

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOSOPHICA – AESTHETICA 27 – 2004

Universita Palackého v Olomouci
Olomouc 2004

OBSAH

Luboš Ptáček: Úvodem 7

Studie

Petr Bilík: Překvapivé inklinace. Motivy dětí a mládeže v tvorbě Ladislava Helgeho..... 11

Tomáš Hlobil: Die Prager Ästhetiker Seibt Und Meißner
In Der Korrespondenz Wielands..... 19

Zdeněk Hudec: Hegemonie rozpornosti. Proměny dialektické perspektivy
v politické orientaci sovětské montážní školy 20. let 29

David Kresta: Peter Weir – „Společnost mrtvých básníků“ 43

Jan Křípač: Obraz smrti v pozdních filmech Carla Theodora Dreyera.
Poznámky k eseji 53

Tatjana Lazorčáková: Divadelní uvažování v pojmech a souvislostech 63

Karel Macura: Columbo – umění variace (Příspěvek k seriálové estetice) 75

Luboš Ptáček: Želary Květy Legátové a Želary Ondřeje Trojana 83

Helena Spurná: Voiceband jako originální příspěvek Emila Františka Buriana
českému meziválečnému divadlu 99

Vladimír Suchánek: Předmět v animovaném filmu jako universum 107

Barbora Štarhová: K divadlu neslyšících herců 133

Jiří Štefanides: Morava a Slezsko jako divadelní prostor 141

Retrospektiva Františka Bráblíka

Michal Sýkora: Úvodem	155
Poznámky k medailónu Jevgenije Zamjatina	157
Poslední pohádka o Fitovi (Jevgenij Zamjatin)	163
Proměny Borise Pilňaka	165
Význam experimentu. Pilňakův Holý rok.....	171
Statek Bělokonské (Boris Pilňak)	175
Střízlivost a fantasmagorie Michaila Bulgakova.....	181
Etudy a drobné prózy (Alexandr Solženicyn)	185
Georgij Semjonov (K upřesnění osobitosti díla)	193
Michal Sýkora: ...čas míjí a je doba nedůvěry. Rozhovor s Františkem Bráblíkem	213

Recenze

Tatjana Lazorčáková: Cesta k „paměti“ současného divadla (Inštitutorisová, Dagmar, ed.: Interpretace sondy do současného slovenského divadla. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa 2003.).....	209
Jiří Štefanides: Dějiny Slezska bez divadla (Gawrecki, Dan a kol.: Dějiny Českého Slezska 1740–2000. I.–II. Opava, Slezská univerzita v Opavě 2003.)	211
Jiří Štefanides: Nejen o Jaroměři a nejen o divadle (Černý, František: Divadelní život v Jaroměři v letech 1819–1918. Academia, Praha 2003.)	213

Dokumenty

Edwige Feuillèrová – Světla paměti (překlad Karel Tabery).....	217
O autorech.....	227

MORAVA A SLEZSKO JAKO DIVADELNÍ PROSTOR

Jiří Štefanides

Současná česká divadelní historiografie se neustále musí porovnávat s koncepcí reprezentativních **Dějín českého divadla**, které vyšly ve čtyřech svazcích v letech 1968–1983.¹ I když projekt zůstal nedokončen (5. a 6. svazek měly obsáhnout dějiny hudebního divadla v letech 1848–1945), jeho monumentálnost a výjimečnost nelze obejít a bude zde působit i v dalších letech. Je opakováním známé skutečnosti, že každý výklad dějin cehokoliv je dobově podmíněn, a teprve budoucnost tuto podmíněnost vyjeví. V případě akademických **Dějín českého divadla** se dnes jako metodologicky nejspornější jeví definování „českého divadla“ podle jazykového principu. Tento osvícensko-obrozený koncept je důsledně uplatněn ve 2. až 4. svazku, tedy pro vývoj česky mluveného divadla od konce 18. století do roku 1945.

Problematičnost jeho uplatnění při výzkumu dějin divadla v multikulturním prostředí byla konstatována už víckrát při různých příležitostech.² Nyní chci upozornit na to, že **Dějiny českého divadla** nijak neřeší specifčnost prostoru, v němž se dějiny divadla odehrály (kromě metodologicky sotva přijatelného dělení na divadlo pražské a mimopražské). Problematika časové komparace divadelních jevů v různých regionech není zde nastolena jako metodologický princip, až na zcela marginální poznámky. Je to vcelku pochopitelné. **Dějiny českého divadla** byly psány v éře socialismu, který důsledně zakrýval jedinečnost a individuálnost zdáním uniformní jednoty (celek, monolit, vždy působí nadřazeně, autoritativně, „objektivně“). Unitární citění prostoru, do něhož akademické **Dějiny českého divadla** promítly vývoj česky mluveného divadla, vylučovalo zabývat se specifčností vývoje divadla na Moravě nebo dokonce ve Slezsku.

Na základě vlastních výzkumů dějin divadla, které jsem podnikl zejména na střední a severní Moravě a ve Slezsku, se tedy chci pokusit popsat některé zvláštní rysy vývoje divadla v těchto dvou historických zemích Koruny české, zejména v období do roku 1945.

¹ *Dějiny českého divadla*. I. Praha 1968. – II. Praha 1969. – III. Praha 1977. – IV. Praha 1983.

² Srov. například: **Srna, Z.**: *Stav historického průzkumu divadla na Moravě a ve Slezsku (k problematice moravskoslezské divadelní historiografie)*. In: *O divadle na Moravě*, Praha 1974, s. 21–26; **Štefanides, J.**: *Co víme o divadle ve Slezsku?* Časopis Slezského zemského muzea, vědy historické, B, 43, 1994, č. 2, s. 180–188; **Srba, B.**: *Ztracené kontexty*. Příspěvek přednesen na konferenci *O divadle na Moravě a ve Slezsku II*, Olomouc 2003.

