

II. ČÁST

OD KONCE 18. STOLETÍ DO ROKU 1945

OCHOTNICKÉ DIVADLO ČESKÉHO NÁRODNÍHO OBROZENÍ

Až do konce 18. století bylo divadlo v české řeči hráno na amatérské základně. Za profesionální divadelní projevy v české řeči, tj. divadelní akce vytvářené lidmi, kteří se hraní divadla věnovali jako svému povolání, bylo možno ve středověku označit pouze činnost některých žakérů, za renesance akce některých šašků a za baroka některých loutkářů. Teprve koncem 18. století začalo se v Praze rozvíjet profesionální divadlo v českém jazyce, které již usilovalo o určitou kontinuitu. V první polovině 19. století se čas od času hrávalo česky i na profesionálním divadle v Brně a výjimečně také v Olomouci. Velkou aktivitu v tuto dobu projevovaly rodinné soubory kočovných loutkářů hrajících česky.

Ochotnické divadlo v české řeči, doznávající oproti minulosti ve všech směrech velkých změn, neztrácelo svůj význam ani v desetiletích, kdy se již prosazovalo české profesionální divadlo. Stalo se totiž v tu dobu v mnoha obcích nejen místem oblíbené zábavy, ale i tribunou sílícího českého národního hnutí, která spojovala jeho členy, posilovala jejich národní vědomí, zušlechťovala český jazyk a zároveň je občansky vychovávala v demokratickém duchu. V řadě komunit bylo kromě kostela jediným místem, kde se čas od času mohlo česky cítící obyvatelstvo veřejně ve větším počtu shromáždit. (Takovou příležitost dávaly ovšem i různé zábavy a slavnosti.) Na rozdíl od kostela mělo divadlo i tu přednost, že setkání s ním přinášelo zábavu.



České národní obrození bylo součástí procesu, kterým na rozhraní mezi feudálním a měšťanským řádem procházely všechny evropské národy. Na českém území započal v druhé polovině 18. století – dokonce dříve než u Čechů – u německého etnika, cítícího se součástí mnohamilionového německého národa. Evropské národy, dávno samozřejmě osobité, se tehdy formovaly do moderní podoby. Zvláště intenzivně se tento proces prosazoval u malých národů, které v minulosti ztratily své vlastní státní útvary a jimž nejednou hrozila asimilace s jiným etnikem, proniknuvším během staletí na jejich teritorium. V tuto dobu se silně vzdmula aktivita Čechů, Slováků, Poláků, Maďarů, pobaltských národů, Norů, jižních Slovanů i Řeků.¹ V zápase o uchování národní identity a získání podmínek k národnímu a politickému rozvoji využívali Češi patrně více než jiné národy i uměleckých projevů, a především divadla. Tyto prostředky politického zápasu jim byly vnuceny okolnostmi. Formy přímého legálního politického boje na parlamentním základě nebyly do poloviny 19. století v habsburské monarchii možné.

Vedoucí osobnosti českého hnutí si tehdy záhy uvědomily, že pro nové cíle je možno v českých zemích ve všech společenských vrstvách využívat veliké obliby divadla, která byla jedním z pozitivních odkazů ustupující kultury barokní. I v některých jiných střeoevropských zemích, zejména na německém teritoriu, však bylo divadlo velmi oblíbeno. Naopak v jiných zemích, např. u jižních Slovanů či u severských národů, nemohlo být v důsledku specifického vývoje pro cíle národního hnutí tak vydatně využíváno.

Od konce 18. století – především v první polovině příštího věku – pronikaly do různých komunit kulturní statky, které vznikly jinde, zatímco předtím téměř všechny kulturní projevy většiny měst, a tím spíše vesnic, si během roku vytvářeli sami jejich obyvatelé, chtěli-li je vůbec mít. Pouze závažnější, svým způsobem špičkové projekty, např. stavbu zámku, kostela, radnice, významné sousoší, výzdobu chrámu, většinou vytvářeli umělci žijící ve velkých kulturních centrech. Nyní však bylo možno si za určitý peníz koupit leckterý kulturní statek jinde vzniklý, např. knihu, noty, litografii, obraz na skle, porcelánový výrobek.

Divadelní inscenace se však stále z tohoto procesu vymykaly. Pokud Češi chtěli chodit do divadla, v němž se mluvilo jejich mateřštinou, museli si je až do poloviny 19. století – s výjimkou Prahy a v některých letech i Brna a Olomouce – sami vytvářet. Němci se mohli na českém a moravském teritoriu setkávat s německými profesionálními divadelními soubory, hrajícími v několika městech, a tu a tam i s německými kočovnými herci. České kočovné společnosti však začaly vznikat až v padesátých letech 19. století.

Divadelní inscenace zůstávaly tedy i v této době – spolu s některými hudebními projevy kostelními, hlavně ovšem s vánoční štědrovečerní mší – vrcholným kulturním projevem většiny městských lokalit, v nichž žilo české obyvatelstvo, a také mnoha vesnic. V denním životě tehdejšího českého etnika byly stále mimořádnou událostí, i když se nyní v české řeči hrávalo častěji než v minulosti. Tvůrčí síly občanů se ve zmíněných kulturních okruzích vzpínaly nejvýše.

Z doby barokní do národního obrození přesahovaly v některých oblastech, hlavně v Podkrkonoší, sousedské lidové hry, jejichž autoři zpracovávali hlavně starozákonní náměty a nesměle se pokoušeli i o témata z českých dějin. (Vzácnou výjimkou je podkrkonošský přepis Shakespearova Kupce benátského do konvencí sousedského divadla.) Tento druh českého ochotnického divadla žil v některých místech až do poloviny 19. století, později rychle ustupoval, až koncem 19. století vymizel.

Vedle tohoto typu ochotnického divadla, rozvinutého v minulosti, se na českém území začalo prosazovat ochotnické divadlo měšťanského typu, které tematicky i formálně souviselo s městskou profesionální divadelní kulturou. Tento způsob ochotnické činnosti se během 19. století v českých zemích velmi rozšířil.

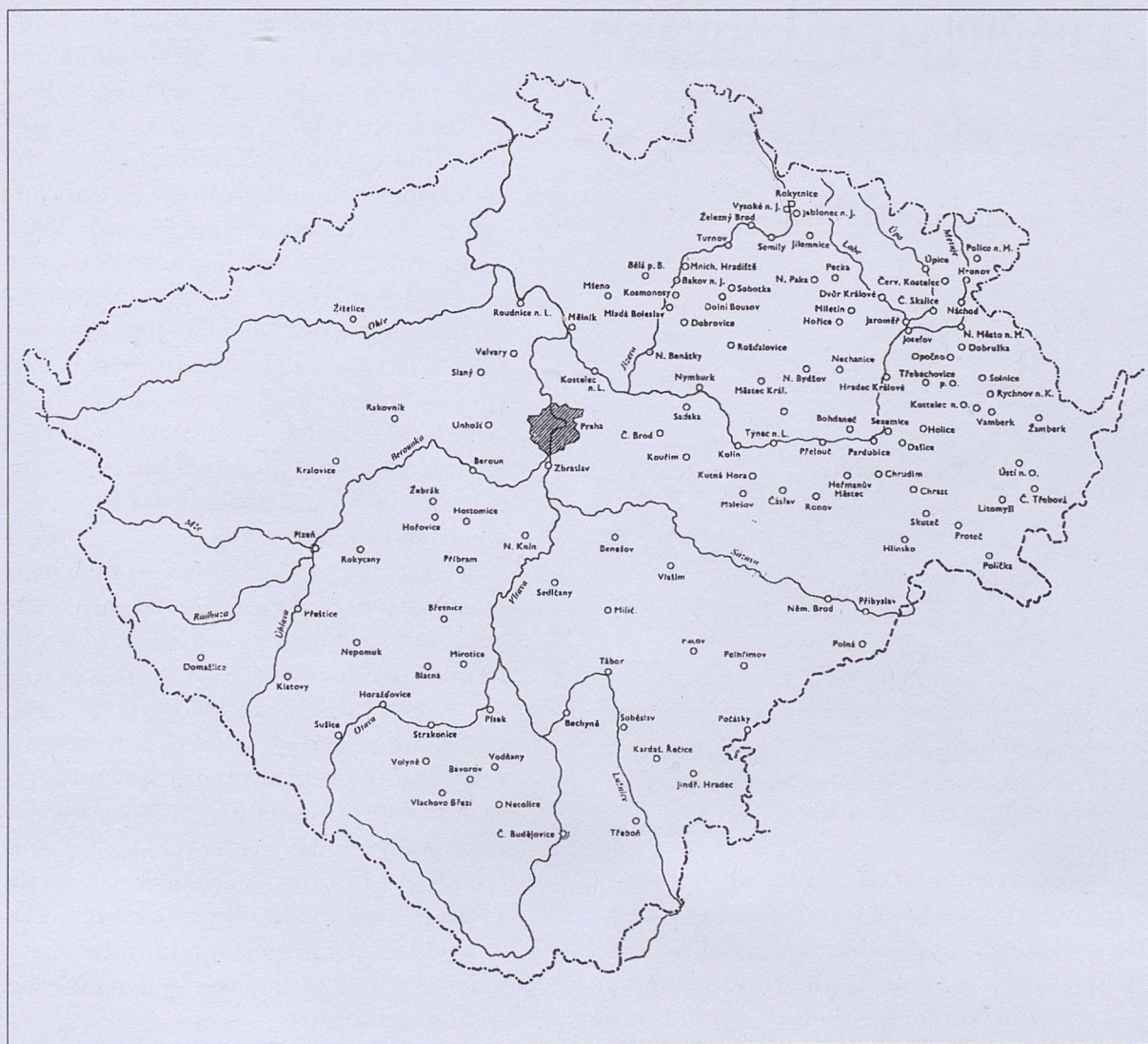


Zprávy o představeních ochotníků nového typu máme už z rozhraní 18. a 19. století z Podkrkonoší a z Podorlicka. Jedny z prvních kroků novým směrem udělali ochotníci ve Vysokém nad Jizerou.² V roce 1791 se hráli však také pražští studenti – bez povolení – Schillerovy Loupežníky a byli kvůli tomu vyšetřováni.³

