*), Jan Drda (*Igraszki z diabłem, Zgadywanki Ondry Świniarka*). W latach siedemdziesiątych na ekrany polskiej telewizji wszedł czeski film animowany dla dzieci *Przygody rozbójnika Rumcajsa*. Odtąd tekst Vaclava Čvrtka *O Rumcajsie rozbójniku* był realizowany nie tylko na scenach lalkowych i zdobył dużą popularność.

Bliższe kontakty artystyczne polegające na współpracy czeskich i polskich artystów były

jednak dość wyjątkowe. Najbardziej spektakularnym wydarzeniem była realizacja projektu teatralnego *Janosik*. Brały w nim udział 3 teatry: czeski „Drak” z Hradec Králové, Krajské Bábkové Divadlo z Bańskiej Bystrzycy i Poznański Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”. W ramach jednej realizacji spotkali się tacy twórcy jak: Josef Krofta, zaproszony do współpracy przez Słowaków – Karel Brožek oraz Leokadia Serafinowicz z Wojciechem Wieczorkiewiczem. Polsko-czesko-słowacki bohater ludowy, Janosik, był klamrą spinającą trzy narody w tej artystycznej przygodzie teatralnej. *To było rzeczywiście międzynarodowe przedsięwzięcie i dla nas wszystkich bardzo szczęśliwe. Bardzo się zaprzyjaźniliśmy* – mówi Karel Brožek. Podobnie wypowiedział się Josef Krofta: *Uważam moją współpracę z Wojtkiem Wieczorkiewiczem i Leokadią Serafinowicz za jedną z najbardziej twórczych i najpiękniejszych realizacji.*¹¹ Także Leokadia Serafinowicz wspomina tę współpracę: *I jeszcze raz spotkanie i jeszcze raz przeżycie szczególnej wspólnoty przy realizacji czesko-polsko-słowackiego tryptyku o Janosiku – przyjaźnie, szlachetna rywalizacji, napięcia przy wspólnym warsztacie. Potem pochód z pochodniami – noc, górski plener i marsz do niedościgłej dali – to się pamięta.*¹²

Współpraca ta dała początek bliższym kontaktom artystycznym Karela Brožka z polskimi teatrami: *Reżyserowałem w Poznaniu pod koniec lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych. Pamiętam, że gdy realizowałem jedno z przedstawień ogłoszono stan wojenny w Polsce. Ja byłem akurat wtedy w Pradze i nie mogłem wrócić do Poznania na dalsze próby. Dopiero gdzieś pół roku później mogłem dokończyć to przedstawienie. Tam też Maciej Tondera zaproponował przeniesienie inscenizacji *Bajek* Puszkina do Katowic. W ten sposób rozpoczęła się wieloletnia współpraca Karela Brožka z Teatrem Lalki i Aktora „Ateneum”, gdzie obecnie pełni funkcję kierownika artystycznego.*

Niemniej jednak sytuacja taka była czymś wyjątkowym. Dopiero lata dziewięćdziesiąte przyniosły rzeczywiste otwarcie granic i niespodziewanie czescy i słowaccy twórcy znaleźli w polskich teatrach miejsce dla swoich wypowiedzi artystycznych, które okazały się niezwykle nośne i znalazły bardzo dobry odbiór wśród polskiej publiczności i polskiej krytyki. Wystarczy przywołać sukcesy czeskich twórców. W 1996 Karel Brožek

¹¹ Wypowiedź Jozefa Krofta opublikowana w: *Bielskie festiwale lalkowe*, Bielsko-Biała, 1992, s. 71.

¹² *Ibidem*, s. 83.

otrzymał prestiżową nagrodę na Śląsku – Złotą Maskę – za realizację przedstawienia *Król Jeleń* Carla Gozziego. Przedstawienia Petra Nosálka wielokrotnie były nagradzane: Nagroda im. Jana Dormana za wysoki poziom artystyczny (2001), czterokrotnie ATEST Polskiego Ośrodka ASSITEJ (*Amelka, bóbr i król na dachu* – 1999, *Piękna i Bestia* – 2000, *Jak Moteusz poszedł szukać olbrzyma* – 2002, *O Diabelku Widelku* – 2003), a także zostały zwycięzcami teatralnych festiwali w Toruniu, Opolu czy Warszawskim Pałacu Teatralnym.

Polskich odbiorców porusza głębia wymowy proponowanych inscenizacji i poważne traktowanie widza, nawet tego najmłodszego; ciekawa, wielofunkcyjna scenografia, muzyka oddziałująca wielością rytmów, zmiennością nastrojów i często po prostu ładną melodią wpadającą w ucho; oraz lekkość i poczucie humoru, a także jakiś niezwykle liryzm. To wszystko nadaje widowiskom czeskich autorów specyficzny wyraz i staje się ich rozpoznawalnym znakiem. Karel Brožek zauważa: *Może rzeczywiście my, Czesi, mamy inne spojrzenie na niektóre sprawy. No, chyba najatrakcyjniejszy dla polskiej publiczności jest czeski humor. Według mnie Polacy mają bardzo mało humoru zarówno w teatrze jak i w życiu. Wszystko jest takie poważne, często egzaltowane, histeryczne. I rzeczywiście, nawet w inscenizacjach opartych na tekstach tragicznych, jak *Balladyna*, *Tristan i Izolda* Nosálka czy *Joanna D'Arc* Brožka, czuje się dystans i rodzaj dobrotliwego, a czasem nieco ironicznego humoru, co nadaje spektaklom lekkości nie odbierając im głębi.*

Widzowie i krytycy doceniają także przemyślane inscenizacje, w których realizatorzy mają coś do powiedzenia na temat ludzkiej natury, a także współczesnego świata. O inscenizacji *O Diabelku Widelku* wg Gripariego recenzent pisze: *Petr Nosálek wykorzystał ten materiał, by opowiedzieć współczesną baśń inicjacyjną, która przygotowuje młodych widzów do radzenia sobie z tym, co bombardowani propagandą konsumpcji przeżywają dotkliwie od pierwszych kontaktów z grupą rówieśników w przedszkolu czy szkole; z nierównościami socjalnymi limitującymi dostęp do modnych gadżetów, ograniczającymi zbiór możliwych do wyboru partnerów do zabawy, wyznaczającymi granice możliwej przyjaźni. Szkoła konformizmu, tresura do akceptowania nierówności, zaczyna się dziś bardzo wcześnie.*¹³ Podobnie współczesne

¹³ Janusz Legoń *Przeciw nierówności*, „Teatr Lalek”, nr 2, 2004, s. 28.

odniesienia odnajduje recenzentka w inscenizacji starej celtyckiej legendy *Tristan i Izolda*: *Ale nie o pomyślny finał tu chodzi, lecz o ścieżki, którymi reżyser nas prowadzi. Historię dobrze znamy i nikt tu z nią nie dialoguje. Trzeba jednak przyznać, że dzięki rozwiązaniom formalnym wydaje się ona w dużym stopniu nowa, bardzo współczesna.*¹⁴

Karel Brožek w swoich przedstawieniach chętnie łączy rozmaite konwencje, wprowadzając elementy lalkowe do spektakli dramatycznych czy operowych, wprowadza elementy teatru przedmiotu i formy teatru plastycznego. Poprzez taką różnorodność form próbuje dotrzeć do współczesnego odbiorcy wychowanego na videoclipach i internetowych ściągach. O swojej twórczości mówi: *Teatr powinien tworzyć nowe rzeczywistości, nawiązywać do fantazji, snu i uruchamiać wyobraźnię odbiorcy, pozwalać widzowi marzyć. Teatr lalek widzę jako możliwość wyrwania się, wyzwolenia z okowów codzienności. Dzisiaj to nawet jest jeszcze ważniejsze niż kiedyś. Bo ten świat, który nasz otacza jest taki brutalny, agresywny i często trywialny, pusty. Teatr tworzy przestrzeń wolności. Często nawiązuję do motywów historycznych, bo chcę przypominać widzom, że nie żyjemy od wczoraj, że mamy długą historię i że czasem warto skorzystać z doświadczeń naszych przodków i uczyć się od nich. To pozwala nam czuć się w częścią ogromnej spuścizny kulturalnej wieków z czego powinniśmy czuć także dumę.*

Ciekawe, że podobne idee przyświecają Petrowi Nosálkowi: *Tam jest wszystko zapisane, w starych tekstach, mitach, podaniach, baśniach i legendach. Cała mądrość życia, wszelkie przesłania – w nich odnajdujemy wszelką wiedzę o człowieku. Dzisiaj wszyscy żyjemy w wielkim huku konsumpcyjnym, w pogoni za dobrami materialnymi, atakowani przez komercję, w poczuciu dominującej doczesności. Żyjemy szybko, pędzimy coraz szybciej. Może pora zatrzymać się, pozwolić sobie na refleksję, na wzruszenie? Warto temu zgiełkowi przeciwstawić sferę duchowości, zwrócić się w stronę prawdziwych wartości. Przypomnieć, że istnieją i na nich opierają się świat i życie człowieka.*¹⁵

Choć obaj czescy reżyserzy różnią się artystycznie to jednak przyświeca im pewna wspólnota celów, która znajduje odbicie w ich spektaklach. To zaangażowanie udziela

¹⁴ Renata Morawska *Stara legenda w nowym wydaniu*, „Relacje – Interpretacje”, nr 3, 2010.