Prostor německy mluveného divadla

Nynější síť stálých divadel se, podobně jako jinde ve střední Evropě, začala i na Moravě a ve Slezsku vytvářet na sklonku baroka a na počátku osvícenství. Předpokladem bylo spojení dvou nových fenoménů, které se stalo určujícím pro vývoj v příštích stoletích. Tím prvním byla *městská divadla*, specializované budovy nebo i pouze divadelní sály spravované městy, která v distribuci představení znamenala jejich všeobecné zpřístupnění pro každého, kdo si zaplatil vstupné (na rozdíl od produkcí v zámeckých divadlech, od školních představení apod.). A druhým novým momentem bylo rozšíření *profesionálních kočujících společností* jako rozhodujícího institucionálního zajištění divadelní produkce (opět srovnajme s neprofesionálními aktivitami školskými, jezuitskými, lidovými), které byly plodem alžbětinského divadla, tedy pozdní renesance. Spojení obojího vytvořilo předpoklady pro pravidelný divadelní provoz. Na Moravě vzniklo první městské divadlo v Brně, a to už v roce 1732. Bylo zbudováno v Taverně na Zelném trhu a bylo pronajímáno zpočátku hlavně italským impresáriům, ale brzy také stále častěji německy hrajícím společnostem. V Olomouci vystupovaly divadelní společnosti v letech 1744–1768 v sále domu U černého orla (dnešní Hauenschildův palác) a v roce 1770 bylo zbudováno městské divadlo nad masnými krámy na Dolním náměstí. Ve Znojmě byla v letech 1782–1784 přestavěna na divadlo (tzv. redutu) bývalá kaple sv. Bernarda patřící dříve klášteru klarisek; bylo to malé divadlo s nuzným vybavením jeviště i hlediště. V Jihlavě sloužil od roku 1793 příležitostným divadelním představením bývalý kostel sv. Alžběty. Ve Slezsku byl první městský divadelní sál zařízen v Opavě na Horním náměstí v městské věži (později tzv. Schmetterhaus, dnes zvané Hláska) v době mezi léty 1745–1750. V Těšíně byla ze zadu radnice v roce 1788 zbudována městská reduta a v Krnově je první přímý doklad o malém divadelním sále z roku 1790. Během 18. století v těchto sálech stále častěji vystupovaly německy hrající společnosti a krátké stagiony se prodlužovaly v sezonní (až několikaměsíční) pronájmy. Ve většině těchto měst se počátkem 19. století ustálil pravidelný divadelní provoz (až na Krnov, kde byl divadelní sál v roce 1804 uzavřen a obnoven až v roce 1853, v Jihlavě se v letech 1825 – 1850 provizorně hrálo v sále nad jedním z místních hostinců).³

V průběhu 19. století až do začátku první světové války pak byla na Moravě a ve Slezsku postavena řada reprezentativních divadelních budov, které slouží divadlu dodnes: v Opavě (1805), Olomouci (1830), Brně (1882), Znojmě (1900) a Těšíně (1910). Nejpозději, ale s o to větší dynamikou se začalo rozvíjet divadlo v Moravské Ostravě. Od roku 1880 zde byla pro představení kočujících společností (včetně operních a operetních) upravena městská střelnice, v roce 1895 začal sloužit divadlu Deutsches Haus a v roce 1907 bylo otevřeno městské divadlo. Všechny tyto scény sloužily německy mluvenému divadlu, jen některé (a jen v určitých obdobích) uváděly i česká nebo polská představení ochotníků a divadelních společností.

Po vzniku Československa se stálá německá divadla ocitla v „nepřátelském“ státě, zůstala odtržena od mateřské kultury, ze dne na den se stala menšinovými divadly. Německá divadelní kultura však za první republiky nezanikla, a to ani na Moravě a ve Slezsku. Některá německy hrající divadla opustila městské budovy, nastěhovala se do narychlo rekonstruova-

³ Většina údajů čerpána z: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*. München 2000; **Vogelsang, B.**: *Theaterbau in Schlesien*. Dortmund 1984.

ných Německých domů či jiných prostor nebo redukovala rozsah provozu (Brno, Ostrava), případně divadelní spolek pro tento účel zřízený organizoval pouze vystoupení hostujících německých souborů (Olomouc, Znojmo). V Opavě však zůstalo městské divadlo s německy hrajícím souborem i po roce 1918 až do 1. září 1944 (kdy Němci nařídili uzavření všech divadel v protektorátě). Po 15. březnu 1939 nastal opačný proces: Němci znovu zabírali městská divadla pro německé soubory a české se stěhovaly do provizorií. Pro Znojmo a Jihlavu byl utvořen společný německy hrající soubor, zájezdové divadlo bylo založeno v Šumperku. Období protektorátu bylo dobou expanze německy mluveného divadla, které, štedře dotováno z říše, obnovovalo i zpěvoherní a baletní soubory a vyvíjelo horečnou zájezdovou činnost.

Shrneme-li tento stručný výčet, můžeme konstatovat, že od začátku 18. století až do roku 1918 (a částečně až do roku 1945) byly Morava a Slezsko součástí prostoru německy mluveného divadla, který se rozkládal od dnešní Belgie a Nizozemí přes Polsko až do Východního Pruska (Königsberg) a od Baltu až po Rakousko a oblasti Maďarska a Rumunska.⁴ Zatímco v Praze se profesionální český mluvený divadlo rozvíjelo od roku 1785 a od roku 1849 objížděly české divadelní společnosti i venkovské oblasti Čech, po roce 1848 se prostor Moravy a Slezska pro české profesionální divadlo neotevřel: čeští ředitelé nedostávali koncesi pro tyto dvě země. A tak první českou společností, která mohla cestovat po Moravě, byla až v roce 1863 společnost Josefa Štandery. Ve Slezsku to bylo ještě obtížnější: v Kateřinkách u Opavy poprvé hrála český v roce 1884 společnost Václava Svobody, a v těšínském Slezsku, kde se ovšem hrálo i polsky, poprvé vystoupila česká společnost až v roce 1891 (ředitelem byl Václav Choděra).