Druhá vlna ochotnické aktivity spadá do období napoleonských válek a zejména do dvacátých let 19. století. Tehdy se hraní divadla v měšťanské vrstvě nápadně rozšířilo. Velké oblibě se těšila tzv. domácí divadla, připravovaná v bytech pro nevelký rodinný a přátelský divácký okruh. Množila se i představení „vlasteneckých družin“ určená širší veřejnosti, a proto hraná třeba v místních hostincích. Ochotnická divadla nesledovala jen zábavné cíle, ale chtěla posilovat český jazyk, národní vědomí Čechů, měla v úmyslu je sdružovat, morálně vychovávat, kultivovat jejich vkus.

Třetí vlna obrozenecké ochotnické aktivity spadala do třicátých a čtyřicátých let 19. století. V tuto dobu, která pozvolna zrála v revoluční výbuch v letech 1848–1849, se ochotnické divadlo hrálo česky už ve více než 120 městech a městysech v Čechách, a kromě toho někdy i na vesnici. Pro Moravu, kde byl obrodňý proces opožděn, máme doklady o českém ochotnickém divadle pouze v 10 městech. Dva doklady jsou i pro Slezsko.⁴ Práce ochotníků v této fázi už v mnoha představeních vědomě sledovala politické cíle, podílela se na prosazování národních zájmů a demokratických, tj. protifeudálních postojů.

Ne ve všech oblastech Českých zemí se ochotnické divadlo v českém jazyce prosadilo stejně. Výrazně menší divadelní život v českém jazyce byl na Moravě. V Čechách se nehrálo ochotnické divadlo česky v poněmčených pohraničních oblastech. Také v městech, kde sice žilo dost Čechů, ale sídlily tam vyšší státní úřady, vojsko a církevní instituce, jako byly Plzeň, České Budějovice, Mladá Boleslav a Chrudim, se hrálo poměrně málo. Česká divadelní Múza dlouho mlčela i v Jičíně. Nejvýraznější divadelní aktivita po celé období je doložena z Podkrkonoší a Podorlicka, od třicátých let i ze středních Čech, z Vysočiny a z českého Jihu. Silně rozvinutý český divadelní život byl zejména v Berouně, Hradci Králové, Kolíně, Litomyšli, Polné, Rakovníku a ve Vysokém nad Jizerou. Zcela zvláštním případem bylo české ochotnické divadlo v Praze, které složitě souviselo se snahami o tamní profesionální české divadlo. Ve dvacátých a třicátých letech se utvořilo zvlášť významné ochotnické centrum v Hradci Králové, kde jako profesor působil Václav Kliment Klicpera. Nejčastěji se hrávalo v českých městech polozemědělského charakteru, která byla vzdálena větším kulturním centřům.



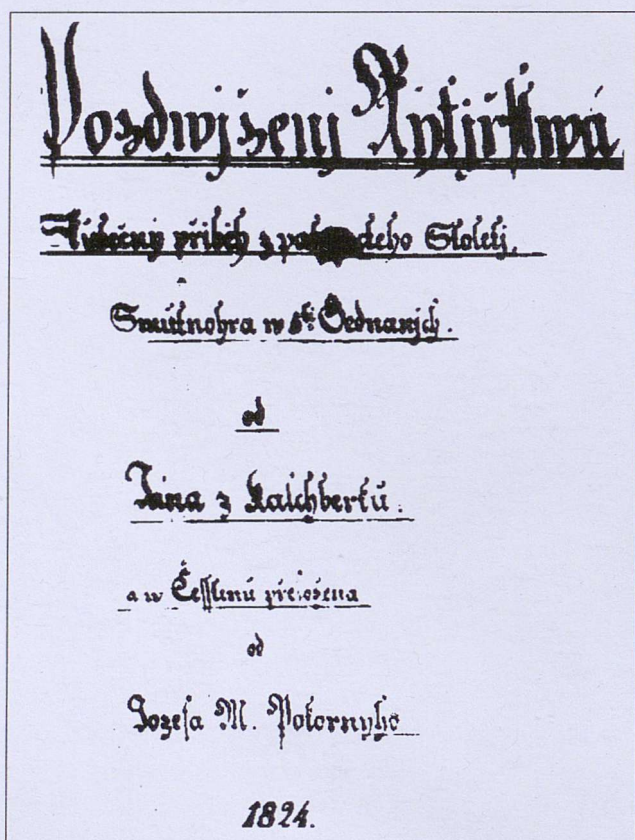
24/ Česká města, v nichž se v 30. a 40. letech 19. století hrálo ochotnické divadlo, autor mapky F.Černý

Teprve za národního obrození, kdy se feudální systém pozvolna začínal měnit v systém buržoazní, se divadlo vymanilo z ideologického vlivu církve, jemuž u nás – na rozdíl od zemí západní Evropy – ve většině svých projevů stále podléhalo. Především se doba her konečně rozešla s církevním kalendářem. Zatímco v minulosti sousedé nejvíce hrávali v době velikonoční, méně i o Vánocích, případně při jiných náboženských svátcích a akcích, nyní se začalo hrát kdykoli, kdy pro to byly nezbytné předpoklady. To ovšem neznamená, že by se některá představení nehrála i v době církevních svátků, kdy se lidé rádi scházeli. Divadelní aktivita na českém území se zároveň vymaňovala z většího či menšího dohledu církve, který v minulosti, zejména při pořádání velkých pašijových her, nebyl malý. Pokud kněží měli zálibu v divadle a uznávali jeho význam pro národní hnutí i pro morální výchovu národa, nejednou divadelní snažení občanů podporovali. *Uvolněním divadla z církevního kalendáře a převzetím jeho osudu do rukou občanů stoupl počet českých představení. Zatímco dříve se v některých městech*

pašijové hry studovaly třeba jen po dlouhé době, bylo zejména od třicátých let možné hrát během roku až neuvěřitelně často. Tak např. ochotníci ve Vysokém nad Jizerou, v Berouně či v Polné sehráli někdy za sezonu i více představení než čeští herci na jevišti Stavovského divadla.⁵

Uvolnění vztahu divadla s církví, které rychle vyrovnávalo domácí vývoj s divadelním děním v západních evropských zemích, vedlo samozřejmě i k změně repertoáru. Biblické náměty dožívaly už jen v sousedských hrách. V repertoáru ochotníků se náboženské téma téměř neobjevovalo. Pokud se snad hrála hra o světcích, šlo vždy spíše o připomenutí jeho jiné než náboženské důstojnosti a významu. *Cenzura*, zavedená v habsburské monarchii koncem 18. století, však dbala, aby se hry nedotýkaly náboženství a kléru.⁶

Herci z ochoty, působící v zemi, nyní už mohli pracovat s texty, které získali opisek nebo z knižních vydání, takže si je nemuseli v duchu tradice sami vypracovávat. Převratně nové bylo i to, že nejen ochotník se už mohl pro divadlo ve svém městě či na vesnici inspirovat českým poloprofesionálním nebo profesionálním divadlem v Praze. Na Moravě, kde



25/ Titulní list Kachlbergovy hry *Pozdvížení rytířstva* v překladu Josefa Pokorného, hrané ochotníky v Polné 8. a 12. prosince 1824

se český divadelní život dostal do pohybu až později, taková možnost nebyla. Avšak i tady v určitou dobu v Brně – na chvíli i v Olomouci – se česky profesionálně hrálo. Lidový herec dříve takovou možnost neměl. (Jistě se mohl příležitostně setkat s profesionálním divadlem německým a případně i s italským.) *Inspirace a konfrontace s českým profesionálním divadlem* nejen v rovině tvůrčí, ale i ideové, byla něco nového a velice cenného.

Ochotníci v tuto dobu ještě nesměli vytvářet spolky. Občanskou spolkovou činnost v habsburské monarchii umožnil až spolkový zákon, vydaný na počátku ústavního života v šedesátých letech 19. století. Pouze ve Vysokém nad Jizerou, což bylo tehdy něco zcela

mimořádného, se už v roce 1836 vytvořil ochotnický spolek na jakési družstevně–podnikatelské základně.⁷ Lidé, kteří toužili hrát divadlo, sice v městech tvořili *neformálně a neoficiálně jakousi společnost či sdružení*, avšak o každé představení museli zvlášť žádat a uvádět důvod, proč se pro hraní divadla rozhodli. Ochotníci v žádostech – a pak i na plakátech – nejčastěji uváděli charitativní cíl, výtěžkem ze hry chtěli podpořit místní špitál, chudobinec, školu, občany města, které právě vyhořelo, ve čtyřicátých letech hladovějící krkonošské tkalce atp. Tyto družiny kladly základ k ochotnickému divadlu v obci a později se většinou proměnily ve spolek, který se v různých proměnách namnoze udržel až do současnosti. Ochotnické spolky – někde i pěvecké spolky – lze v mnoha městech označit za *nejstarší dobrovolná česká občanská sdružení*.