¹⁵ *Nosálek z Ostrawy*, wywiad Lucyny Kozień z Petrem Nosálkem w: „Teatr Lalek” nr 1, 2010, s.17.

się widzom i może dlatego ich przedstawienia znajdują szeroki oddźwięk. Na poparcie tego przytoczę prywatną opinię zwykłego widza: *"Balladyna" ... klasa ! Wiesz jest to jeden z tych spektakli, które przypominają o tym czym jest teatr. "Oderwaniem" od świata. Inscenizacja pięknie podkreślająca to, że dramat ten może śmiało konkurować z najwybitniejszymi dziełami. Nie mogę powiedzieć (bo nie mam merytorycznego przygotowania), że inscenizacja jest olśniewająca, ale mogę powiedzieć, że dla mnie JEST. Miałem szczęście widzieć kilka wspaniałych inscenizacji. W przedstawieniu „Banialuki” bardzo zgrabnie współistnieją ze sobą wzajemnie się uzupełniając klasyczne, podstawowe elementy. Piękny już trochę archaiczny tekst ładnie i oryginalnie przedstawiony, dyskretna "gra emocjami" wypowiedzianych kwestii. Ruch i gesty oszczędne, ale takie... "akuratne" . Scenografia i światło najwyższych lotów, tak piękne widziałem tylko gdy Brzozowski zrobił dla Teatru Witkacego scenografię do sztuki Calderona (no, może jeszcze "Popioły" Sceny Plastycznej KUL). Wszyscy grali dla sukcesu całości, kilka scen wręcz pięknych i nikt się nie pchał przed orkiestrę. Nie wiem czy to specyfika zespołu czy twarda ręka reżysera, ale efekt jest.*¹⁶

Łatwo zauważyć, że to, co porusza polską publiczność to inscenizacyjny aspekt przedstawień czeskich twórców, plastyczność i muzyczność teatralnych wizji oraz przemyślana konstrukcja całości przedstawienia. A więc to wszystko co przeniknęło do Czech z polskiego teatru lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku i wpłynęło na jego rozwój i wewnętrzne przemiany. Craigowskie podejście do materii teatralnej dające równouprawnienie wielu językom artystycznym wymaga dobrych współpracowników. Dlatego wraz z czeskimi reżyserami zjawili się w polskich teatrach czescy kompozytorzy i scenografowie. Petr Nosálek często pracował ze stałym teamem artystów: scenograf – Pavel Hubička, Tomáš Volkmer lub Norbert Lichý i kompozytor – Pavel Helebrand. Karel Brožek także początkowo współpracował z czeskim scenografem (Alois Tomanek) oraz choreografem (Jiří Ouřada). Dzięki temu Pavel Hubička, Tomáš Volkmer a także Pavel Helebrand stali się ważnymi współtwórcami lalkowych przedstawień i stale współpracują także z polskimi reżyserami. Jednak zarówno Brožek jak i Nosálek coraz częściej zaczęli wchodzić w kontakty z polskimi artystami. W

¹⁶ Prywatna opinia widza po obejrzeniu spektaklu *Balladyny* w reż. P.Nosálka przesłana przez Internet, z dnia 31.10.2009.

Bielsku-Białej, artystyczny mariaż z młodym czeskim scenografem, Janem Polivką, przyniósł doskonały efekt: *Pomysłowa, wielofunkcyjna scenografia Jana Polivki, która daje możliwość dowolnego kształtowania przestrzeni scenicznej, pozwala uwierzyć, że przygoda Ferdynanda mogła rozegrać się całkiem współcześnie, tuż obok każdego widza; kolorowa i wysmakowana, pełna bajkowych zabawnych rekwizytów i lalek przenosi w świat dziecięcych fantazji i wzruszeń.*¹⁷

Odrębną grupą artystów zza południowej granicy są Polacy mieszkający na Zaolziu. W 1988 i 89 roku w katowickim „Ateneum” oraz będzińskim TDZ kilka przedstawień realizowali Paweł Żywczok i Rudolf Chowaniok (*Przygody Wiercipięty, Czarodziejski kalosz, Pluskacz i Mąciwoda*¹⁸). W Bielsku-Białej natomiast interesujące przedstawienie zrealizował Janusz Klimsza, aktor i reżyser związany na stałe z teatrem w Ostrawie. Przedstawienie *W 80 dni dookoła świata* wg J.Verne’a powstałe we współpracy z Tomaszem Volkmerem szło pod prąd obrazkowego nurtu kultury zwracając się w kierunku słownej warstwy przekazu teatralnego uzupełnionej jednak widowiskowymi scenami: *Pochodzący z Zaolzia Janusz Klimsza jest zapewne szczególnie wyczulony na dziwności i cudowności ludzkiej mowy, żyjąc na pograniczu, gdzie mieszkają się języki i gwary.*¹⁹ Spektakl łączył dowcip z poezją, a tym samym wprowadzał na polską scenę duch i atmosferę czeskiego teatru.

Wygląda na to, że nasz polski teatr lalek, który istniał w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, oparty na poszukiwaniach plastycznych i podejmujący często ważne tematy, oddziałwał pozytywnie na czeski teatr mobilizując go do wewnętrznych przemian i utworzenia nowych teatralnych form. Natomiast w latach dziewięćdziesiątych, być może do dzisiaj, kierunek wpływów i inspiracji zmienił się i polscy twórcy zaczynają poszukiwać świeżych pomysłów właśnie w tym zreformowanym teatrze czeskim i słowackim.

¹⁷ Na podstawie materiałów Teatru Lalek „Banialuka” z 25.11.2008.

¹⁸ ostatnia z trzech sztuk jest autorstwa wybitnego polskiego pisarza, poety i działacza społecznego pochodzącego z Orłowej – Wilhelma Przeczka. Sztuka ta weszła do żelaznego repertuaru teatrów amatorskich na Zaolziu.

¹⁹ Magdalena Legendź *Cudowności ludzkiej mowy*, „Teatr Lalek”, 2003, nr 2-3, s.55

BIBLIOGRAFIA:

Publikacje zwarte:

Jurkowski Henryk, *Dzieje teatru lalek*, tom 3, Państwowy Instytut Wydawniczy 1984.

Kozień Lucyna (red.) *Bielskie festiwale lalkowe. The Bielsko puppet festivals*, Teatr Lalek „Banialuka”, Bielsko-Biała 1992.

Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette, Unima, Montpellier 2009.

Recenzje:

Janusz Legoń *Przeciw nierówności*, „Teatr Lalek”, nr 2, 2004.

Magdalena Legendź *Cudowności ludzkiej mowy*, „Teatr Lalek”, 2003, nr 2-3.

Magdalena Legendź *To tkwi w nas*, „Teatr” 2007, nr 6 (*Balladyna*).

Magdalena Legendź *Cud miłości*, Beskidzki Informator Kulturalny, 01.2004 (*O diabelku Widelku*).

Materiały Teatru Lalek im. J.Zitzmana „Banialuka”.

Wywiady:

Ludzi przerabiać w aniołów, wywiad Zuzanny Głowackiej z Petrem Nosálkiem w: „Relacje – Interpretacje” Kwartalnik Regionalnego Ośrodka Kultury w Bielsku-Białej, nr 1, 2007.