Morava a zejména Slezsko v tu dobu ztrácely vůči vývoji *českého* divadla v Čechách několik desetiletí. Znamenalo to ale zároveň, že vývoj *divadla* na Moravě a ve Slezsku byl vůči Čechám opožděn, a že publikum, ať už jeho mateřtinou byla němčina, čeština nebo polština, bylo divadelně zpozdilé?

Morava a Slezsko jako multikulturní prostor

Na rozdíl od většiny sousedních zemí a regionů ani Morava, ani Slezsko neměly kompaktní německé osídlení. Početně tvořilo německé obyvatelstvo většinu jen v některých obvykle větších sídlech (před rokem 1918 ve Znojmě, Olomouci, Opavě apod., i po roce 1918 v Opavě a ve Slezsku vůbec). Významnou národnostní skupinu tvořili Poláci, zejména ve Slezsku. V roce 1880 tvořila německá komunita na Moravě z celkového počtu obyvatel 29 %, ve Slezsku byl tento poměr: Němci 47,5 %, Poláci 23 % a Češi 22 % (zbytek byly ostatní národnosti). Poměrně početné zastoupení měli Židé (hlásili se ovšem k němčině, polštině i češtině), statisticky zaznamenány jsou i národnosti ukrajinská, ruská, maďarská (slovenská), italská ad. Přestože na Moravě mělo německy hovořící obyvatelstvo menší podíl nežli v Čechách (29 % oproti 36,6 % v Čechách), nebylo soustředěno jen do pohraničí a zasahovalo významněji i do vnitrozemí. Někdy tvořila německy hovořící komunita politicky a ekonomicky nejsilnější skupinu obyvatel i v místech, kde byla početně v menšině (například na

⁴ Je příznačné, že v němčině byl také napsán první a patrně zatím poslední pokus o formulování dějin divadla na Moravě a ve Slezsku. Srov. **d'Elvert, Ch.:** *Die Geschichte des Theaters in Mähren und Oesterr. Schlesien*. Brünn 1852.

Ostravsku). Tehdy obvykle měla i finanční prostředky k zařízením vhodného divadelního sálu nebo dokonce k postavení divadelní budovy. Nezanedbatelné bylo samozřejmě úzké propojení s Vídní, která preferovala němčinu.

Znamenalo to, že německy hrající společnosti výhradně jako jediné přivázely na Moravu a do Slezska osvěcenský a romantický repertoár, rakouské lidové divadlo, německý divadelní klasicismus, světovou klasiku včetně her Williama Shakespeara a první názvuky repertoáru naturalistického a realistického. Zpoždění provinčních německých divadel a kočujících společností za vývojem v centrech nebylo veliké a tyto soubory měly zásadní vliv na ukončení éry baroka u nás. V Brně se v roce 1777 hrály Lessingovy hry Emilia Galotti a Mína von Barnhelm (Mína z Barnhelmu), v roce 1787 Goethův Clavigo, v roce 1789 poprvé v Brně Mozartův Don Giovanni. V témže roce (v němž se začala francouzská revoluce) byla ve Znojmě uvedena Schillerova hra Die Verschwörung des Fiesco zu Genua (Fiesco a jeho spiknutí v Janově). V Opavě prezentovala osvěcenský repertoár patrně jako první společnost Karla von Morocze (Emilia Galotti 1782), Seippova společnost zde sehrála mj. hru Der Adjutant (Pobočník) Friedricha Ludwiga Schrödera (1788). Za ředitele Karla Ludwiga Haina byl repertoár divadla zcela orientován na program německého národního divadla: jen v roce 1790 byly uvedeny tři Schillerovy hry Die Räuber (Loupežníci), Kabale und Liebe (Úklady a láska) a Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, v roce 1794 byla sehrána Mozartova opera Die Zauberflöte (Kouzelná flétna) atd.

Vedle soudobých divadelních tendencí zavedly německy hrající kočovné společnosti a městská divadla na Moravě a ve Slezsku i určitý systém distribuce a propagace divadla, zahrnující nabídku repertoáru v předplatném, benefiční představení ve prospěch herců (součást gáže) a představení ve prospěch veřejných potřeb a zájmů, ustalovalo se období hlavní divadelní sezony (s ohledem na svátky, pracovní rytmus, masopustní období atd.). Obecenstvo, zvláště ve větších místech, uvyklo tomu, že divadla uváděla vedle činohry také operní, operetní, baletní a dětská představení. Na produkce německy hrajících společností chodilo i publikum hovořící jiným mateřským jazykem: divadlo to svou povahou umožňovalo, nemluvě o tom, že přinejmenším pasivně rozuměla němčině většina obyvatel žijících v jazykově smíšených oblastech. Některé ze stereotypů a konvencí zavedených v té době jsou přítomny v našich divadlech dodnes.

Městská divadla s německými soubory byla také prvními místy, kde se začala objevovat první představení v české řeči. Většinou v nich vystupovali čeští herci angažovaní v německém souboru a místní ochotníci, nebo i němečtí herci. Nejvíce se česká představení rozšířila ve dvacátých a třicátých letech 19. století v Brně, ve třicátých a čtyřicátých letech v Olomouci, ve čtyřicátých letech jsou jednotlivé doklady i z Opavy. V roce 1852 se v Brně uskutečnila ojedinělá staggiona české společnosti Josefa Aloise Prokopa. V padesátých a šedesátých letech reagovaly na rostoucí poptávku po česky hraném divadle na Moravě i německé společnosti, ale bez většího úspěchu. V podstatě celé období tzv. národního obrození, alespoň pokud jde o divadlo, zasáhlo Moravu jen okrajově, významněji pouze Brno; o Slezsku nemůžeme uvažovat vůbec. O mnoho lepší to nebylo ani s ochotnickými a spolkovými aktivitami.