Až do *dvacátých let* se hrávalo převážně v bytech, později se množila představení ve veřejných objektech, v nichž byla improvizována *příležitostná jeviště*. Česká představení máme doložena např. v hostincích, v radnicích, ve školách, v sýpce, ve zrušeném klášteře, výjimečně i v zámeckém divadle. V některých městech však byly v první polovině 19. století – z iniciativy německých spoluobčanů – vybudovány divadelní budovy (Broumov, Plzeň, Chrudim). Převážně českým ochotníkům mělo sloužit chudičké divadlo ve Vamberku, postavené patrně v roce 1802, a divadla v Třeboni, Táboře a v Poličce.⁸ Jeviště byla většinou vybavena velmi primitivně. V bytech jako *dekorace* často sloužily paravány. Od třicátých let se však stále častěji pořizovaly iluzivní typové dekorace, malované většinou místními malíři, výjimečně objednané v Praze. Snahou ochotníků bylo mít alespoň základní prospekty, které se nejčastěji používaly, zejména les, světnice, náměstí, vězení. Tyto dekorace, později znovu přemalovávané a po letech už značně opotřebované, se nedochovaly. (Jako velká vzácnost se uchoval prospekt městské ulice, pořízený ve čtyřicátých letech 19. století pro ochotnické divadlo v Novém Městě nad Metují.)⁹ Představu o dekoracích vyspělejších ochotnických souborů si můžeme nejspíše udělat z dekorací v zámeckých divadlech v Mnichově Hradišti, na Nových Hradech a na Kozlu. Některá divadla si pořídila malované opony, na nichž byla veduta města (např. Hradec Králové, Nové Město nad Metují) nebo alegorický výjev (Chrudim).¹⁰

Hereckou základnu tvořili drobní měšťané, v čele souboru však stáli obyčejně zámožnější a kulturně vyspělejší měšťané pokrokových názorů a většího rozhledu a samozřejmě i příslušníci inteligence, pokud jim tento typ veřejného působení nebyl zakazován. Z dokumentů je zřejmé, že mezi „herci z libosti“ vystupují pláteníci, soukeníci, valcháři, voskaři, perníkáři, krejčí, nožíři, cvočkaři, rezníci, hodináři, hospodští, obchodníci. A také kupci, vydavač bavlny, obchodník s plátnem nebo s bavlnou, lidé leckdy znalí světa, protože se za obchodem dostali do ciziny. V některých městech se na hraní divadla podíleli krajští, městští, vrchnostenští, celní, vojenští i jiní úředníci, lékaři, právníci, lékárníci apod. J. A. Lhota, básník z Máchova okruhu a později i vysoký správní rakouský činitel na Hradecku, zaznamenal ve svých pamětech, že v Hradci Králové v jeho veselohře Vyzvědač vytvořili role účetní c. k. komorní správy, dcera gymnaziálního profesora (Klicpery), magistrátní sekretář, kupec a že v nastudování Boieldieuovy opery Bílá paní vystoupila choť fortifikačního stavitele, nadporučík a auskultant. (V obou inscenacích hráli ještě i jiní ochotníci.) V Klicperově veselohře Jelen, známé v konečné verzi pod názvem Zlý jelen, hrál jednoho dřevaře i penzionovaný důchodní miletínského panství.¹¹ Výborně se v mnoha městech uplatňovali – zvláště v době prázdnin – studenti, kteří v nejedné obci dávali impulz k hraní divadla v české řeči. Menšími rolemi byli pověřováni i různí zaměstnanci. Po celou dobu byly problémy s obsazováním ženských rolí, protože proti hraní divadla ženami, zejména vdanými, byl v části měšťanstva dlouho silný odpor.¹² Za národního obrození jsou také doložena, např. v Jaroměři či v Polné, představení hraná pouze dětmi vedenými knězi nebo učiteli.¹³

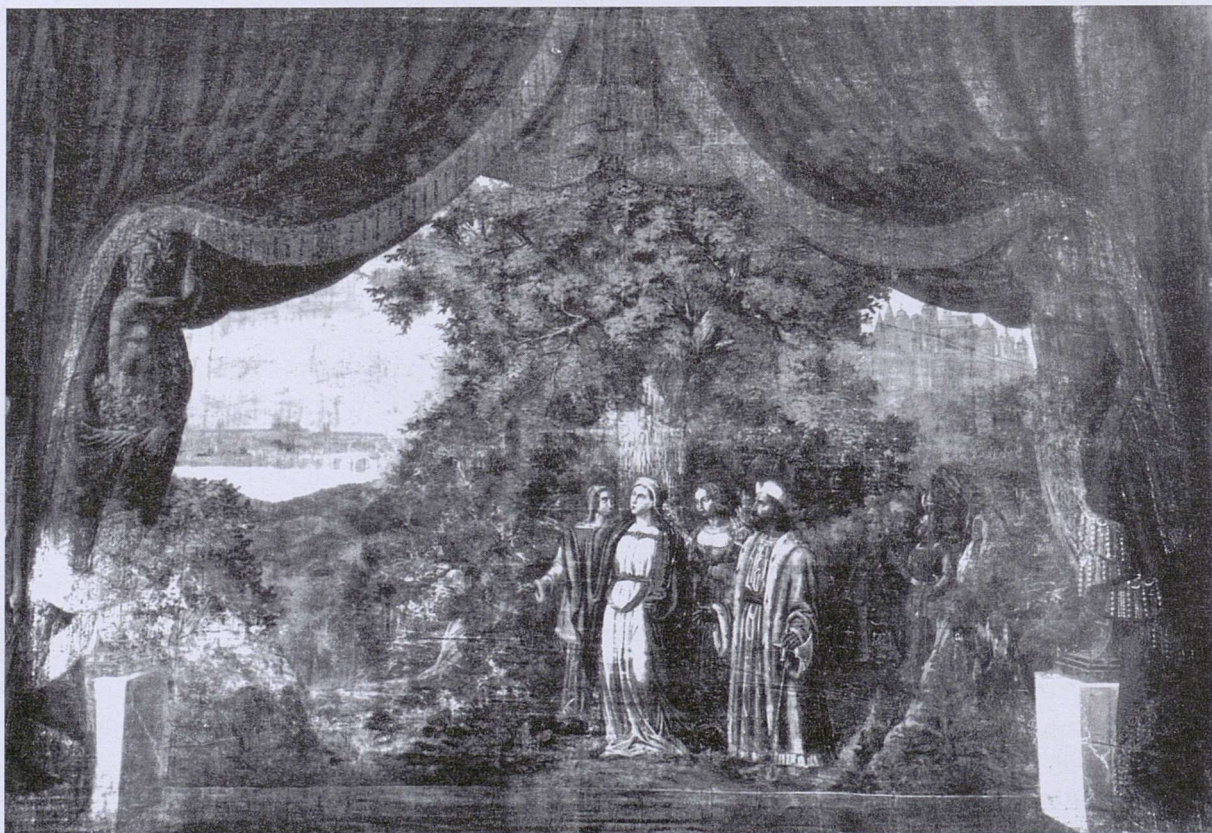


26/ Prospekt městské ulice, z dekorací novoměstských ochotníků, asi 40. léta 19. století

Duší divadla byla často jedna rodina, např. Rollerovi v Litomyšli, jejíž členové se vášnivě věnovali hraní.¹⁴ Hrát v českém divadle bylo i jakousi manifestací národního vědomí občanů před veřejností. Ochotnické činnosti se v některých městech věnovaly i osobnosti, které svým významem přesahovaly místo svého působení. V tu dobu téměř doslova platila deviza, že *kdo je vlastenec, musí mít něco společného s divadlem*. Kolem ochotnického divadla v obci se většinou soustřeďovala místní vlastenecká družina. Česká představení byla ma-

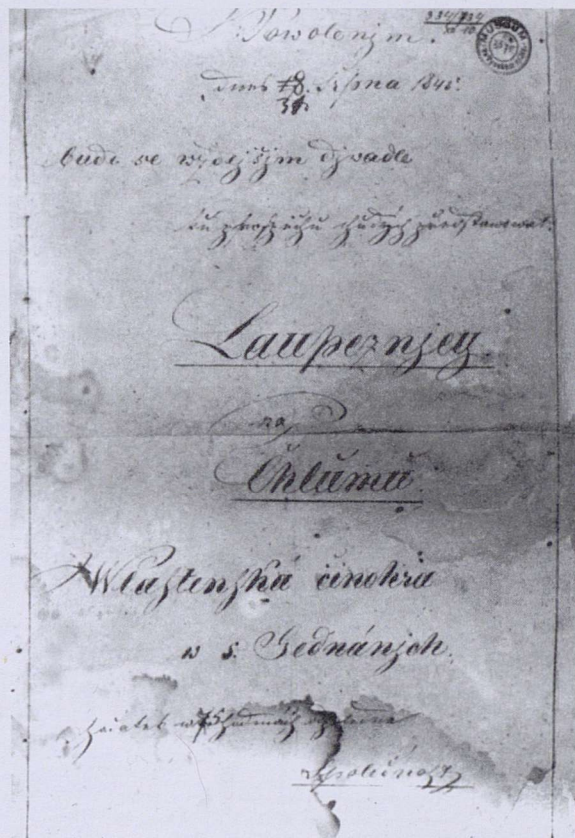
nifestací místních národněuvědomovacích snah vůči obyvatelstvu, které jim nepřálo, nebo bylo dosud v otázkách národních vlašné.