Nosálek z Ostrawy, wywiad Lucyny Kozień z Petrem Nosálkiem w: „Teatr Lalek”, nr 1/99, 2010.

rozmowa Ewy Tomaszewskiej z Karem Brożkiem z dn. 1.09.2010.

ANEKS

Obecność czeskich twórców w repertuarze polskich teatrów lalek na Górnym Śląsku
(opracowanie: Ewa Tomaszewska).

BIELSKO-BIAŁA: Teatr Lalek „Banialuka” im. Jerzego Zitzmana.

Jan Malik „Skoczek Toczek”, przekł. Jerzy Zaborowski, reż. Jerzy Zitzman, scen. Barbara Gutkowska, muz. Roman Irzykowski, prem. 27.03.1955.

Jerzy Zaborowski „O piesku co był szczotką” wg Karela Čapka, reż. Irena Wojtucka, scen. Andrzej Łabiniec (lalki), Jerzy Zitzman (dekoracje), muz. Julian Lewiński, Stanisław Prószyński, prem. 2.05.1955.

Jiří Kaliba „Złoto króla Megatona”, reż. Melania Karwatowa, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Jerzy Kielbasiński, prem. 30.06.1962.

Karel Čapek, J.Knotek „O piesku co był szczotką”, przekł. i adapt. Jerzy Zaborowski, reż. Melania Karwatowa, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Tadeusz Kocyba, prem. 26.04.1964.

Karel Čapek „Bajka o czterech doktorach i jednym drwalu”, przekł. Zdzisław Hierowski, reż. Irena Wojtucka, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Tadeusz Kocyba, prem. 11.03.1967.

Jan Drda „Igraszki z diabłem”, przekł. Zdzisław Hierowski, adapt. i reż. Władysław Jarema, scen. Kazimierz Mikulski, muz. Kazimierz Meyerhold, prem. 14.05.1968.

Jan Malik „Skoczek Toczek”, przekł. Jerzy Zaborowski, reż. Marian Konieczny, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Roman Irzykowski, Ludwik Hładyłowicz, prem. 28.09.1968.

Zbigniew Poprawski „Żyrafa czy tulipan” wg Miloša Macourka, reż. Zbigniew Poprawski, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Antoni Mleczek, choreografia: Henryk Duda, prem. 27.09.1970.

Jiří Středa „Bajki Pana Bajarza”, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, reż. Zbigniew Poprawski, scen. Władysława Cader, Elżbieta Faber, muz. Antoni Mleczek, prem. 15.11.1973.

Jiří Bartoš „Król Adametus i królowa Alcesta”, przekł. Jadwiga Bułakowska, Krystyna Wnukowa, reż i muz. Zbigniew Poprawski, scen. Jerzy Zitzman, prem. 17.09.1976.

Jiří Jaroš „Baranki i ospały diabeł”, przekł. Łukasz Balb, reż. Andrzej Rettinger, scen. Andrzej Łabinec, muz. Bogumił Pasternak, prem. 10.11.1976.

Zbigniew Poprawski „Żyrafa czy tulipan wg Miloša Macourka, reż. Zbigniew Poprawski, scen. Andrzej Łabinec, muz. Antoni Mleczko, prem. 26.04.1980.

Ladislav Dvorský „Skacząca królowa”, Krystyna Wnukowa, teksty piosenek: Lucyna Kozień, reż. zespołowa, scen. Bożena Łabuś, muz. Krystyna Fuczik, choreografia: Zofia Więclawówna, prem. 29.05.1987

Ladislav Dvorský „Bajka o dobrym smoku”, przekł. Jan Puget, reż. i scen. Andrzej Łabinec, muz. Jolanta Szczerba, prem. 21.10.1990.

Vaclav Čtvrtek, S. Lichý „O Rumcajsie rozbójniku”, reż. Miroslav Vildman, współpraca: Eugeniusz Jachym, scen. Radek Pilař (lalki) Ewa Pietrzyk (dekoracje), muz. Miloš Pospisil, prem. 4.11.1990.

Jerzy Grochowiak „Paluszek” wg Vostarka, reż. i scen. Aleksander Antończak, konsultacja plastyczna: Michał Kliś, muz. Krystyna Fuczik, prem. 27.07.1996.

Vladislav Vačura „Kubula i Kuba Kutikula”, przekł. Renata Putzlacher*, adapt. Josef Kovalčuk, reż. Petr Nosálek, scen. Norbert Lichý, prem. 29.10.2001.

Karel J. Erben, Josef Lopour „Jabloneczka”, przekł. Renata Putzlacher*, układ tekstu, inscenizacja i reż. Piotr Tomaszuk, scen. Eva Farkašova, muz. Piotr Nazaruk, choreografia: Katarzyna Chołubowska, prem. 22.09.2001.

Carlo Collodi „Pinokio”, przekł. Zofia Jachimecka, adept. Zbigniew Głowacki, Zbigniew Lisowski, teksty piosenek: Juliusz Wątroba, Ewa Klimowska, reż. Zbigniew Lisowski, scen. Pavel Hubička, muz. Piotr Nazaruk, prem. 23.03.2002.

Juliusz Verne „W osiemdziesiąt dni dookoła świata”, adept. Pavel Kohout, przekł. Czesław Sołdecki, teksty piosenek Kazimierz Winkler, reż. Janusz Klimsza*, scen. Tomáš Volkmer, muz. Zbigniew Siwek, prem. 9.03.2003.

Pierre Gripari „O diabełku Widelku”, przekł. Barbara Grzegorzewska, adept. Lech

Chojnacki, reż. Petr Nosalék, scen. Pavel Hubička, muz. Pavel Helebrand, prem. 30.11.2003.

Juliusz Słowacki „Balladyna”, reż. Petr Nosalék, scen. Eva Farkašova, muz. Marcin Mirowski, prem. 11.03.2007.

Ludwik Jerzy Kern „Ferdynand Wspaniały”, adept. i reż. Lucyna Sypniewska, scen. Jan Polivka, muz. Krzysztof Maciejowski, prem. 30.11.2008.

Marta Guśniewska „Tristan i Izolda”, reż. Petr Nosalék, scen. Eva Farkašova, muz. Piotr Klimek, układy tańca: Krystian Olma, prem. 26.02.2010.

BĘDZIN: Teatr Dzieci Zagłębia.

Josef Pehr, Leo Spačil „Awantura w Pacynkowie”, przekł. Jerzy Zaborowski, reż. i scen. Jan Dorman, muz. Franciszek Wilkoszewski, prem. 3.07.1955.

Bedřich Svatoň „Smok w Nieswarowie”, przekł. Jerzy Zaborowski, reż. Janina Kilian-Stanisławska, scen. Adam Kilian, muz. Jerzy Dobrzański, prem. 12.06.1958.

Josef Pehr „Przygody Wiercipięty”, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, adept. reż. i scen. Jan Dorman, muz. Franciszek Wilkoszewski i Adam Świerzyński, prem. 1.02.1961.

Vlasta Pospišilova „Królowna i echo”, przekł. Jan Puget, insc. Włodzimierz Dobromilski, reż. Grzegorz Lewandowski, scen. Ali Bunsch, muz. Jan Szyrocki, prem. 30.09.1980.

Jiří Středa „Bajki pana Bajarza”, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, reż. i oprac. muz. Zbigniew Poprawski, scen. Anna Franta, muz. Antoni Mleccki, prem. 5.12.1980.

Ladislav Dvorský „Bajka o dobrym smoku”, przekł. adapt. i teksty piosenek Jan Puget, reż. Grzegorz Lewandowski, scen. Elżbieta Oyrzanowska-Zielonaca, muz. Jolanta Szczerba-Kanik, prem. 20.10.1982.

Jiří Středa „Bajki pana Bajarza”, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, reż. Grzegorz Lewandowski, scen. Aleksandra Michna-Chełkowska, muz. Antoni Mleccko, prem. 8.02.1984.

Vaclav Ctvrtěk „Rumcajs”, przekł. Ernest Bryll, reż. Emilia Umińska, scen. Adam

Kilian, choreogr. Janusz Chojecki, muz. Katarzyna Gertner, prem. 18.10.1987.

Joseph Pehr „Przygody Wiercipięty”, przekł. Alfred Ryl-Krystianowski, adapt. I scen. Jan Dorman, reż. Grzegorz Lewandowski, choreogr. Lidia Bień, muz. Rudolf Chowaniok*, Premiera 17.02.1988.