V šedesátých a sedmdesátých letech byly Morava a Slezsko ještě národnostně poměrně klidné, různojazyčné divadelní a jiné kulturní aktivity bez větších problémů existovaly vedle sebe, často dokonce kooperovaly. Největším problémem existence česky a polsky mluveného divadla byl nedostatek peněz na zřízení a udržování divadelních budov a sálů. Až do

osmdesátých let poměrně často městská německy hrající divadla umožňovala i konání jinojazyčných divadelních produkcí (v Olomouci byl vydán zákaz českých představení v městském divadle až v roce 1884). V osmdesátých a devadesátých letech se problém nedostatku divadelních prostor částečně řešil stavbou národních domů s divadelními sály. V té době se však už národnostní rozpory začaly zostřovat a divadlo se stávalo součástí národnostního boje, podobně jako třeba školství. Divadlo, lhotejno, v jakém jazyce hrané, bylo zatíženo ještě více mimodivadelními funkcemi, které formulovalo osvícenství a které se ostře proměňovaly v závislosti na historických událostech zejména během dramatické první poloviny 20. století (1914, 1918, 1938–1939, 1945). Přitom ani české, ani polské, ale ani německé divadlo nemohlo na Moravě a ve Slezsku spojovat svou budoucnost s nadějí na možnost vytvoření homogenního národního státu po vzoru Francie nebo Itálie: všechny národní podoby divadla byly „odsouzeny“ ke společnému soužití.

Poslední připomínkou dřívějšího multikulturního charakteru Moravy a Slezska je existence polsky hrajícího souboru Těšínského divadla v Českém Těšíně (od roku 1951). Z toho hlediska značný význam má i každoroční divadelní přehlídka Na hranici, která se koná rovněž v Českém Těšíně od roku 1990 a na níž se prezentují tři divadelní kultury: česká, polská a slovenská. Za připomenutí stojí i současná výrazná orientace divadelní Ostravy na východní Evropu. Působí zde řada osobností původu polského, slovenského, ruského, ukrajinského (ale také bulharského a řeckého), a podobnou orientaci můžeme pozorovat i v repertoáru.

Česky mluvené divadlo na Moravě a ve Slezsku v letech 1863–1918

Jak už bylo řečeno, emancipace česky hraného (a v těšínském Slezsku i polsky hraného) divadla se zde započala až po Říjnovém diplomu a Únorové ústavě. V šedesátých a sedmdesátých letech zde prezentovaly české profesionální divadlo společnosti Anny Štanderové, Václava Svobody, Antonína Muška, Arnoštky Libické, Václava Pázdrala a Emanuela Šumy. Byly to společnosti činoherní (s prvními pokusy o operetu) a společnosti malé, většinou s deseti, dvanácti herci, jejichž jádro často tvořili příslušníci ředitelovy rodiny. Ředitelé většinou ještě osobně zažili Josefa Kajetána Tyla a jeho obrozenský program českého divadla. Lze říci, že tylovská představa romantického divadla právě v této době na Moravě na čas (a naposledy) došla určitého naplnění. Tylovy hry byly nezbytnou součástí repertoáru, důraz byl kladen (i místní českou publicistikou) na českou dramaturgii vůbec. Rakouská dramaturgie (veselohry, frašky, obrázky ze života) byla přijímána, německá nevrle trpěna, pokud se vůbec objevila. Během šedesátých let se však i na Moravě tato poněkud staromilsky vyznívající podoba divadla rychle vyžívala. Přispěl k tomu i rok 1867 a kocovina české politiky po rakousko-uherském vyrovnání, kterou se ukončila několikaletá česká euforie po obnovení konstitučních svobod.

Novou koncepci divadla přivezla na Moravu společnost Elišky Zöllnerové, která svou dramaturgii odvozovala od Prozatímního divadla, orientovala se na nejnovější dramaturgii i světovou klasiku bez ohledu na původ dramaturgii, hrála už i operetu. S tímto repertoárem (a velmi dobrým souborem) projela od roku 1871 do začátku osmdesátých let celou Moravou včetně Brna, Olomouce a Ostravy. Ještě významnější roli sehrála, i když spíše jen v Brně, velká společnost Jana Pištěka, která provozovala také operu – v roce 1879 uvedla v Brně

mj. moravskou premiéru Smetanovy Prodané nevěsty. V roce 1882 uskutečnila svůj první zájezd na Moravu vynikající operní, operetní a činoherní společnost Františka Pokorného (vrátila se do roku 1888 ještě třikrát), díky níž publikum ve většině míst, kde se společnost zastavila, slyšelo poprvé česky zpívané opery, vidělo první ukázky naturalismu (dramatizace Zolových románů) a formujícího se nového českého herectví blízké budoucnosti, které představoval zejména Eduard Vojan. V roce 1884 bylo s velkou slávou otevřeno Prozatímní Národní divadlo v Brně, které od té doby přivádělo na Moravu nejlepší české společnosti Jana Pištěka, Františka Pokorného, Pavla Švandy ze Semčic, Václava Hübnera, Františka Laciny ad. A protože sezona v Brně trvala jen několik měsíců a ve zbývajících částech roku se ředitelé vraceli k tradičnímu kočování, brněnské české divadlo rázem ovládlo celou Moravu, která byla nejpřirozenějším teritoriem pro hostování.

Velké vzepětí českého divadla na Moravě souznělo s tím, že česká měšťanská společnost překonala na počátku osmdesátých let stagnaci národního života a opřela se o novou, moderní a optimistickou představu světa. Vývoj českého divadla (v úzkém spojení s českým hudebním životem) nebyvale akceleroval. Lze říci, že během několika málo roků, od konce sedmdesátých let do otevření Národního divadla v Brně v roce 1884, česky hrané divadlo na Moravě vyrovnalo časovou ztrátu vůči vývoji v Čechách. Překotné proměny českého divadla na Moravě pak potvrdil nástup nových divadelních společností s moderním repertoárem (Trnkova operní, operetní a činoherní společnost, činoherní společnost Václava Hübnera) a dravé prosazení soudobého naturalistického a realistického dramatu českého i světového v repertoáru už existujících společností (společnost Václava Choděry, společnost Václava Svobody po převzetí Svobodovým zetěm Františkem Lacinou atd.).