Dramaturgie ochotnických divadel byla závislá jednak na repertoáru českého divadelního souboru v Praze, jednak na edicích divadelních her, většinou původních prací. V první vlně byly hodně oblíbeny *singšpily* (činohry se silným podílem hudby), v druhé etapě *historické* (rytířské) hry a *veselohry ze současnosti* (hry J. N. Štěpánka, V. K. Klicpery, A. Kotzebua, A. Bäuerleho aj.),



27/ Opona Městského divadla v Chrudimi, J. Kokeš, konec 40. let 19. století

v třetí hry ze současnosti, jevištní báchorky, historické hry (zejm. Raimund, Nestroy, Tyl). I když ještě není přesně zjištěno, které hry byly nejčastěji studovány, zdá se, že téměř každá družina někdy zahrála Loupežníky na Chlumu, což byla Štěpánková adaptace hry karlovarského německého dramatika Heinricha Cuna Die Räuber auf Mariakulm. Tato rytířská hra měla všechny předpoklady pro mimořádný ohlas. Odehrávala se v Čechách, vyhovovala tedy národnímu citění, byla napínavá, takže ji lze označit za dobový krvák, dobro tu zvítězilo nad zlem, morální citění diváků bylo tedy uspokojeno, a navíc největší srdnatost v boji s loupežníky projevila dívka neurozeného původu. Velmi oblíbená byla i Štěpánková veselohra Čech a Němec. Štěpánkovy původní práce, překlady a adaptace cizích her se vůbec hrály nejčastěji. Z *Klicpery* si hlavně studenti rádi vybírali veselohru Divotvorný klobouk. Byl to totiž dramatik přece jen náročný i po inscenační stránce. *Tylovy hry* se začaly ujímat až kolem roku 1848. Nejprve se prosadily některé jeho úpravy – např. Bayardův Nalezenec – a také Paní Marjánka, matka pluku a Paličova dcera. V letech 1848 však v několika místech došlo i k pokusům o nastudování jeho historických her, které působily jako výrazné politikum.

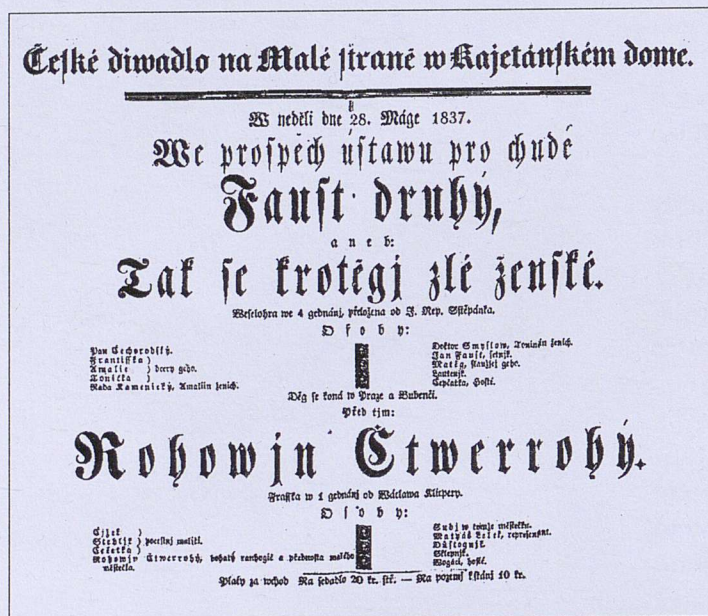


28/ Nejstarší dochovaný plakát ochotníků z Vysokého nad Jizerou k inscenaci hry Loupežníci na Chlumu, 1845

Krvavý soud aneb Kutnohorské havíře si zahráli v Kutné Hoře (1848), v Ústí nad Orlicí (1848 nebo 1849), v Polné (1849 dvakrát) a v Táboře (1850). Jana Husa viděli diváci v Jilemnici v podání vysokých ochotníků (1849) a v místním nastudování v Polné (1850 dvakrát). Hrál se i Žižka z Trocnova aneb Bitva u Sudoměřic (Polná 1850 dvakrát). Mladoboleslavští ochotníci stihli v únoru 1851 nastudovat i Kolárovu Žižkovu smrt těsně předtím, než ji cenzura zakázala.¹⁵

Velkou oporou rozvíjejícího se ochotnického hnutí byly *edice her*, jejichž počet po nesmělém začátku na konci 18. století výrazněji vzrostl od dvacátých let 19. století. Byly vydávány hlavně původní práce, v nichž dramatici většinou brali ohled na ochotníky, vybavení jejich jevišť, scénografické možnosti. I texty cizích autorů byly vybírány s tímto zřetelem. Hry *J. N. Štěpánka* vycházely v letech 1820–1832 v Praze pod názvem *Divadlo J. N. Štěpánka* nákladem Bohumila Haase a po jeho smrti i péčí jeho dědiců. *V. K. Klicpera*, působící v letech své největší autorské aktivity v Hradci Králové, tiskl své hry u tamního nakladatele Jana Hostivíta Pospíšila, ale vydával je na vlastní náklad. Tak vyšlo v letech 1820–1822 ve čtyřech svazcích *Divadlo Klicperovo*. Také *Almanachy dramatických her*, kterých bylo v letech 1825–1830 vydáno šest, si musel – až na druhý svazek – Klicpera vydávat vlastním nákladem. Štěpánek a Klicpera vydali ovšem některé texty i u jiných nakladatelů. Ve třicátých letech vycházel rovněž *Výbor divadelních her zahraničních*, o nějž redakčně pečovali Václav Filípek a Klement Pürner, a později *edice Česká Thalia*, již redigoval *Josef Kajetán Tyl*. Tyto edice vycházely v arcibiskupské tiskárně, která patřila Josefu Fetterlové (Vetterlové)–Špinkové. Kromě toho řada her vyšla mimo zmíněné edice.¹⁶

Po celé období je možno v repertoárech ochotníků sledovat i pokusy o uvádění her, které vznikly v regionu, tedy *texty místních autorů*, nebo ty, které divadlo v Praze dosud neuvedlo. Tak např. Schikanedrův text ke zpěvohře *Veselá bída* (Loutníci) v Thámově překladu zahráli v roce 1785 – před Prahou – ochotníci v Hořicích v Podkrkonoší.¹⁷ Mezi autory, kteří napsali hru pro ochotníky nějaké lokality, k níž právě měli blízko, vynikli František Raymann (Sedlské námruvy), Karel Jaromír Erben (Sládci), Jan Nepomuk Lhota (Vyzvědač). Erben psal pro ochotníky v Berouně a Lhota pro ochotnickou družinu v Hradci Králové. Raymannovy Sedlské námruvy se časem staly jednou z nejoblíbenějších her obrozeneckých ochotníků. Pro ochotnické divadlo v Bohdanči začal psát Josef Jaroslav Langer drama *Márinka Záleská* a pro benešovské Karel Hynek Mácha veselohru *Polesný*, avšak oba své práce nedokončili. Na ochotnická jeviště se zaměřili rovněž Rettig, Rettigová, Rierenšaft a jiní. Nelze také přehlédnout, že většina Klicperových her měla premiéru na ochotnické scéně v Hradci Králové. Dramatik však své texty nepsal vysloveně pro ochotníky, i když na ně, jako všichni obrozenečtí autoři, myslel.



29/ Cedula k představení Kajetánského divadla v Praze *Faust druhý* a *Rohovín Čtverrohý*, 1837

v tuto dobu to nebylo možné nejen pro různé předsudky a ohledy, ale i proto, že neexistovaly české profesionální soubory, v nichž by se mohli uplatnit. Velké možnosti profesionálního uplatnění nenabízel ani český soubor v Praze, v němž většinou hrávali i herci působící v německém souboru, a z nouze také ochotníci.

Hrávalo se v konvenci klasicistické, kterou postupně rozkládal *subjektivismus romantického divadla*. Oběma směry procházela i silná *tendence k žánru*. V inscenacích „vysokých žánrů“, v tragédiích, dramatech, historických hrách, rytírnách, žily zřejmě drastické postupy barokních a státních akcí a burlesek. V již připomenutých pamětech Jana Nepomuka Lhoty se uchovalo svědectví o Klicperovi–režisérovi, které postihuje *napětí mezi v zásadě ušlechtilou klasicistickou koncepcí divadla, zastávanou režisérem, a silným sklonem českých herců k realistickému jevištnímu projevu*.