Gienadij Matwiejew „Czarodziejski kalosz”, przekł. Wiktoria Parecka, reż. Paweł Żywczok*, scen. Halina Szkopkova*, muz. Rudolf Chowaniok*, Premiera 15.12.1989.

Jiří Středa „Czas na bajkę”, przekł. Freda Leniewicz, reż. Elżbieta Eysymont-Conewa, scen. Iwan Konew, muz. Andrzej Zarycki, premiera 21.04.1990.

Mikołaj Gogol „Diabelskie sztuczki” wg Nocy wigilijnej, adapt. Jiří Středa, przekł. Józef Waczków, reż. Arkadiusz Klucznik, scen. Monika Polak-Luścińska, Premiera 1.12.2001.

„Dzikie łabędzie” wg Andersena, scenariusz i reż. Krystyna Jakóbczyk, teksty piosenek: Kazimierz Winkler, scen. Pavel Hubička, muz. Piotr Salaber, choreografia: Henryk Konwiński, prem. 31.05.2008.

„Przygody rozbójnika Rumcajsa” musical wg Vaclava Čtvrtka, libretto: Ernest Bryll, muz. Katarzyna Gärtner, reż. Kazimierz Mazur, scen. Barbara Wójcik-Wiktorowicz, choreografia: Henryk Konwiński, animacje komputerowe: Tomasz Grimm, prem. 27.03.2009.

KATOWICE: Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum”.

Alena Tomášová „Koza Liza”, reż. Jerzy Zitzman, scen. Ewa Czarnocka i Kazimierz Adamczyk, prem. 28.03.1961.

Zdeněk Bazdek „Drewniany żołnierz”, reż. Jerzy Zitzman, scen. Zygmunt Smandzik, muzyka: Jan Potiszil, prem. 3.03.1962.

Karel Čapek „Pan listonosz Stempelek”, reż. Jerzy Zitzman, scen. J. Majerova, opracowanie muz. Mentel.

Miloslav Dismán „Trzy niedźwiadki”, reżyseria: Zbigniew Zbrojewski, scen. Alicja Kuryło, muz. Jerzy Dobrzański, prem. 15.09.1964.

Maria Kubatova „Jak basetla poszła do nieba”, reż. Zygmunt Smandzik, scen. Zygmunt Smandzik, muz. Juliusz Borzym, prem. 10.05.1968.

Jiří Středa „Bajki Pana Bajarza”, przekł. Alfred Ryl – Krystianowski, reż. Jerzy Połowski, scen. Edward Jędrzejowski, muz. Bogumił Pasternak, prem. 16.01.1982.

Jan Drda „Igraszki z diabłem”, przekł. Zdzisław Gierowski, opracowanie na scenę lalkową, reż. i scen. Andrzej Łabiniec, muz. Katarzyna Gertner, prem. 9.06.1984.

Jiří Kaliba „Złoto Króla Megamona”, przekład: Jerzy Zaborowski, reżyseria: Paweł Żywczok*, scenografia: Alicja Kuryło, muzyka: Leszek Wronka*, układ tańca: Lidia Bień, prem. 27.03.1988.

Wilhelm Przeczek* „Pluskacz i Mąciwoda”, reż. Paweł Żywczok*, scen. Alicja Kuryło, muz. Rudolf Chowaniok*, prapremiera: 12.11.1988.

Matěj Kopecký, „Doktor Faust”, przekł. Bogdan Jonas, reż. Maciej K. Tondera, scen. Bogdan Jonas, muz. Aleksander Radzewski, prem. 12.06.1991.

Aleksander Puszkina „Bajki”, przekł. Jan Brzechwa i Julian Tuwim, reż. Karel Brožek, kostiumy: Hana Cigánová, lalki i dekoracje: Karel Hejman, muz. Modest Musorgski, Sergiusz Prokofiew, Piotr Czajkowski, prem. 20.09.1991.

Carlo Collodi „Pinokio”, adaptacja: Petr Nosalék, przekł. Zofia Jachimecka, reż. Petr Nosalék, scen. Tomáš Volkmer, muz. Pavel Helebrand, prem. 14.05.1994.

Jiří Středa „O Czerwonym Kapturku i Księżniczce na ziarnku grochu”, przekł. Alfred Ryl – Krystianowski, reż. Marek Wit, scen. Alicja Kuryło, muz. Bogumił Pasternak, prem. 25.01.1995.

Jan Drda „Zgadywanki Ondry Świniarka” (monodram), przekł. Józef Waczków, adept. i wykonanie: Grzegorz Cinkowski, opieka reż. Andrzej Hrydzewicz, praprem. 26.03.1995.

Carlo Gozzi „Król Jeleń”, przekł. Joanna Walter, reż. Karel Brožek, scen. Alois Tománek, muz. Ottorino Respighi, prem. 19.05.1995.

Renata Chudecka i Petr Nosálek „Śpiąca Królowna”, reż. Petr Nosálek, scen. Pavel Hubička, muz. Nikos Engonidis*, praprem. 28.04.1996.

Alina i Jerzy Afanasjewowie „Czarodziejski młyn”, adaptacja: Renata Chudecka i Petr Nosalék, reż. Petr Nosalék, scen. Tomáš Volkmer, muz. Pavel Helebrand, piosenki: Renata Chudecka, prem. 10.09.1998.

František Pawliček „Słowik” wg Hansa Chrystiana Andersena, przekł. Krzysztof Niesiołowski, reż. i opracowanie muz. Karel Brožek, scen. Alois Tomanék, prem. 22.03.2002.

Ludwik Jerzy Kern „Ferdynand Wspaniały”, adaptacja: Halina Krzyżanowska, reż. Marek Wit, scen. Tomáš Volkmer, muz. Pavel Helebrand, choreografia: Tomasz Wygoda, prem. 5.09.2003.

Edmund Wojnarowski „O smoku Grubeloku”, reż. Petr Nosalék, scen. Pavel Hubička, muz. Pavel Helebrand, prem. 10.09.2005.

Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann „Dziadek do orzechów”, przekł. Józef Kramsztyk, adapt. Krystyna Jakóbczyk reż. Krystyna Jakóbczyk i Henryk Konwiński, scen. Pavel Hubička, muz. Piotr Czajkowski, opr. muz. Andrzej Marko, prem. 31.03.2006.

Andrzej Żak, „Tezeusz i Ariadna”, reż. Karel Brožek scen. Ewa Satalecka, muz. Violetta Rotter-Kozera, prem. 26.05.2007.

Karel Brožek „Żywioly”, reż. Karel Brožek, scen. Zbigniew Mędrala, muz. Leoš Janaček (czeski kompozytor XIX/XX w.), choreografia: Jiří Ouřada, prem. 19.01.2008.

Karel Brožek „Alkasyn i Nikoleta”, przekł. Anna Ludmiła Czerny, Renata Chudecka, reż. Karel Brožek, scen. Alois Tomanék, muz. Violetta Rotter-Kozera, prem. 27.03.2008.

Franz Kafka, „Jama”, przekł. Jarosław Ziółkowski, reż. i adept. Karel Brožek, scen. Zbigniew Mędrala, przygotowanie muz. Petr Litvik, prem. 3.10.2008.

Ulrich Hub, „Jak pingwiny arką popłynęły”, przekł. Lila Mrowińska-Lisewska, reż. Petr Nosalék, scen. Pavel Hubička, muz. Krzysztof Dzierga, przem. 03.05.2009.

Adam Mickiewicz, „Ballady i romanse”, adept. i reż. Karel Brožek, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Piotr Salabr, ruch sceniczny: Henryk Konwiński, prem. 28.06.2009.

* *artyści narodowości polskiej i z obywatelstwem czeskim (z Zaolzia)*

** *Greki mieszkający w Ostrawie*

Resumé

The attempt of this text is to investigate and present mutual contacts and influences between Polish and Czech puppet theatres since the Second World War.

The mainstream of Czech's puppet theatre (the one which exceeds traditional forms of puppet theatre), which uses different means of expression, joins various techniques of animation, uses infiltration of theatrical plans, was inspired by Polish theatrical creativity around the 1960s. Later, this theatre forms were developed and enriched by bohemian stage managers (stage directors) and returned to Poland in the 1980s and 1990s becoming very popular among Polish audience.