O vyrovnání vývoje v Čechách a na Moravě však nejlépe svědčí Švandovy brněnské sezony v letech 1886–1891, které byly průkopnické pokud jde o formování českého realistického divadla vůbec.

Morava a Slezsko: regiony bez autority centra

Jestliže pro český život v Čechách měla od konce 18. století inspirující až determinující vliv Praha, na Moravě a ve Slezsku tomu zdaleka tak nebylo. V těchto regionech nikdy nemělo rozhodující vliv jedno středisko. Je to jedna z příčin a jeden z důsledků specifického politického a národnostního vývoje těchto dvou českých zemí. Lze tvrdit, že ani Brno, ani Olomouc či Ostrava neměly nikdy povahu absolutního kulturního hegemonu. Na Moravě a ve Slezsku se setkáváme s množinou vlivů vzdálených nebo menších regionálních center (Praha byla jen jedním z nich, na severní Moravě a ve Slezsku měla dlouho velký vliv Vratislav atd.), která se s historickým vývojem relativně rychle proměňovala. Navíc někdy v jednom regionu a v jedné době působila na jednotlivé národnostní skupiny různá centra. Zatímco německé Brno bylo pod silným vlivem nedaleké Vídně, české Brno podobnou autoritu postrádalo. Vůči Praze mělo vždy rezervovaný postoj, čerpalo sílu a inspiraci z okolního českého prostředí a během 19. století rozšiřovalo svůj vliv na střední a jižní Moravě. Také Opava byla, zejména po roce 1742 až do vzniku Československa, kulturně a politicky pod silným vlivem Vídně. Dokonce i zdejší čeští intelektuálové posílali své děti do škol častěji do Vídně nežli do Prahy. Opavské městské divadlo, s velkou a dlouhou tradicí, si udržovalo vliv nejen v opavské části Slezska, ale i v nedaleké „německé“ Ostravě, která (podobně jako

„česká“ Ostrava) postrádala početnější inteligenci humanitního zaměření a kulturní tradici. Zato pro české obyvatelstvo v širokém okolí se Ostrava stala jednoznačně centrem českého divadla už od počátku osmdesátých let 19. století, kdy na jevišti upravené městské střešnice (hrály zde i německé soubory) mohly vystupovat také velké operní společnosti, v letech 1882 a 1886 to byla i zmíněná společnost Františka Pokorného. Na česká představení v Moravské Ostravě se v této době sjíždělo české publikum z obou částí Slezska, dokonce sem byly, po vzoru Prahy a Brna, organizovány divadelní vlaky (z Opavy, Těšína a Frýdku). Vliv českého divadla v Ostravě na široké okolí podstatně vzrostl od roku 1908, kdy byla v moravskoostrovském Národním domě zřízena stálá česká scéna. Její soubor po zbytek roku rovněž kočoval a tehdy došlo poprvé k dělení „českého“ divadelního prostoru Moravy a Slezska mezi brněnské a ostravské divadlo. Kulturní vliv české Ostravy ve Slezsku pak nabyl doslova politického významu po první světové válce, kdy bylo k Československu připojeno Hlučínsko, do té doby pruské, a těšínské Slezsko s velkým podílem polsky hovořícího obyvatelstva.

Trvalá absence silného vlivového centra se projevila ve specifické podobě českého měšťanského života na Moravě. Ve větších městech s početnějším českým obyvatelstvem se začal, do značné míry autonomně, se spolehnutím se na vlastní síly, vyvíjet koncept místní kultury, v němž se spojovaly projevy spolkové a ochotnické s importovanými aktivitami profesionálními. Od šedesátých let 19. století až do roku 1914, ve vzácně dlouhém období bez katastrofických celospolečenských změn, se tak vyvíjela česká měšťanská kultura v Třebíči, Ivančicích, Kroměříži, Prostějově, Přerově, Olomouci, Moravské Ostravě.⁵ Většinou se propojovala činnost zájmových a profesních spolků, spolků pěveckých, hudebních a divadelních, místní české inteligence a žurnalistiky, která vytvářela podmínky pro hostování profesionálních divadel a hudebních těles, profesionálních zpěváků a herců, byla vyhledávána a pěstována pravidelná spolupráce s osobnostmi české kultury (v Kroměříži a v Olomouci s Antonínem Dvořákem) atd. Tato regionální centra si obvykle vytvářela určitou spádovou oblast s nejbližšími českými obcemi, vzájemně si vyměňovala osobnosti, měla velkou motivaci tam, kde podobné aktivity vyvíjelo i německy hovořící obyvatelstvo. Vyhraněným příkladem byla česká Olomouc, kde do roku 1918 pěvecký spolek Žerotín a Jednota divadelních ochotníků besedních uváděly každoročně desítky představení nejen činoherních, ale i operních a operetních, pravidelně spolupracovaly s divadly v Praze a Brně, hostovaly zde špičkové orchestry a divadelní soubory. Žerotín měl vlastní orchestr a hudební školu, měl dokonce svoji malou expozici i na divadelní a hudební výstavě ve Vídni v roce 1892 atd. Místní spolky v těchto regionálních centrech obvykle spolupracovaly s divadelními společnostmi, někteří profesionální herci od společností se na Moravě usazovali a dále rozvíjeli ochotnické divadlo (zpěvák a herec František Brůžek v Kroměříži, herec Karel Mollinary v Moravské Ostravě), do velkých hudebních spolků přicházeli kapelníci od divadelních orchestrů (Antonín Petzold, Rudolf Pavlata ad.). Regionální kulturní centra vyvíjející se na Moravě před rokem 1918 jsou příkladem dlouhodobé produktivní syntézy různých druhů umění, aktivit ochotnických a profesionálních, zdejších i importovaných. Jejich význam v té době a v tomto prostoru bychom neměli podceňovat.⁶

⁵ Prostějov patřil k nejvýznamnějším takovým kulturním střediskům. Možná právě tato tradice přispěla k tomu, že v období socialismu zde vzniklo jedno z nejprůbojnějších studiových divadel, HaDivadlo (1974, v roce 1985 se přestěhovalo do Brna).