„Klicpera uspořádal výstupy jako vždy mistrně, každému herci určil a vyměřil kroky, kam a jak se postavit má, a nikdo nesměl se od toho uchýlit. Vše bylo řádně uspořádáno.“ Tuto přesně stylizovanou architekturu inscenace Jelena (Zlého jelena) však vážně, s vřelým přijetím u diváků, narušil Klinke, jeden z představitelů sedláků (v konečné podobě hry – dřevařů), který se rukou vysmrkal na zem a ruku utřel o rukáv košile. Kromě toho herec si i „koženky neslušně na břicho popotahoval“. Představitel sedláka, zřejmě dosti neznalý klasicistických konvencí, který ale jako bývalý vrchnostenský správce znal dobře sedláky, chtěl nejspíš roli zahrát co nejvěrohodněji. To však Klicperu rozčílilo. „Klicpera touto neslušností rozhorlený řádl za kulisu velmi, volal na Klinkeho, aby hned z jeviště odstoupil, ale nadarmo, Klinke provozoval svou hru dále. Když jsme pak z jeviště odstoupili, domlouval Klicpera Klinkovi za jeho neslušné chování se, vytýkáje mu, jak se jen mohl opovážit, jinak se chovat, nežli bylo určeno; ale Klinke chladně s zvláštní uspokojeností a dobrým vědomím odpověděl: Nemohu pochopiti, proč mně lajete; viděl a přesvědčil jste se, jak dobře jsem hrál, jak bylo publikum se mnou spokojeno a jak se rozesmálo.“¹⁸

Kostýmy si ochotníci museli pořizovat sami. Poměrně snadno se daly připravit do současných her. Pokud jde o hry historické, vznikaly vážné problémy. Pouze výjimečně si mohli vypůjčit něco z garderoby zámeckého ochotnického divadla, pokud bylo v dosahu a pokud byli v dobrých vztazích s vrchností. Kostýmy ochotníků v historických hrách snad nikdy, to platí i o kostýmech profesionálů, neodpovídaly přesně času, v němž se hra odehrávala, i když historické vědomí obyvatelstva v tuto dobu již zesílilo.

Inscenace oper bývaly sice vzácností, protože jejich příprava byla příliš náročná, ale i tak jich bylo tolik, že je také můžeme považovat za charakteristický jev českého obrozenického divadla. Přípravovali je i ochotníci, kteří byli vynikajícími zpěváky, aniž třeba znali noty. O hráče v orchestru nebyla v muzicírujících českých zemích nouze. Pro lidi, kteří dovedli na úrovni zajišťovat kostelní hudbu a zpěv, nebyl problém sestavit dobrý operní orchestr.

Nejčastěji se hrál *Škroupův–Chmelenského Dráteník*. Máme jej doložen ve více místech. Byl uveden v Hradci Králové (před rokem 1835, 1841), v Turnově (před rokem 1835 třikrát, 1839 třikrát), v Ústí nad Orlicí (1841), v Doubravici (1841), v Chrudimi (1843), ve Vysokém nad Jizerou (jedenáctkrát za sebou v druhé polovině čtyřicátých let), v České Třebové (také několikrát) i jinde. Weberova Střelce-kouzelníka nastudovali v Novém Městě nad Metují, v Ústí nad Orlicí a snad v Chrudimi.¹⁹ Muzikální grémium v Náchodě, složené z učitelů, vrchnostenských úředníků a městské honorace, zpívalo opery německy, ale v roce 1832 uvedlo *česky Mozartova Dona Giovanniho*, který měl v městě už svoji tradici. (V roce 1797 byl totiž v době, kdy zámek patřil Petrovi vévodovi Kuronskému, uveden v zámeckém divadle.)²⁰ Hrály se také jiné opery. Z pražského repertoáru se přejímaly i singšpíly. Operní árie kromě toho zaznívaly v tzv. českých besedách, složených z árií, písní, recitací atp. Také v činohrách často zaznívala hudba.

Veřejná česká loutkářská představení pořádali za národního obrození pouze profesionální loutkáři, kteří pronikali i na vesnici. Amatéri vystupovali na veřejnosti nejvýše v době Vánoc s tzv. jesličkami, tj. s vánoční kolední hrou, při níž se také používalo loutek. O domácích loutkových divadlech, která vlastnily některé zámožnější rodiny, máme v této době málo zpráv.

Práci ochotníků byly někdy kladeny velké překážky. Státní administrativa dokonce centrálně nařizovala, aby jejich činnost byla omezována, např. pod záminkou, že hraní divadla odvádí lidi od práce. Odpor kladli i *vrchnostensští úředníci*. V některých oblastech, zejména v Podkrkonoší, však byly poměry dosti liberální. Proti hraní divadla vystupovali i někteří měšťané.

S povolením wojsce starého c. k. zemského týmu
bude se od turnovských divadelníků
na den úterý
ku prospěchu hudebnímu
to měšťanského přeměnění.
Dráteník.
Zpěvohra ve dvou dějstvích – od Josefa Chmelenského. Hudební
od Františka Škroupa.

D s o b y:

Kroteník, kuce	Jan Kříž.
Křídla, jeho bratr	Kana Kaurma.
Čína, kuce	Josef Křepa.
Kogtich, jeho syn	Frant. Petránek.
Kidista, paní	Kašpár Jadranský.
Kůl, sloužící	Jan Kaiman i Weismajer.
Pranac	Frant. Švechda.
Dráteník	Jan Švechda.
Kogdci.	

Převzato z listu: 20; třetí 40 fr. a říše.

Zatáhl se 7 hodin.

30/ Cedula k ochotnickému představení Škroupovy – Chmelenského opery *Dráteník*, Turnov
7. 11. 1839

Krejčí Josef Seemann z Dobrovice u Mladé Boleslavi – i další z jiných míst – zanechal o tom svědectví. „Spílali nám komediantů a všelijakých outržků jsem snášeti musel...“.²¹

Také *kněží* ochotnickému divadlu vždy nepřáli. Tak např. v Poličce místní administrátor P. Antonín Hájek 10. srpna 1829 se ve zprávě magistrátu ohradil proti vystupování dívek v divadle a zároveň poradil, jak by se daly nahradit, „aby k uvarování nepříjemných klepů a jiných neblahých následků účinkování při ochotnických představeních obmezeno bylo výhradně na mužský sbor studujících s úplným vyloučením dam“. Hájek tvrdil, že „studující mladík maskovaný co dáma dosáhne nezřídka její uhlazenosti a leposti; přinejmenším jest podobná scéna pro obecenstvo frapantnější a žoviálnější, neboť vlastní účel jest studující vzdělávati, nikoli ale již od přírody samé ohebnější pohlaví ženské přetvařovati“.²²

Divadelní představení bývala téměř vždy pro obyvatelstvo *událostí*, často i svátkem. V *hlledišti* se scházela různorodá společnost, především měšťané a intelligence, hlásící se k svému češství. Na představení měly přístup i děti. Podobně jako v českém divadle v Praze a v Brně mělo též obecenstvo českých ochotníků silně lidový ráz.

Propagaci představení se patrně nevěnovala větší pozornost, neboť v menších městech a na vesnici lidé spolu běžně komunikovali. Pokud byly pořizovány plakáty, bývaly zprvu ponejvíce psané, později, častěji až od třicátých let, i tištěné. V místním tisku nikdo o představeních nemohl referovat, protože mimo Prahu české noviny či časopisy nebyly. Informace o některých představeních však přinášel pražský český tisk.

I když *české časopisy*, zejména *Včela* a *Květy*, zásadně aktivitu ochotníků vítaly, nelze v průměru předpokládat vysokou úroveň představení. Ostatně také inscenace pražského profesionálního souboru, o nichž přece jen máme více informací, měly řadu nedostatků, které náročnějším návštěvníkům divadla vadily. Představení nicméně byla připravována pečlivě. Ochotníci se však tehdy scházeli sotva více než na tři – pět zkoušek. (Český profesionální soubor v Praze jich měl někdy i méně.) Jan Kaška v knize *Divadelní ochotník* dokonce více než tři zkoušky ani nedoporučoval.²³ Mnoho inscenací bylo patrně nedokonalých z více příčin. V dobových ohlasech však nelze přehlédnout, že ochotníci namnoze vyhovovali nárokům tehdejších diváků, takže byli přijímáni s nadšením a s pochvalou. Vrcholný divadelní zážitek nejčastěji dával herec, který byl talentovaným lidovým umělcem plným vzácné divadelní krve, takže svým spontánním uměním dovedl překrýt nedostatky inscenace.

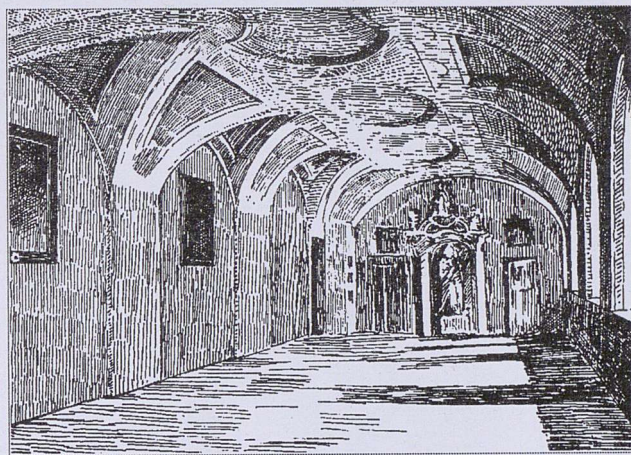
V *ohnisku českého národního života*, v Praze, bylo ochotnické divadlo po celou první polovinu 19. století, zejména pak od třicátých let, sledováno i podporováno. O některých představeních se psalo v časopisech. Vydávaly se hry. Některé texty se z Prahy ochotníkům zapůjčovaly. O nedostacích, pokud se o nich kritik (dopisovatel) zmínil, se psalo šetrně, aby se snad ochotníci neznechutíli. V roce 1845 vyšla v Praze už zmíněná příručka *Divadelní ochotník*, kterou napsal Jan Kaška, přední herec–komik českého souboru Stavovského divadla. Autor v podstatě přeložil německou brožuru, do níž vložil určité doplňky a kterou pro orientaci ochotníků vybavil i výběrovým soupisem knižně vydaných českých divadelních textů. Kaškova publikace byla prvním odborným instruktážním spisem o hereckém umění v české řeči. I to je dokladem, jaký význam přikládalo tehdy pražské centrum ochotnickému hnutí.