Nowadays, in Polish Silesian puppet theatre a lot of performances is created by artists who came to Poland from Czech Republic like: Karel Brožek, Petr Nosálek (stage directors); Alois Tomanek, Pavel Hubička, Tomáš Volkmer, Jan Polivka (the stage designers); Pavel Helebrand (the musician). The presence of Polish artists from Zaolzie like Paweł Żywczok i Rudolf Chowaniok and Janusz Klimsza was also significant for polish puppet theatre.

The author sketches a picture of the creative achievement of this group.

Alice Olmová Jarnotová

Polské drama na českých jevištích v letech 1945–2003 (a dnes)

Polské drama na českých jevištích je tématem, které mě zajímá a kterému se věnuji již delší čas. Dnes bych se chtěla zamyslet ne nad statistickými počty, (pouze pro zajímavost v letech 1945 – 2003 bylo uvedeno 381 premiér polských dramatiků), ale obecně nad tím, jak je u nás polské drama přijímáno divadelními tvůrci, recenzenty a obecně obecně. Referát je krátkým shrnutím mé doktorandské práce. V ní jsem se detailně zabývala následujícími autory:

- z těch klasických: Aleksander Fredro, Juliusz Słowacký, Gabriela Zapolská
- z těch současných: Janusz Głowacký, Witold Gombrowicz, Leon Kruczkowski, Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz, Stanisław Wyspiański, Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Pohlédneme-li na data premiér jednotlivých inscenací, téměř pravidelně se opakuje následující model: polská hra se objeví v nějakém divadle a za krátký čas následují divadla další, která ji zařadí na svůj repertoár. Pak je pomlka někdy trvající až dvacet let. Nebo se hra odpremiéruje v jednom divadle a dál se už neukáže. V prvním i druhém případě je premiéra v tisku komentována slovy jako dramaturgický objev či dílo, na jehož realizaci bylo třeba notnou dávku odvahy. Jak už to bývá, v různých letech byly hry různě interpretovány. V případě, že jim nerozumělo ani obecně ani odborná veřejnost, objevují se články více méně stejně, jen jinými slovy opakující, že problém hry je už v jejím samotném textu, který se pro realizátory stal zrádným, a že takový scénář se na jevišti vůbec realizovat nedá. V totalitních letech, kdy se objevovaly překlady děl významných polských autorů s mnohaletým opožděním, často neměli recenzenti odvalu psát o čem hra je a tak se soustředili raději na analýzu toho, kolik úsilí stálo realizátory titul prosadit. Dalším oblíbeným tématem bylo herecké obsazení a popis herecké práce. Obecně lez říci, že převládala slova: šťastná ruka režiséra při výběru herců či umí pracovat s hercem, je to talent.

Co se týká dramatiků, kteří si už zaslouží označení klasičtí, pak tady bezkonkurenčně kraluje Gabriela Zapolská a její Morálka paní Dulské (měla u nás premiéru 41 krát).

V závěsu za ní je Aleksander Fredro se Sliby panenskými a Dámami a husary. Mizivé popularitě se těší Juliusz Słowacký a jeho Balladyna a Mazepa.

Současní polští autoři byli v českém tisku nejčastěji popisováni jako významní polští dramatici, jejichž díla jsou v našem prostředí spíše neznámá. Největší popularitě se ze současných polských autorů u nás těší Sławomir Mrożek a snad všechny jeho hry. Vyjmenuji alespoň Emigranty, Na plném moři, Policajti, Tango, Velvyslanec, Láska na Krymu. V jeho díle však nenajdeme jednu postavu, o které by se dalo říct, že je pro jeho tvorbu typická. Spíše všichni jeho hrdinové mají něco společného – nějak nezapadají do situace, v níž se ocitli. Mrožkovy postavy se vesměs dívají na svět pohledem inteligentů, ale mají v sobě kus obyčejného člověka s jeho obyčejnými starostmi a problémy. Sławomir Mrożek je srozumitelný široké veřejnosti a uspěl i u recenzentů. V jeho dramatech zaujme buď postava, nebo příběh. A navíc má každá jeho hra druhé plány, což měl český divadelní divák rád, obzvláště v dobách normalizace. Dnes Sławomira Mrožka ceníme především pro jeho smysl pro humor a absurdní nadhled.

Další významní současní polští dramatici – mám na mysli Janusze Głowackého, Witolda Gombrowicze, Tadeusze Różewicze, Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Ignacy Witkiewicze – jsou stále ještě spíše bonbónkem či třešničkou na dortu pro úzký okruh diváků a pro divadelní recenzenty. Ti všichni, když se objevili na českých jevištích, byli v tisku prezentováni jako autoři, kteří jsou velmi specifictí a které je těžko kamkoli zařadit nebo je s někým porovnávat.

A co dramaturgy, režiséry, recenzenty a diváky na polských dramatech láká a přitahuje? Či jinak – jak a proč se dostali do českého repertoáru? Byť to na první pohled tak nevypadá, tak všechny uvedené hry jsou v jistém slova smyslu apelem na obecnost, kterému dávají naději.

V poválečných letech chtělo obecnost vidět především hry Gabriely Zapolské, Aleksandra Fredry, Leona Kruczkowského, Anny Świrczyńskiej.

V šedesátých až osmdesátých letech se polské hry dostaly na repertoár nejen díky „náhodě“ – tedy proto, že každé divadlo muselo uvést hru zahraničního socialistického dramatika. Takže v záplavě Jurandotů a Lutowských, které jsem ve své práci vyloučila, prosákl na jeviště i Gombrowicz, Głowacký, Mrożek, Osiecká, Iwaskiewicz. Nejednou se stalo, že se polský dramatik na českém jevišti objevil v rámci Dnů polské kultury nebo

díky družbě s nějakým polským divadlem. Příkladem je pražské divadlo S. K. Neumana, které mělo víc jak dvacet let družbu s Teatrem Powszechnym w Lodži. A specialistou na režii polských her se v té době stal v Čechách Václav Lohniský a na Moravě režisér a překladatel Roman Mecnarowski. K divadlům, kde bylo polské drama uváděno nejčastěji, patří zcela logicky Těšínské divadlo v Českém Těšíně a éra režiséra Františka Korduly, tedy léta sedmdesátá, osmdesátá. Kordula je podepsán pod šesti premiérami polských dramatiků na České scéně Těšínského divadla a jedním Fredrou na scéně ostravského Národního divadla moravskoslezského.

H. Sienkiewicz – W. Maciejewska *Láska pana Wołodyjowského*

18 III 1973 česká premiéra Těšínské divadlo, Český Těšín

J. Słowacki *Balladyna* 21 X 1973 Těšínské divadlo, Český Těšín

G. Zapolska *Žabička* 1 VI 1975 Těšínské divadlo, Český Těšín

M. Bałucki *Pan radní si neví rady* 10 IV 1976, Těšínské divadlo, Český Těšín

A. Fredro *Všechno naruby* 28 11 1976, Těšínské divadlo, Český Těšín

A. Fredro *Dámy a husaři*, 31. 1. 1981, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava

T. Różewicz *Dceruška* 8 V 1987, Těšínské divadlo, Český Těšín

Jestliže před rokem 1989 byly polské hry uváděny proto, že bylo třeba je hrát, nebo proto, že zaujaly, tak dnes je to pouze proto, že zaujmou a nabízejí možnost zajímavého experimentu. Sice se na našich jevištích ukazují málo, ale mají už zde své místo.

V současné době se o uvádění polských her na česká jeviště nejvíce zasloužili režiséři:

Janusz Klimsza

14 IX 1991 S. Mrozek *Šťastná událost*, Těšínské divadlo, Český Těšín

6 XI 1999 S. Mrozek *Láska na Krymu*, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava

21 X 2000 S. Grochowiak *Kluci*, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava

11 XI 2000 T. Słobodzianek *Prorok Ilja*, Komorní scéna Aréna

Michal Lang

19 II 1997 S. I. Witkacy *Matka* Labyrint Praha

4 VI 1999 S. I. Witkacy *Matka* obnovená premiéra Činoherní klub Praha

2VI 1994 S. I. Witkacy *Na malém dvorku* Činoherní klub Praha

A nemohu nezmínit již, bohužel nežijícího Petra Lébla, který v pražském divadle Na

Zábradlí nastudoval "jen" kultovní Wyspiańskiego *Veselku*.