⁶ Dějiny českého měšťanského ochotnického divadla na Moravě a ve Slezsku nejsou v Dějinách českého divadla popsány; příslušná kapitola je věnována dělnickému ochotnickému divadlu a na Moravě se soustřeďuje na Prostějov. Srov. *Dějiny českého divadla*, III., c.d., s. 451–473.

Z našich úvah vyplývá, že případný výzkum by se měl realizovat po těchto jednotlivých regionálních centrech, ale vždy v celém rozsahu všech zdejších aktivit a všech národnostních skupin, které byly spolu navzájem propojeny (přinejmenším částečně společným hledištěm) a nelze je tedy zkoumat izolovaně; také většina pramenů se zachovala v tomto spojení. Zatím ale nemáme k dispozici ani divadelní místopis Moravy a Slezska, který by velmi usnadnil historikovi zdejšího divadla jeho úkol.

Transfer divadelních konceptů

Už jsme se zmínili, že Morava a Slezsko byly v baroku součástí otevřeného evropského divadelního prostoru, kterým se pohyboval stále rostoucí počet profesionálních kočovných společností. Ačkoliv patrně v naší představě o tehdejších divadle přetrvává pocit, že se divadlo šířilo na Moravu a do Slezska spíše z Prahy a z Čech, pohyb severojižní byl neméně důležitý, ne-li významnější. Pro Rakousko bylo důležité spojení se Slezskem, které tvořilo velké oblasti na severu habsburské monarchie. Moravou procházely v zásadě dvě trasy na sever: jedna směřovala přes Opavu, druhá Moravskou branou po tzv. jantarové stezce do Těšínska (a pokračovala až k Baltu). Moravskou branou pronikaly ze Slezska na Moravu i první anglické společnosti. Jednou z nich byla patrně společnost Johna Greena, která s velkou pravděpodobností vystupovala už v roce 1617 v Olomouci pod ochranou arcibiskupa Dietrichsteina a s doporučením vratislavského biskupa Karla Habsburského. Z Olomouce pak angličtí komedianti pokračovali s arcibiskupem Dietrichsteinem do Prahy na korunovaci Ferdinanda II. Olomouc byla v té době hlavním městem Moravy a Adolf Scherl se domnívá, že zdejší divadelní aktivity v 17. a 18. století měly i širší evropský význam.⁷ Možná i proto, že Olomouc ležela na obou severojižních trasách mezi Vídní a Slezskem.

Z Moravy vstupovaly divadelní společnosti i do Uher (zejména do Prešpurku). Po ztrátě větší části Slezska ve válce s Pruskem (1742) se severní hranice monarchie přiblížila k Vídni a volný tranzit mezi pruským a rakouským Slezskem se ztížil, ne však znemožnil. Význam Olomouce a Moravy v pozdně humanistickém a barokním divadle podtrhuje i velmi brzký příchod jezuitů do Olomouce v roce 1566. O rok později je zaznamenáno první jejich divadelní představení. Olomoučtí jezuité tak zde začali vytvářet velmi dlouhou, souvislou a bohatou divadelní tradici. Význam Moravy a Slezska v kontextu tehdejšího divadla v zemích Koruny české nebyl dosud zhodnocen.

O přínosu německy hrajících společností při transferu klasicistních a osvícenských forem divadla na Moravu a Slezsko, které vystřídaly baroko, jsme se zmínili. V 19. století už obě země pravidelně křižovaly desítky společností, které zde také dostávaly stále častější a lepší příležitosti k delším sezonám v městských divadlech, odkud vyjízděly ke kratším stagionám v okolí, v létě usilovaly o stagiony v lázeňských divadlech atd. Význam divadla v regionu zvyšovaly aktuální historické události. Například v Opavě zasedal v roce 1820 kongres Svaté aliance za účasti panovníků Rakouska, Ruska a Pruska. Zdejší divadlo bylo při této mimořádné příležitosti urychleně vylepšeno a soubor pro dvouměsíční období posílen stálými hosty z Vídně. V Olomouci se zase v květnu až září 1851 odbývala významná politická jednání za účasti Františka Josefa I., ruského cara a členů německých panovnických

⁷ Scherl, A.: K vystoupením německých a italských profesionálních hereckých společností v Olomouci v 17. a 18. století. Příspěvek přednesen na konferenci O divadle na Moravě a ve Slezsku II, Olomouc 2003.

dvorů. Olomouckou činohru a zpěvohru doplnili opět herci, zpěváci a hudebníci z Vídně. Byly mezi nimi i pěvkyně Mathilda Wildauerová a slavná tanečnice Fanny Elslerová. Divadelní život v Olomouci se v té době zintenzivnil, mj. zde byla poprvé uvedena Meyerbeerova opera *Der Prophet* (Prorok). Herci a režiséři například vídeňského Burgtheatru pak hostovali v divadlech v tomto regionu až do první poloviny 20. století vícekrát. Zdejší německé scény se zasloužily i o transfer konceptů divadla realistického a naturalistického na Moravu a do Slezska. Dynamičnost pohybu divadelních konceptů ještě vzrostla s příchodem českých společností a s otevřením Národního divadla v Brně. Z hledišť německých scén nepochybně ubylo česky hovořících diváků (ale nezmizeli zcela), na druhé straně německy hovořící publikum začalo navštěvovat i představení lepších česky hrajících souborů. Bylo tomu tak například při hostování společnosti Františka Pokorného (tehdy byl nájemcem Národního divadla v Brně) v Moravské Ostravě v roce 1886. Němci navštěvovali zejména operní představení a celý pobyt česky hrajícího souboru velmi uznale komentoval Mährisch-Schlesischer Grenzboten.⁸