Poněkud odlišný charakter než v českých městech a vesnicích mělo za národního obrození *ochotnické divadlo v Praze* či přesněji v *pražském regionu*. Někteří ochotníci se tu totiž mohli uplatnit také v českém souboru hraběcího Nosticova Národního divadla, přezvaného v roce 1798, kdy přešlo do majetku stavů, na Stavovské divadlo, nebo i v Boudě (1786–1789). V letech 1812–1824 se český soubor Stavovského divadla, vedený profesionálem Janem Nepomukem Štěpánkem,

skládal vlastně většinou z ochotníků. Kromě toho se v Praze vytvořily dvě české ochotnické scény, které významně ovlivňovaly české hry ve Stavovském divadle. V letech 1821–1824 to bylo *Teisingerovo divadlo* a v letech 1834–1837 *Kajetánské divadlo vedené Tylem*.²⁴ Od třicátých let výjimečně hrávali divadlo už i tovaryši, učňové a proletáři.²⁵

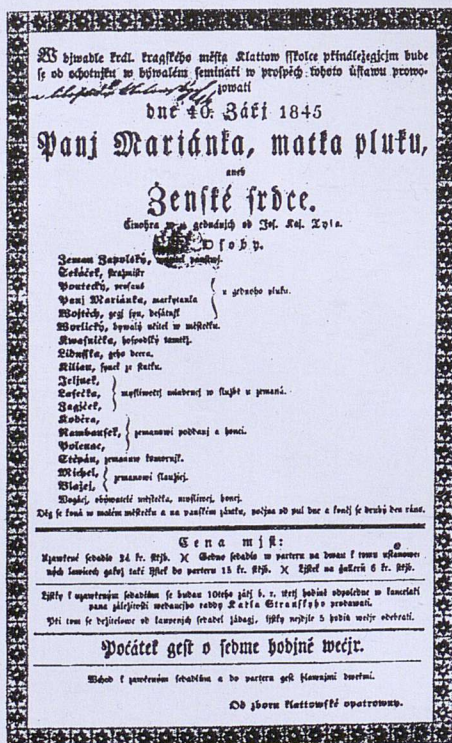
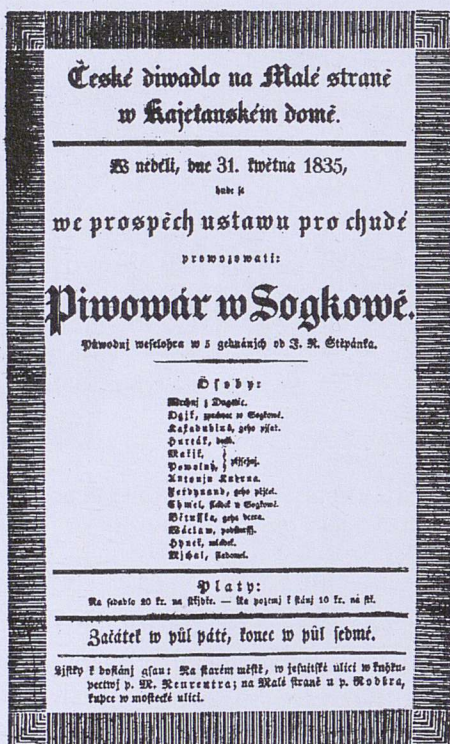
V obrozenecké době se poprvé setkáváme s českými ochotnickými divadelními soubory, které tvořily plodnou opozici či spíše korektiv tehdejšího počínajícího a stále se jen těžce rozvíjejícího českého profesionálního divadla. Teisingerovo divadlo se zasazovalo hlavně o uvádění oper v české řeči. Tylův amatérský soubor v Kajetánském divadle na Malé Straně pak k představením ve Stavovském divadle, připravovaným J. N. Štěpánkem, polemicky prosazoval nejen hry ze současného života, ale i náročnější přípravu inscenací. Konečně skupina několika českých ochotníků a herců, hrající chvíli pohostinsky v německém Divadle u sv. Mikuláše (Švestkově) na Starém Městě, se pokusila v roce 1849 několika hrami oponovat Tylově dramaturgii ve Stavovském divadle. Obrodnou divadelní



31/ Refektář kláštera u Kajetánů v Praze sloužil v letech 1828-1837 jako divadelní místnost českých ochotníků



32/ Vesnické hlediště, jak je v roce 1884 zachytil V. Gottlieb, připomíná atmosféru českých ochotnických představení za národního obrození



roli projevíli ochotníci nejednou i později. Z pražských ochotnických souborů vyšli znamenití čeští herci (J. J. Kolár, J. Kaška, A. Kolárová–Manetínská, K. Šimanovský, F. Kolár aj.).

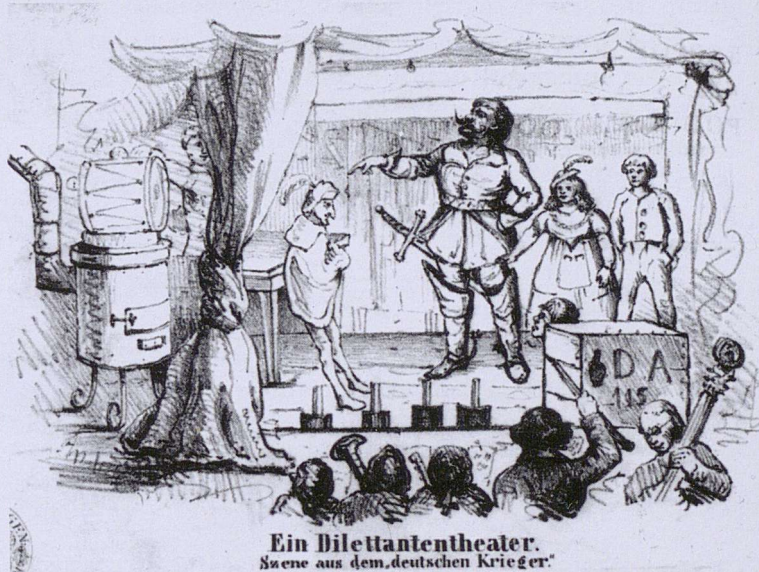
*Inszenace v české řeči výjimečně hráli i šlechtici v zámeckých divadlech, např. v Blatné. Většina divadelních představení aristokratů, což nejednou byly i náročné texty, se však hrála německy.*²⁶

Význam obrozeneckého divadla se z menšího odstupu pokusil zhodnotit Karel Sladkovský ve slavnostním projevu, který pronesl 16. května 1868 v Praze nad základním kamenem k Národnímu divadlu. Sladkovský tu mimo jiné řekl, že „divadlo má pro národ náš vážnější ještě, mnohem vážnější význam, než pro kterýkoli národ jiný, a význam ten jest vlastně ohniskem všeobecné, svrchované nadšenosti jeho. V trudné, přetrudné době, kdy jazyk náš násilně vytržen byl již z úřadů, ze škol i z veškerého života veřejného, ba když již v samém chrámu Páně postrkován byl co pastorek, jenž kde jen možná a zejména v městech ustoupiti musil jazyku cizímu, a k němuž nejvyšší duchovní pastýřové naši i slavné konzistory jejich nechtěli více znáti se, v nejtrudnější oné době zbíd-něnosti naší národní nezbývalo již otcovskému jazyku našemu, než jeden jediný útulek, kde nezohyzen a nezpotvořen cizími příměsky ožívati se mohl ještě ryzejším poněkud zvukem svým... Divadlo tedy bylo posledním veřejným ústavem, v němž jazyk otců našich od několika jen věrných synů jejich důstojněji byl pěstován, a divadlo bylo pak také prvním veřejným ústavem, z něhož jazyk náš dojemně i mocně počal opět ožívati se všemu lidu našemu“.²⁷

Projev Sladkovského se vztahoval hlavně k pražskému divadlu, avšak to, co řekl o postavení české řeči ve veřejném životě i o významu divadla pro ni, se vztahuje na celou – tedy i ochotnickou – obrozeneckou divadelní aktivitu. I když Sladkovský v patetickém projevu nedocenil význam jiných, zejména literárních a pedagogických snah o zvelebení české řeči, připomněl současníkům stav, který mnozí mohli ještě poznat, a tedy i potvrdit.