Z představení, jež se zrodila v letech nedávno minulých, stojí za zmínku světová premiéra Těšínského nebe, která se konala 15. 5. 2004 v Těšínském divadle v Českém Těšíně. Jedná se o inscenaci písničkáře Jaromíra Nohavicy, básničky Renaty Putzlacherové – Buchtové, hudebníka Tomáše Kočky a režiséra Radovana Lipuse, kteří se pokusili o nostalgicko-humoristický pohled na Těšínsko. Využili zde postav smyšlených i skutečných a zasadili je do víru událostí, jež se dotkly tohoto regionu. Představení je česko - polské a podařilo se mu zlomit jazykovou bariéru. Dále připomínám Gombrowiczův *Sňatek v Komorní scéně Aréna* v roce 2006 v režii Janusze Klimszy, téhož autora pak *Yvonu, princeznu burgundánskou* v roce 2008 v režii Radovana Lipuse na scéně ostravského Národního divadla moravskoslezského, či Nohavicovo přebásnění *Malováno na skle* autorů Ernesla Brylla a Kateřiny Gärtnerové ostravském Divadle loutek. Poslední aktualitou je uvedení *Bílého manželství* Tadeusze Różewicze v Komorní scéně Aréna, premiéra 2010 v režii Joanny Zdrady. A v brněnské Martě je to Gombrowiczova *Opereta* (2010) v režii studenta Vítězslava Větrovce.

Polská dramata na českých scénách sice nejsou pravidelnou jistotou, ale jsou u nás více méně zabydlená. Kéž by tomu tak bylo i nadále.

Resumé:

The work 'Polish drama on Czech stages from 1945 - 2003 (and today) is not dealing with the statistics (just as a matter of interest- in the years from 1945 to 2003 there were 381 premieres by Polish dramatists), but generally with the question how Polish drama is accepted by the theatre Professional, reviewers and the audience in our country. It is a brief summary of a doctorate thesis, which focuses on the following authors:

- classical writers: Aleksander Fredro, Juliusz Słowacký, Gabriela Zapolská
- contemporary writers: Janusz Głowacký, Witold Gombrowicz, Leon Kruczkowský, Sławomir Mrozek, Tadeusz Różewicz, Stanisław Wyspiański, Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Tatjana Lazorčáková

Pohyb divadelních koncepcí: inscenace polských režisérů v divadlech na Moravě a ve Slezsku

V posledním desetiletí sledujeme v českém divadle nejen bouřlivý nástup nových trendů, proměnu klasických divadelních druhů a žánrů a v duchu globálního propojení výraznou inspiraci světovými divadelními tendencemi, ale silněji si také uvědomujeme, že náš středoevropský divadelní prostor je (stejně jako v historii) přirozeným místem pohybu a průsečíků nejrůznějších divadelních koncepcí. Následující text má charakter stručných vstupních tezí pro výzkum aspektů polského divadla v současném českém divadelním kontextu, přesněji řečeno pro výzkum poetiky vstupující s „polskou režijní školou“ do divadel na Moravě a ve Slezsku během posledního desetiletí.

V obecném povědomí je pro mnohé z nás pojem polské divadlo spojen především s osobnostmi divadelních tvůrců, jejichž umělecké koncepty ovlivnily celé evropské a světové divadlo. Mám na mysli Jerzyho Grotowského a Tadeusze Kantora, jejichž postupy se staly výchozím zdrojem svébytného divadelního jazyka polského divadla druhé poloviny 20. století. Čerpala z nich řada tvůrců, hlásí se k nim koncept antropologického divadla, vracejícího se k rituálu, k pohybovému obrazu, k výtvarnému znaku a symbolu. Kořeny specifičnosti polského divadla musíme však hledat ještě hlouběji, a to v dramatice Adama Mickiewicze nebo Stanisława Wyspiańskiego, kteří stvořili divadlo čerpající z romantismu, ale současně bořící klasický dramatický kánon, divadlo, které se obracelo k mýtu, k mystickému propojení světa živých a mrtvých, k tématu hledání národní identity, k emotivnímu divadlu, ale i k expresivnímu divadlu spojenému s morálním apelem. Pokračovateli této linie polského divadla jsou dramatici Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkecy), Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek či Tadeusz Różewicz, kteří v druhé polovině minulého století reflektovali svět v jeho absurdnosti, v groteskním obraze rozpadajících se jistot. V linii polské divadelní režie jsou reprezentanty tohoto divadla vedle Kantora a Grotowského také Józef Szajna, Kristian Lupa nebo Jerzy Grzegorzewski, jejichž tvorbu označuje polská teatroložka

Eleonora Udalská termínem kreativní divadlo či divadlo výtvarné narace.¹ Jeho součástí jsou groteskní, apokalyptické jevištní obrazy, symbolika barev, práce s maskou, ale především symbolická propojenost pohybu a nehybnosti, bytí a nebytí, hledání vlastní i národní identity, spojení minulosti se současností jako prostoru pro nalézání vlastní i kolektivní paměti.²

Prostřednictvím polských režisérů se dostávají ozvuky naznačených koncepcí, tedy aspekty tzv. „polské režijní školy“ – dá-li se tak nazvat výrazově různorodý a přece více méně stabilní komplex tematických okruhů a scénických postupů – také do českého divadelního kontextu. Prosazují v něm už od poloviny šedesátých let, tehdy ovšem zejména v linii tzv. netradičního, které experimentovalo s autentičností tělesného projevu, s návratem k rituálu, k mýtickým a archetypálním tématům, s hledáním psychofyzické spontaneity herectví.³ Připomeňme brněnský soubor Quidam, založený v roce 1966 jako studentské amatérské divadlo, v jehož činnosti se projevil s příchodem Petra Oslzlého výrazná inspirace konceptem chudého divadla Jerzyho Grotowského - v návratu k lidskému tělu jako prostředku i tématu. Tuto linii zastupovala zejména inscenace *Archimimus* (1968) nebo pozdější inscenace *Poslední bitva krále Sardanapala* (1972), v níž došlo k redukci slova a k důrazu na pohyb v rituální formě.⁴ Aspekty fyzického divadla a model antropologického vnímání divadla se pak s tvůrčí aktivitou Petra Oslzlého dostává do Divadla (Husa) na provázku, které se už od poloviny 70. let setkává s impulzy polského alternativního divadla na festivalech otevřeného divadla ve Wroclawi, kde se soubor seznámil s tvůrčími postupy alternativních souborů jako Teatr 77 z Lodže, Teatr Osmego dnia z Poznaně.

Druhým souborem, který musíme zmínit, je Act-studio čerpající v době svého vzniku (1967) z Jerzyho Grotowského a jeho principů divadla rituálu. Jeho zakladatelé Jan

¹ UDALSKA, Eleonora. Polské divadlo výtvarné narace. In FOX, D. – ROUBAL, J. (eds.): *Pohledy – Punkty widzenia*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000, s. 97. ISBN 80-244-0192-4.

² UDALSKA, cit. 1, s. 100.

³ LAZORČAKOVÁ, Tatjana – ROUBAL, Jan. *K netradičnímu divadlu*. Praha : Pražská scéna, 2003, s. 44-45. ISBN 80-86102-41-6.

⁴ Srovnej CÍSAŘ, Jan (ed.). *Cesty českého amatérského divadla*. Praha : IPOS, 1998, s. 294-295. ISBN 80-7068-129-2.