Německy hrané divadlo přinášelo nové divadelní impulzy i po roce 1918. Například německá scéna v Deutsches Haus v Moravské Ostravě vytrvale uváděla mj. německé expresionistické drama (Georg Kaiser, Ernst Toller, Carl Sternheim, Bertolt Brecht, Arthur Schnitzler aj.). Když tedy třeba Oldřich Stibor nastudoval v roce 1929 v Národním divadle moravskoslezském inscenaci Tollerových *Soků strojů*, byl to text v ostravském prostředí už známý – německý soubor jej uvedl v roce 1924. Německé scény pak za první republiky poměrně často hrály soudobou českou dramatikou, ale o inscenační podobě a výkladu her Karla Čapka, Františka Langra, Olgy Scheinpflugové, Viléma Wernera a dalších nevíme téměř nic. Zvláštní kapitolu pak tvoří třicátá léta 20. století, kdy i na Moravě působila řada německých herců, kteří sem emigrovali před Hitlerem a spolupracovali s českými herci. Jinou podobu střetávání různých divadelních kultur představovalo městské divadlo v Opavě. Zde ve dvacátých a třicátých letech 20. století docházelo k pravidelné konfrontaci německy hrajícího domácího souboru vydržovaného městem s hostujícími česky hrajícími soubory z Olomouce a Ostravy.⁹ Vzájemné obohacování obou kultur se přerušilo s Mnichovem a okupací a definitivně skončilo po druhé světové válce – Morava a Slezsko byly zcela odříznuty od německojazyčného divadla, které vývoj zdejšího divadla ovlivňovalo dvě a půl století. Proti německé nálady, po únoru 1948 ideologicky podtržené, znemožnily i odborné zhodnocení úlohy německojazyčného divadla u nás. Česky mluvené divadlo tak ztratilo v nově formulovaných historických výkladech svůj přirozený kontext.

České divadlo v Praze a divadlo mimopražské

Jinou variantu transferu divadelních hodnot představuje pohyb mezi divadelními regiony stejnojjazyčné divadelní kultury. O rovnocenném postavení různých regionů svědčí to, když ze sebe vydávají nové divadelní impulzy, kterými se navzájem obohacují. Tvrzení, že české divadlo na Moravě vyrovňalo v polovině osmdesátých let 19. století zpoždění za vývojem v Čechách, přesvědčivě dokládá brněnská éra ředitele Pavla Švandy ze Semčic, který

⁸ Štefanides, J.: *České divadlo v Moravské Ostravě 1908–1919*. Olomouc 2000, s. 18.

⁹ Tématem se zabývá Miloš Zbavitel. Srov. například Zbavitel, M.: *Kalendárium dějin divadla v Opavě*. Opava 1995.

vedl zdejší Národní divadlo v letech 1886–1891.¹⁰ Byla to neobyčejně šťastná konstelace příznivých vlivů a okolností, které, už několik let po jeho založení, učinily z brněnského divadla vývojově progresivní centrum českého divadelnictví. Průkopnická dramaturgie pražského intelektuála Pavla Švandy ze Semčic (soudobé české a francouzské drama, první Ibsenovy hry, ruští realisté včetně Nikolaje Vasiljeviče Gogola a už také Antona Pavloviče Čechova ad.) konvenovala brněnskému průmyslovému prostředí přitahujícímu pracovní sílu z okolního českého venkova. Podporovali ji dva kritici probojovávající divadelní realismus (Josef Merhaut v činohře a Leoš Janáček v opeře). Divadlo, založené nedlouho předtím, nebylo zatíženo tradicí a konvencemi romantismu. A hlavně: Švanda měl vynikající činoherní soubor, který zde pokládal základy českého realistického a psychologického herectví. S Eduardem Vojanem a Hanou Kubešovou (později provdanou Kvapilovou) projel Švanda všemi většími městy na Moravě a jejich nové herectví citlivě zaznamenávali jako průbojné redaktori místních listů. O zpoždění a konzervativnosti pražského Národního divadla vůči Brnu svědčí umělecké osudy obou herců po jejich příchodu do Prahy v roce 1888. Zejména Eduard Vojan se dlouho protloukal řadou podřadných rolí, než se v roce 1894 proslavil Franckem při premiéře Maryši bratří Mrštíků. Vojan i Kvapilová pak nejlepší léta v Národním divadle prožili po roce 1900 s režisérem Jaroslavem Kvapilem právě v repertoáru, který zčásti už před lety formoval jejich brněnské období (Ibsen, světová klasika ad.). K titulní roli Shakespeara Hamleta se Vojan dostal v Praze až v roce 1905 – na Moravě však publikum poznalo Vojanova Hamleta poprvé už v roce 1886, kdy měl jeho představitel teprve 33 let.

Lze myslím právem vyslovit domněnku, že bez předchozí zkušenosti publika s německy mluveným divadlem by česky hranému divadlu na Moravě trvalo mnohem déle, než by vyrovnalo ztrátu za Čechami.

Svébytný vývoj (českého) divadla na Moravě pak pokračoval i ve 20. století a přinesl řadu dalších impulzů pro celonárodní a dokonce i pro pražské divadelnictví. Připomeňme alespoň několik příkladů. Jednu z nejvýznamnějších podob avantgardního divadla u nás vytvořil ve třicátých letech režisér Oldřich Štibor v Olomouci (po divadelních začátcích v Ostravě a Praze). Realistické divadlo v Praze založili po druhé světové válce režisér Jan Škoda, scénograf Jan Sládek a skupina herců, kteří svou koncepci divadla realizovali v třicátých a čtyřicátých letech v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě. Pro vznik Činoherního klubu v Praze v roce 1964 byl rozhodující příchod režiséra a herce Jana Kačera a jeho skupiny herců z ostravského Divadla Petra Bezruče (byli mezi nimi Nina Divíšková, Jiřina Třebická, František Husák, Jiří Hrzán, o něco později Petr Čepek, Václav Kotva a Jiří Kodet). Podstatný a svébytný byl přínos Moravy (zejména brněnského divadelnictví) pro české studiové divadlo sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Nynější velké osobnosti českého činoherního divadla Jan Antonín Pitínský a Vladimír Morávek se profilyovaly na Moravě (zčásti v okruhu vyspělého amatérského divadla v Brně), Morávek sám pochází ze slezského Bruntálu. Ve výčtu by samozřejmě bylo možné dále pokračovat, ale to v této chvíli není důležité.