Význam českého divadla pro *rozvoj českého jazyka* byl věru mimořádný. Důležité bylo i to, že se hrály hry, jejichž autoři vycházeli z hovorové mluvy současníků,

nikoliv z řeči vzdělců minulosti, zejména doby humanistické, takže v období, kdy se teprve ustalovaly normy novodobé češtiny, záměrně či bezděky posilovaly ty, kdo právě hovorovou řeč současnosti chtěli kultivovat, „povýšit“ do spisovně závazné polohy. Vlastní slovní projev ochotníků měl však patrně velký rozkvy. Vedle herců, kteří i mimo divadlo hovořili česky, hrávali totiž i ochotníci, kteří vyrůstali doma i na školách v německém či němčicím prostředí a pak působili v institucích, v nichž úřední řečí byla němčina. Není se proto co divit, že jejich slovní projevy mohly mít i značné kazy. Soudíme tak analogicky podle kritik českých představení v pražském Stavovském divadle. *Úroveň jevištní češtiny českých ochotníků sotva mohla být jiná. Jevištní dialogy Štěpánkovy, Klicperovy, Tylovy i jiných, ať už v jejich vlastních hrách nebo – u Štěpánka a Tyla – i v překladech a adaptacích cizích textů nepůsobily blahodárně pouze na diváky, ale jistě kultivovaly i občanský jazykový projev samotných ochotníků.*²⁸



35/ Satirické vyobrazení německého ochotnického představení v Čechách, otiskné v pražském časopise *Ost und West* v roce 1846, anonymní litografie zobrazuje ochotnickou inscenaci tehdy oblíbené Bauernfeldovy činohry *Ein deutscher Krieger* (podobná jeviště měla i česká ochotnická představení)

Také ochotníci se v obrozenecké době významně podíleli na *formaci novodobého modelu české divadelní kultury*, který nevznikal podle vnučených direktiv, ale postupně se utvářel ve všední divadelní aktivitě pionýrů českého profesionálního divadla, a stejně tak i ochotníků. Postupem času se zjistilo a v divadelním provozu rozpoznalo, jaké divadlo se českému etniku zvláště líbí, jaký způsob stylizace životní materie je mu blízký, kterým žánrům dává přednost atp. Velké oblibě se těšily veselohry. Značnou přízeň měly hry ze současnosti, které někdy prostupovaly pohádkové motivy, vynášející je nad životní realitu, ať už to byly singšpily, činohry či jevištní báchorky. Diváci také neměli zálibu v úvahových hrách, ale v konkrétním jednání lidí, jdoucích za více méně reálnými a dosažitelnými cíli. Velké oblibě se těšily hry historické, zejména z různých období českých dějin. (Ne však všechna, zejména dobu husitskou, cenzura dovolila připomínat.) Silný divácký zájem českých diváků o realistickou divadelní hru trval až do druhé třetiny 20. století. Také v inscenacích, jejichž stylovou polohu jsme již charakterizovali, se vždy připomínala tendence k reálnosti.



Vedle ochotnického divadla v české řeči žilo na českém území i *německé ochotnické divadlo*. V poněmčených oblastech, tedy hlavně v Podkrkonoší a v Podorlicku, hrávali Němci mj. i lidové hry, které byly v 19. století rovněž zatlačeny ochotnickými soubory městského a měšťanského typu.²⁹ Výjimečně se německy hrálo i v českých městech, zejména v těch, v nichž působily různé státní orgány a instituce. V těchto souborech někdy vystupovali i Češi, většinou různí úředníci, kteří hrávali i česky. Německé ochotnické divadlo nenabýlo však na území Čech, Moravy

a Slezska takové intenzity a významu jako české, protože tu působilo dost německých kočovných společností a v kamenných divadlech pracovalo několik německých souborů (Praha, Brno, Opava, Karlovy Vary aj.). Němci se tedy mohli setkávat s profesionálním divadlem ve svém jazyce. Kromě toho se Němci, ač jako všechny evropské národy procházeli procesem národního uvědomování, v českých zemích nemuseli dožadovat svých práv, protože drželi hlavní mocenské pozice a němčina byla státním jazykem habsburské monarchie. Záslouhou německého měšťanstva, které také mělo velkou zálibu v divadle, byly budovány i některé divadelní budovy, do nichž dříve nebo později pronikli i čeští ochotníci a časem i profesionálové.

Mezi německými ochotnickými soubory mělo větší význam *Das Dilettanten-Theater zu St. Niklas* na Starém Městě Pražském (Ochotnické divadlo u sv. Mikuláše), které od roku 1816 působilo v budově bývalého, dnes již zbořeného benediktinského kláštera. (Stál v místě, kde ústí Kaprova ulice do Staroměstského náměstí.) Protože toto divadlo brzo převzal do rukou měšťan Jan Karel Švestka (Schwestka), říkalo se mu také Švestkovo divadlo.



Divadelní cítění širších občanských skupin se za národního obrození stále projevovalo i v různých *zvycích a obřadech se silně divadelním charakterem*, zejména o masopustu, o žních a o Vánocích. Byly tu však ještě i jiné akce divadelního rázu (např. stínání kohouta, shazování kozla, svatební obřad na vesnici). Božena Němcová v Babičce pěkně ukázala, jak si vesnický člověk celý rok vyzdobil různými činnostmi, z nichž některé měly silnou divadelnost. Divadelní prvky měly i některé koledy vzniklé transformací náboženských her.



České divadlo sehrálo v národním hnutí Čechů mimořádnou úlohu proto, že nebylo omezeno pouze do tří měst, kde se konstitovalo profesionální divadlo v české řeči, ale zásluhou ochotníků zasahovalo obyvatelstvo mnoha měst v Čechách a menší měrou i Moravu. Hrávalo se někdy i na vesnici. Kdyby se za národního obrození hrálo české divadlo pouze na poloprofesionální nebo profesionální scéně v Praze a výjimečně i v Brně a v Olomouci, jeho význam pro národní hnutí by zdaleka nemohl být tak velký.

V povědomí příštích generací se význam obrozeneckých ochotníků symbolizoval do Vysokého nad Jizerou, nevelkého města v Podkrkonoší, ležícího na tehdejší národnostní hranici, kde mimořádně činnorodí ochotníci měšťanského typu mohli navázat na rozsáhlou sousedskou divadelní činnost z doby barokní, která tu v tuto dobu už pozvolna dožívala.

OCHOTNICKÉ DIVADLO V LETECH 1848–1886 (ČINOHRA A KABARET)

Počátek druhé poloviny století přinesl do vývoje i do vlastního poslání ochotnického hnutí podstatné změny ve srovnání s jeho stavem za národního obrození. *V Praze se už od poloviny 40. let začal prosazovat nový divadelní program*, vyhovující mohutnějícímu a stále sebevědomějšímu českému měšťanstvu. Mladí kritici – úhrnem nepřesně nazývaní protitylovskou opozicí – se snažili přiblížit české divadlo celoevropskému kontextu. Místo vídeňské frašky a obrazů ze života preferovali moderní francouzskou salonní hru a veselohru, romantickou operu, historické drama činu prodchnuté demokratickými myšlenkami současnosti i jeho vzor – Shakespeara a klasiku vůbec. Tato dramaturgie pak částečně ovlivnila i umělecký vývoj ochotnického divadla do poloviny 80. let.

Průmyslová revoluce v českých zemích navíc mnohá města stále více společensky diferencovala. Divadelní aktivitu neprojevovalo už pouze měšťanstvo a jeho inteligence, jak tomu bylo za národního obrození, ale i dělnictvo, které se v ochotnických souborech těšilo poprvé společenské rovnosti. Měšťanští ochotníci měli však početní převahu a lepší pracovní podmínky. Proto byl větší i jejich význam pro kulturní a společenský život jednotlivých obcí. Do této doby spadá též počátek rozvoje amatérského divadla českých menšin v cizině (hlavně Vídeň, Chicago aj.).



36/ Spolek divadelních ochotníků Jaroměř, J. K. Tyl: Pražský Flamendr, 1862



Po značném rozmachu, který vyvrcholil v revolučních letech 1848–1849, zápasili měšťanští ochotníci v 50. letech o svou existenci, protože *bachovský absolutismus a divadelní řád*, vydaný roku 1850, ochromil amatérskou divadelní činnost. Bylo obtížné prosadit představení pod zámkou nějakého dobročinného nebo kulturního účelu a v některých případech se hrálo ilegálně v soukromí, bez úředního povolení. I hry ve prospěch stavby Národního divadla byly mnohdy zakazovány. Avšak ani státním úřadům, ani církvi se nepodařilo potlačit ochotnické hnutí úplně. Někdy vypomáhaly ochotnické družiny českým, ale i německým kočujícím společnostem hrajícím česky.

Události let 1848–1849 vyhrotily na malých městech národnostní otázku. Např. na ochotnickém repertoáru Poličky je možno sledovat, jak se poměr českých a německých představení už během 50. let měnil ve prospěch českých. Ve většině našich měst s převahou českého obyvatelstva, a tedy i v Poličce, se poslední německé představení hrálo kolem roku 1860. *K počesťení spolkového života* přispělo dosti často studentstvo (Louny), někde i pomocí demonstrací (Litomyšl). Jindy se naopak německá strana pokusila pokazit českou ochotnickou zábavu nebo představení (Mladá Boleslav, Malé Svatoňovice).¹

Průměrný ochotnický repertoár 50. let byl věrným obrazem zaostávající dramaturgie cestujících společností. Snahy zbavit se závislosti na dramaturgii pražské české scény byly v 50. letech poměrně vzácné. Pouze zcela výjimečně viděla amatérská jeviště debut některého dramatického talentu. Tak např. v Sobotce měla roku 1858 premiéru prvotina F. V. Jeřábka Hána.² Sporadicky se objevily

i ukázky modernější zahraniční činoherní tvorby. Riegrův překlad hry A. Fredra Pan Čapek měl např. českou premiéru v březnu 1849 v Divadle u sv. Mikuláše na Starém Městě v Praze. V Turnově hráli ochotníci Scribovu a Legouvého Adriennu Lecouvreurovou (1860), téhož roku v Novém Bydžově Scribovu a Dumanoirovu hru Milován býti nebo umříti a Korzeniowského veselohru Stará místo mladé (původní název *Qui pro quo*). Kutná Hora se zasloužila o rehabilitaci Locroyova Komandanta na outěku (1859) v překladu Havlíčkově. Zvláště úspěšný byl v 50. letech u amatérů Molièrův Lakomec, na pražské profesionální scéně hraný až v roce 1885.³ Byly to však jen jednotlivé izolované akce.