Číhal a Petr Nejedlý zdůraznili v prvních inscenacích tělesnou expresivitu – příkladem byla inscenace *Těla*, montáž veršů ruských symbolistů a biblických text s důrazem na kult nahého těla, která při uvedení na Wolkerově Prostějově (1969) naprosto šokovala. Na základech Act studia vzniklo v roce 1982 Bílé divadlo Ostrava, které od počátku prosazovalo poetiku fyzického a rituálního divadla, čerpalo z Grotowského koncepce chudého divadla, divadla fyzické akce a existenciálního výrazu, s důrazem na komunikativnost, na společnou existenci herců a diváků v prostoru teatralizované události.⁵ Z Kantorovy koncepce přejímá Bílé divadlo práci s otevřeným prostorem i ideu mentální cesty v obraze věčných poutníků, halucinantní atmosféru neznáma, princip překvapení a destrukce, ale i princip tvorby počínající „v bodě zero – nula“. Bílé divadlo dnes představuje jednoho z nejvýraznějších zástupců linie pouličních happeningů, plenérového akčního divadla, které je vždy především setkáním aktérů a jejich diváků. O těsném napojení na polské divadlo svědčí nejen časté hostování v Polsku, ale i dramaturgie – jedním z projektů Bílého divadla je inscenace *Z toho obrazu už nikdy neodejdu* (2005), vycházející z textů Tadeusze Kantora a Czesława Miłosze a odkazující svým vizuálním a do oblasti spirituality mířícím pojetím na slavnou Kantorovu inscenaci *Mrtvá třída*.⁶

Třetím příkladem, spojeným s prostorem severní Moravy a Slezska, jsou amatérské soubory sedmdesátých a osmdesátých let působící v hraničním městě Český Těšín: Teatrzyk a na něj navazující Teatr imienia Majora Szmauza. Tady už byl vliv polského divadla nesporný, soubory tvořili divadelníci polské národnosti, divadla se účastnila přehlídek v Polsku i v Československu, členové absolvovali dílny a kurzy vedené polskými lektory a inspirovali se opět koncepcí divadla Jerzyho Grotowského a Tadeusze Kantora. Poetika jejich inscenací vykazovala aspekty, které zmiňovali – grotesknost, absurditu, téma národní identity, autentičnost, prvky fyzického divadla, divadla masek.

Stručný historický exkurz chtěl poukázat na některé z výrazných aspektů polského divadla, které se před rokem 1989 prosadily zejména v alternativní linii české divadelní

⁵ LAZORČAKOVÁ – ROUBAL, cit. 2, s. 80.

⁶ Srovnej PTÁČKOVÁ, Věra. Divadlo života a smrti Tadeusze Kantora. *Scéna* 16, 1991, č. 2, s. 7.

kultury a jejichž „průniky“ můžeme sledovat i v následujícím období. Po roce 1989 se české profesionální divadlo otevřelo nejen tvůrcům, kteří přešli z bývalé amatérské sféry, ale také zahraničním – tedy i polským – režisérům. V souvislosti s vytčeným tématem se zaměříme na polské režiséry, kteří od roku 2000 opakovaně působili v divadlech na Moravě a ve Slezsku. Jejich inscenace vykazují některé shodné rysy, čerpající z naznačené polské divadelní linie, tedy aspekty divadla expresivního, s tragickogroteskní dvojlomností, s důrazem na apelativnost vyznění, s tendencí k mystickému přesahu a současně obrazné, emotivně vypjaté reflexi světa.

André Hübner-Ochodlo – režisér, výtvarník, herec, šansoniér, zakladatel divadla Ateliér v Sopotech, začal působit na českých scénách v roce 2000, kdy nastudoval v ostravském Divadle Petra Bezruče inscenaci *Vlci*. Vznikla na základě scénáře polské autorky Agnieszky Osecké, jenž vycházel z původní prozaické předlohy Isaaca Singera (česká premiéra 28. 1. 2000) a Hübner-Ochodlo se podílel nejen na úpravě textu, ale byl i autorem scénické výpravy i kostýmů. Už sama prozaická předloha obsahovala traumatické téma emigrace a hledání identity, které bylo autorskou úpravou i scénickým zpracováním ještě akcentováno a inscenace se tak svým způsobem vztahovala i k osobnímu tématu samotného režiséra - původem Němce, který vystudoval v Polsku, působil v Rusku a hlásí se k polsko-ukrajinsko-bělorusko-haličské tradici židovství. Příznačný byl obrazný scénický jazyk: potemnělá scéna složená z rozbitých okenních rámců, evokující opuštěné místo po živých, úzký přední prostor pro osudová setkání postav, v horním plánu jeviště osvětlená plocha pro stále přítomné interprety židovských modliteb. Inscenace byla budovaná na kontrastu napětí a tragických prožitků, na patetickém gestu a expresivní tělesnosti, na vypjaté emocionálnosti a autentičnosti hereckého výrazu, jehož kontrapunktem byly monotónně, o to však naléhavěji znějící modlitby. Přestože šlo o komorní příběh muže mezi třemi ženami, odrážela se v něm obecná polská témata – osud Židů, holocaust, vykořenění.

André Hübner-Ochodlo se od roku 2000 vrací na moravské scény pravidelně: nastudoval inscenaci *Cinzano* (text ruské dramatičky Ludmily Petruševské uvedlo Divadlo Petra Bezruče v české premiéře 30. 1. 2004), v níž přenesl na jeviště v autentickém groteskně tragickém obraze beznadějí lidí na dně. Existenciální a psychologický rozměr inscenace se v nezvyklé symbióze propojoval s absurdní rovinou odkazující na nedávnou, ale i

současnou realitu nejen v zemi sovětů, ale analogicky i v zemích někdejšího východního bloku.

Po hostování v Národním divadle v Brně, kde nastudoval hru švédského dramatika Lars Noréna *Démoni* (29. 9. 2006) jako komorní drama vztahů transformované do výrazně stylizovaného, expresivního herectví, se vrátil André Hübner-Ochodlo potřetí do ostravského Divadla Petra Bezruče s inscenací *Prolomit vlny* (1. 2. 2008), pro niž si společně s dramaturgyní Ilonou Smékalovou upravil původní filmový scénář stejnojmenného kultovního filmu Larse von Triera. Syrový, emocionálně atakující příběh přinesl opět témata vykořevení, mystického přesahu v dialozích s Bohem i téma obětování, vyznívající v inscenaci s nezvykle naléhavým patosem. V posledních dvou sezonách spolupracoval režisér s ostravskou Komorní scénou Aréna, kde v rychlém sledu nastudoval inscenace *Šťastné dny* (Samuel Beckett, 10. 1. 2009) a *Kdo se bojí Virginie Wolfové* (Edward Albee, 24. 1. 2009). S největším ohlasem se setkala jeho další inscenace v Komorní scéně Aréna, a to jevištní podoba hry Georga Taboriho *Jubileum* (18. 9. 2010). V Hübner-Ochodlově pojetí v ní opět dominují témata holocaustu a německého nacismu v připomínce 2. sv. války, ale také téma současného neonacismu akcentované v postavě nácka Jürgena, který mezi židovskými náhrobky probudil mrtvé. Scénická atmosféra přízračnosti - zadní plán s náhrobky v mlhavém oparu, jeviště pokryté ztrouchnivělými zbytky listí, mrtvolné líčení herců, výtvarná symbolika kostýmů – to vše se propojuje s absurdně komickým ožíváním tragických individuálních osudů a groteskní expresí fyzického herectví. Německo-židovsko-polská traumata jsou v inscenaci všudypřítomná a spojují v této „dušičkové grotesce“ minulost s přítomností, živé se světem mrtvých. Inscenace se stala v konečném vyznění provokativním sdělením s nesmírným emocionálním a morálním atakem na diváky.

K polským režisérům, tvořícím v posledním dekádě v divadlech na Moravě a ve Slezsku patří Andrzej Celiński, který nejčastěji inscenuje hry současných dramatiků, jako v případě polské hry Domana Nowackého *Ústa Micka Jaggera* (Divadlo Petra Bezruče v Ostravě, světová premiéra 10. 5. 2002). Téma polských dějin zde přerostlo do reflexe generačních traumat a frustrace viděné v polsko-českém přesahu, v tomto případě však evokujících v obecném rozměru atmosféru celé střední Evropy v období totalitních režimů. Inscenace zaujala autentickou interpretací, nezvyklou prací s prostorem a

světlem, ale svým způsobem i katarzním vyzněním pro konkrétní generační skupiny publika. Celińskému jsou blízké groteskně laděné, nemystifikující příběhy, které interpretuje jako psychologickou sondu do nitra jedinců, odkrývající současně vazby minulosti se současností, přízračnost propojení reality a niterných představ a vizí. Do tohoto okruhu je třeba zařadit výraznou inscenaci hry Tadeusze Slobodzianka *Merlin – jiný příběh* (13. 9. 2004 česká premiéra v Komorní scéně Aréna) nebo *Pán polštářů* (v Národním divadle moravskoslezském 29. 10. 2005). Text irského dramatika drsné školy Martina McDonagha převedl Celiński na jeviště ve výjimečné a rozporně přijaté inscenaci, založené na groteskní až parodické nadsázce, zdůrazňující současně absurdní rovinu krutosti rodinného mikrosvěta. Typickými postupy s aspekty polské režie bylo propojení přízračného fikčního světa hrdiny a minulosti, neodbytně zasahující do současnosti, symbolika scénických obrazů a v neposlední řadě expresivita hereckého výrazu. Ta byla naplněna zejména interpretem hlavní postavy, Janem Hájkem, jehož emocionální apel byl doveden až na hranici divácké únosnosti. Právě kontrapunktické spojení groteskního černého humoru s krutými vizuálními obrazy se setkalo s odmítnutím u tradičních diváků, naopak bylo akceptováno mladým publikem, které ocenilo provokativnost vyznění na oficiální scéně. Z dalších inscenací Adrzej Celińského ještě připomeňme inscenace *Misery* (Divadlo Petra Bezruče, 3. 2. 2006), *Marie Sabina* (Moravské divadlo Olomouc, 27. 4. 2007) nebo *Nebezpečné vztahy* (Národní divadlo moravskoslezské, 16. 2. 2008).