¹⁰ Pokud by Dějiny českého divadla popisovaly nová slohová období v komparativní časové rovině, pak by kapitola věnovaná českému divadelnímu realismu začínala právě brněnskou érou Pavla Švandy ze Semčic (a možná už i jeho předchůdce Františka Pokorného v sezoně 1885/86). V době, kdy se činohra pražského Národního divadla teprve chystala k uvedení Stroupežnického Našich furiantů (navíc s nevelkým ohlasem), Pavel Švanda ze Semčic prezentoval některé ze svých brněnských výbojů na druhém břehu Vltavy v letním divadle na Smíchově. Takto je brněnská éra, jakkoliv v zásadě správně, popsána až v rámci kapitoly Mimopražské profesionální divadlo v 80. a 90. letech. Viz *Dějiny českého divadla*, III., c.d., s. 263–282.

Nemyslím si, že existuje něco jako „moravské“ či „slezské“ divadlo. Na druhé straně jsem přesvědčen, že divadlo, se svou notoricky známou časoprostorovou determinací, si v dlouhodobějším působení v jednom prostoru vytváří vlastní „region“, který je dán publikem a jeho společnou divadelní, ale také společnou životní zkušeností. Tento kolektivní „prožitek divadla“, který se každodenně právě s životní zkušeností propojuje, nakonec vyvolává místní, „regionální“ poptávku po určitých funkcích divadla, jeho žánrech a druzích, poetice, typu herectví atd. Tato poptávka pak formuje i program společností, souborů a divadelníků, kteří do regionu přijíždějí zvenku s vlastní představou divadla. V tomto smyslu jsou Morava a Slezsko specifickými divadelními regiony a stálo by za to napsat dějiny divadla na Moravě a dějiny divadla ve Slezsku (ovšem bez omezení jazyka, druhů a žánrů a včetně amatérského divadla). Věřím tomu, že by to znamenalo zásadní přínos k poznání dějin divadla v českých zemích a také žádoucí korekci akademických **Dějin českého divadla**.

MÄHREN UND SCHLESIEH ALS THEATERREGION

Zusammenfassung

Die Theatergeschichte Mährens und Schlesiens, zwei von drei Ländern der böhmischen Krone, entwickelte sich gewissermaßen unterschiedlich von der Theatergeschichte in Böhmen. Der Transit von Theatergruppen verlief hier nicht nur in der ostwestlichen Richtung, sondern spätestens seit Ende von Renaissance auch entlang der nicht weniger bedeutenden nordsüdlichen Route, wobei der Schlesiens mit Wien verbindende Handelsweg, die sog. Bernsteinstraße, ausgenutzt wurde. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts wurden Mähren und Schlesien in den Raum des deutschsprachigen Theaters eingegliedert, obwohl die nationale und sprachliche Vielfalt innerhalb der Bevölkerung eine multikulturelle Umgebung schuf. Das tschechisch und polnisch gespielte professionelle und Amateurtheater entwickelte sich deutlicher erst seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. Die deutschsprachigen Ensembles brachten in diesen Raum klassizistische und aufklärerische Theaterformen, österreichisches Volkstheater, deutsches Nationaldrama, das naturalistische und realistische Drama, die Weltklassik (William Shakespeare u.a.), die Oper und die Operette. Szenen, wo deutsch gespielt wurde, gab es hier auch nach 1918 (Troppau, Ostrau, Brünn) und ihre Existenz hörte erst nach dem zweiten Weltkrieg auf.

Zur Eigenart der theatergeschichtlichen Entwicklung in Mähren und Schlesien trug auch die Tatsache bei, dass es hier kein so einflussreiches Kulturzentrum gab, wie es zum Beispiel bei Prag in Böhmen der Fall war. In diesem Gebiet wirkten Einflüsse mehrerer regionaler oder entfernter Zentren zusammen, zumal mit wechselndem Einfluss auf die verschiedenen Nationalitäten innerhalb der Bevölkerung (Wien, Prag, Breslau, Brünn, Troppau, später auch Ostrau u.a.). Seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts begann sich in größeren Städten hauptsächlich in Mähren eine spezifische Form der regionalen Kultur auszubilden, wo sich Amateuraktivitäten auf dem Gebiet des Theaters (und auch der Musik) mit den importierten professionellen Aktivitäten verbanden. So entstanden eher kleinere, ziemlich entwickelte regionale Kulturzentren, üblicherweise mit ausgeprägten Zügen der Wetteifer zwischen Nationalitäten (Olmütz, Kremsier, Proßnitz, Mährisch Ostrau, Ivančice, Trebitsch u.a.). Die Erfahrung des Publikums mit dem entwickelten deutschsprachigen Theater ermöglichte

dem tschechisch gespielten Theater in Mähren, seinen großen Rückstand gegenüber Böhmen rasch aufzuholen: in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre wurde gerade in Mähren, am Brüner Nationaltheater (bestand seit 1884) unter der Direktion des Paul Švanda aus Semčice das tschechische realistische Theater begündet. Im 20. Jahrhundert lieferte das Theater in Mähren schon regelmäßig dem Theater in Böhmen, Prag einbezogen, wertvolle Entwicklungsimpulse.

Die Geschichte des tschechischsprachigen Theaters in Mähren und Schlesien ist in der vierbändigen *Geschichte des Theaters in Böhmen* (hrsg. 1968–1983) in Kapiteln, die das Theater außerhalb Prags behandeln, nur marginal eingetragen. Außer einer älteren Arbeit von Christian d'Elvert (*Die Geschichte des Theaters in Mähren und Oesterr. Schlesien*, Brünn 1852) kam es bisher noch zu keinem Versuch, die Theatergeschichte Mährens und Schlesiens zu verfassen.

Übersetzung: Kateřina Balatková

Poznámka:

Tato studie vznikla v rámci výzkumných záměrů, projekt Historie a kultura Moravy, ident. č. MSM 152100017.