Poslední osobností zastupující specifickou rovinu kontaktů polského a českého divadla je Janusz Klimsza, režisér, herec, který vystudoval herectví v polské Wroclawi a divadelní režii na pražské DAMU. Jde o tvůrce, který je v kontextu českého divadla vnímán jako český režisér s polskými kořeny. Aspekty polské divadelní tradice si osvojil v amatérské sféře alternativních polských divadel v Českém Těšíně, kde po roce 1989 začal působit na profesionální polské scéně, následně byla jeho tvorba spojena především s Divadlem Petra Bezruče a Národním divadlem moravskoslezským v Ostravě. Jen prostý výčet jeho inscenací přesahuje rámec vstupních tezí – vzhledem k žánrové různorodosti i k délce působnosti režiséra na moravských a slezských scénách. Za pozornost však stojí, v duchu vymezeného tématu, především transfer tradic polského divadla, který je u Klimszy spojen jak s inscenační poetikou, tak s dramaturgickým výběrem. Kontinuálně

do českého kontextu vřazuje polskou dramaturgii, v poslední dekádě svými výraznými inscenacemi hry Stanisława Grochowiaka (*Kluci*, Národní divadlo moravskoslezské 17. 10. 2000), Tadeusze Słobodzianka (*Prorok Ilja*, Komorní scéna Aréna 11. 9. 2000), Witolda Gombrowicze (*Svatba*, Komorní scéna Aréna 19. 2. 2006).⁷ Z obecnějšího pohledu lze v jeho inscenační tvorbě rozeznat některá dominantní témata – zájem o outsidersy, postavy z periferie, jedince stojící na okraji lidské společnosti, vykořelené, nezařazené.

Dalším akcentovaným tématem je téma vnitřního světa těchto postav, jejich urputný zápas s vnějšími okolnostmi, s mystickým přesahem individuálních osudů, mířící zpět k existenciálním otázkám. Není náhodné, že v nejvýraznějších Klimszových inscenacích polská témata překračují do širších kontextů interkulturních tradic moravskoslezského regionu – např. ve zmíněné inscenaci textu Tadeusze Słobodzianka *Prorok Ilja*, jejíž příběh „samozvaného“ proroka je vsazen do atmosféry polsko-běloruského pomezí, do Werszalínu.⁸ Klimsza hru přeložil a transponoval původní slang spojující polštinu, ukrajinštinu a běloruštinu do stylizovaného ostravského dialektu. Inscenaci zasadil do „folklórně“ scénického obrazu – rudimentální scénu pokrytou slámou s realistickými rekvizitami a pobíhající slepicí, doplnil lidovými nápěvy i pravoslavným chorálem a modlitbami.⁹ V této poetice magického realismu se režijně soustředil na pečlivé vedení herců, na emocionální autentičnost interpretace, odkrývající existenciální témata, rituálnost i téma národní sebereflexe. Současně projekcí fotografických snímků narušil rudimentální charakter scény, a propojil tak provinční příběh z minulosti se soudobou hrozbou fanatismu a falešných proroků v podobě globálního terorismu (není náhodou, že termín premiéry byl ve výroční útok na newyorské mrakodrapy).

Mezi nejvýraznější Klimszovy režie patří v posledních sezonách Gombrowiczova *Svatba*

⁷ Janusz Klimsza se ovšem nevyhýbá ani světové nebo české dramaturgii (O. Wilde, F. G. Lorca, J. N. Nestroy, T. Williams, J. K. Tyl, L. Stroupežnický), ani nejsoučasnejším textům (D. Drábek, V. Klimáček) nebo dramaturgiím (M. A. Bulgakov).

⁸ Werszalín je také pojmem spojeným s divadelním souborem, jehož zakladatelé Piotr Tomaszuk a Tadeusz Słobodzianek čerpali z folklórních tradic mýtů a navazovali na odkaz divadla Grotowského. Srovnej KRAUTSCHNEIDEROVÁ, Doubravka. *Obraz společnosti v současných polských divadelních textech*. Diplomová práce. Olomouc: FF UP, Katedra slavistiky, 2010, s. 150-151.

⁹ Tamtéž.

(Komorní scéna Aréna 28. 1. 2006) a inscenace *Brenpartija* (Komorní scéna Aréna 31. 10. 2009). Na základě Gombrowiczova nesnadného, mnohvrstevnatého textu vytvořil Klimata sevřené komorní drama dotýkající se existenciálních traumat i filozofické reflexe světa bez Boha, nejistot a iracionality v nás samotných i absurdní deformace světa, hledání pevného bodu a útěku do surreálných vizí. Inscenace vycházela z atmosféry kontrastu snových obrazů a syrově reálných situací, absurdně groteskních prvků a koncentrovaného herectví, z něhož vyrůstalo jako dominantní téma identity. Atmosférou odlišná, a přece tematicky analogická je inscenace *Brenpartija*. Vznikla na základě textu Tomáše Vůjtky, jehož předlohou byla próza Věnceslava Juřiny *Zpráva o státu Halda*, a potvrzuje Klimszovu inklinaci k reflexi interkulturních aspektů moravskoslezského regionu i ke zdrojům polského divadelního jazyka. Tragigroteskní svět svérázných figurek na samém dně společnosti byl inspirován skutečností první republiky, ovšem katarzního účinku v Klimszově inscenace dosahuje autentičností světa bezdomovců, vyděděnců, zoufalců, zobrazený v přesahovém propojení se současností, v dvojlomné atmosféře groteskně tragického, absurdního a poetického vidění. Drsný reálný mikrosvět na struskové haldě se propojuje s hledáním skutečného Boha, s mystickým zosobněním boha alkoholu v personifikaci Smrti. Symbolická vizualizace, hořcesměšné naladění směřující k mrazivému poznání bezvýhodnosti, kontrapunkt jazykových rovin, v nichž se střídá slezský dialekt s polštinou, němčinou a jidiš, to jsou jen některé z rysů inscenace, v níž – zcela v duchu Klimszova režijního rukopisu – dominuje sugestivní, do detailu promyšlené herectví.

I když sledované téma nebylo, a ani nemohlo být, vyčerpáno v úplnosti, a v tuto chvíli má už zmiňovaný charakter vstupních tezí k výzkumu aspektů polského divadla v současném českém divadelním kontextu, domnívám se, že několik uvedených příkladů dokládá jeho oprávněnost. V tvorbě zmíněných režisérů lze mluvit o společných znacích: o emocionálním apelu, výrazné scénické vizualizaci, o důrazu na fyzické a expresivní herectví a o opakujících se polských tématech, v nichž je obsažena jednak tendence k národní reflexi a prostupování minulosti a současnosti, jednak stále častěji i sféra interkulturních souvislostí spojených s atmosférou střední Evropy.

Resumé

The paper deals with the phenomenon of the Polish Director School in the Theaters of Moravia and Silesia in the years 2000-2010. The theoretical basis is the tradition of Polish playwrights and theater artists as J. Grotowski, T. Kantor, J. Szajna. Examples of the outstanding personalities of stage directors J. Klimsza, A. Celinski, A. Hübner-Ochodlo are given to illustrate the basic stage approaches of the Polish directors.

Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

O divadle 2010.

Sborník příspěvků z konference O divadle na Moravě a ve Slezsku IV

Výkonná redaktorka: Mgr. Markéta Sýkorová

Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová

Určeno pro odbornou veřejnost, studenty a další zájemce

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2011

1. vydání

Ediční řada – Sborník

www.filmadivadlo.cz/cs/knihovna/o_divadle_2010.pdf

ISBN 978-80-244-2871-0