37/ Kačenka (A. Astlová) a Jiřík (A. Šroněk) v Jiříkově vidění J. K. Tyla *Spolku divadelních ochotníků z Jaroměře*, 1885

Po obnově ústavních svobod v 60. letech nastal znovu rozkvět českého ochotnického hnutí. Amatéři se sdružovali ve volné spolky, které v mnoha obcích navazovaly na činnost ochotnických družin z doby předkonstituční. Zákony o právu společným a shromažďovacím z roku 1867 daly této činnosti legální základnu, takže v řadě čes-

kých měst mohly působit *řádně registrované spolky*. O organizaci českého ochotnictva se v té době zasloužil především V. Hálek. Při příležitosti slavnosti kladení základního kamene k Národnímu divadlu sešla se v Karlíně v roce 1868 valná schůze zástupců ochotnických spolků z Čech a Moravy a založila *Divadelní jednotu*, organizaci, jež měla na podkladě jednotných stanov vnést řád do živelně narůstajícího hnutí. Druhý sjezd ochotnictva se konal v Praze roku 1880 z podnětu J. Baráka, A. H. Sokola, J. L. Turnovského, J. V. Friče a F. A. Šuberta. Tehdy založená *Maticе divadelní* nevyvíjela však prakticky činnost, a proto už roku 1885 byla nahrazena *Ústřední maticí divadelních ochotníků českoslovanských* (ÚM-DOČ), jejímiž prvními předsedy byli Antonín Karel Nový, Karel Pippich a Jan Ladecký.

Amatérské družiny organizovala většinou místní demokraticky cítící inteligence, notáři, lékaři, lékárníci, úředníci, studenti; zmenšovala se však účast kněžstva a po roce 1873 i učitelstva (toho roku – ojediněle i dříve – bylo učitelům úředně zakázáno vystupovat na jevišti a jinak spolupůsobit).⁴ *S ochotníky spolupracovala i řada osobností*, které přerůstaly místní význam. Tak v 60. letech to byli např. v Chrudimi humoristé bratři Alois a František Gallatové, v 70. letech v Hlinsku dramatik Bohumil Adámek, v Litomyšli A. V. Šmilovský, v Semilech Antal Stašek, v Pardubicích Josef Štolba. V Hronově se v 60. letech začal v ochotnickém divadle uplatňovat student Alois Jirásek. *Členstvo*

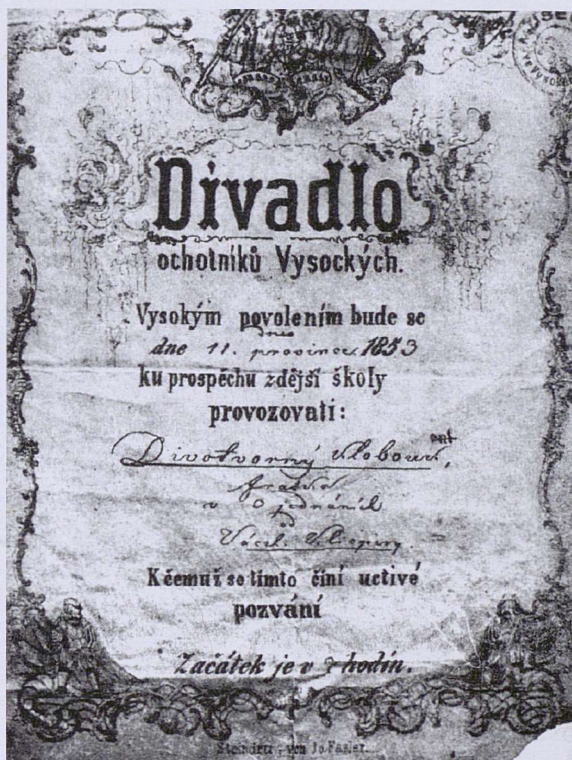
ochotnických spolků se rekrutovalo z řemeslníků, živnostníků a městské honorace. Také dělníci byli tehdy v ochotnickém spolku rovnoprávními a po umělecké stránce platnými členy.

Z příjmů budovali ochotníci *městská divadla* nebo stálá jeviště a zdokonalovali jevištní zařízení. Výtěžky z představení bývaly někdy určeny i k dobročinným účelům, např. na české školství, především však na stavbu Národního divadla v Praze. O tuto prvořadou kulturněpolitickou akci 19. století se zasloužilo ochotnictvo též obětavým organizováním sbírek a zábav ve prospěch stavby.

V době vzniku mimopražského divadelního profesionalismu nebyl ovšem význam ochotnictva pro kulturní a národně uvědomovací činnost již tak dalekosáhlý jako za národního obrození. Avšak ochotnictvo zůstávalo stále hlavním šířitelem divadelní kultury na českém venkově. Prvořadým smyslem ochotnického hnutí 60. let byla občanská výchova herců i publika.

Význam a *intenzita ochotnické činnosti* nebyly v různých místech českých zemí stejné. V Brně suplovalo ochotnické divadlo v 50. a 60. letech profesionální scénu. V Plzni připravily intenzivní akce ochotníků na počátku 60. let situaci pro vznik českého profesionálního divadla a jeho vítěznou stabilizaci na městské, doposud německé scéně.

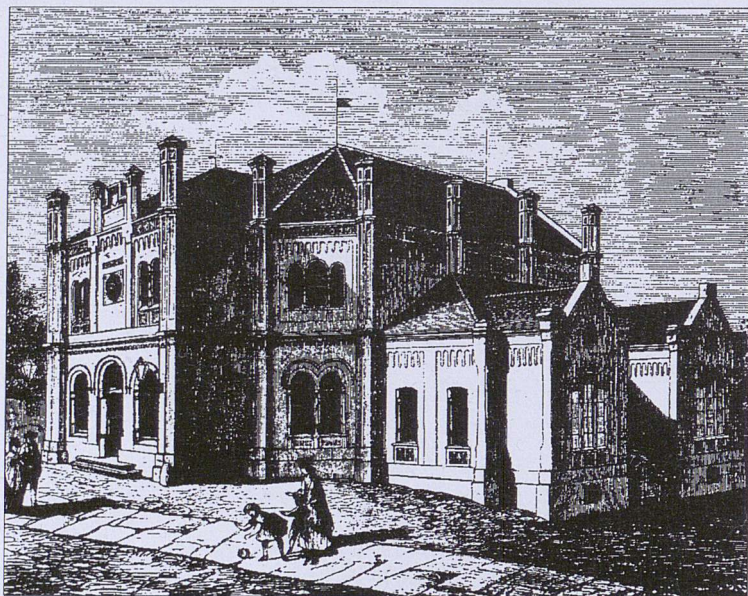
Kromě jmenovaných míst vyvíjeli nejaktivnější činnost ochotníci v bohatých městech středních Čech, především v cukrovarnických a chmelařských centrech Kolíně a Čáslavi, Nymburce, Kutné Hoře, Rakovníku, Lounech a ve Slaném. Hrál se i v tradičních divadelních oblastech severních a východních podhorských končin, hlavně v Turnově, Železném Brodě, Dvoře Králové nad Labem, Jaroměři, Hradci Králové, Žamberku, Rychnově nad Kněžnou, Chrudimi, Chotěboři, Hlinsku, Poličce. Na jihu uzavírala onen půlkruh města Pacov, Jindřichův Hradec, Tábor a Písek. V tomto období se v Čechách začalo intenzivněji hrát ochotnické divadlo i na vesnici. Větší aktivitu



38/ Plakát ochotníků z Vysokého nad Jizerou, V.K. Klicpera Divotvorný klobouk, 11.12.1853

projevovala též města na Moravě a ve Slezsku (Velké Meziříčí, Valašské Meziříčí, Olomouc, okolí Opavy, Kroměříž, Vyškov, Olešnice, Hodonín, Slavkov aj.). V některých moravských lokalitách (Olomouc, Opava, Brno aj.) si ochotnické divadlo udrželo i svůj národněbuditelský význam.

V oblastech bez silného německého živlu bylo však především nutné podporovat a rozvíjet v lidech demokratické cítění a učit je modernímu činorodému vlastenectví. Svobodný občan konstituční monarchie chtěl v ochotnickém sdružení získat i sebedůvěru při veřejném



39/ F. Chalupa: Dusíkovo divadlo v Čáslavi, 1870

vystupování, naučit se řečnit a ovládat posluchače. Na druhém místě sledovali ochotníci i cíle kulturní, neboť bohatnoucí měšťanstvo, a tím spíše inteligence, jejíž počet ve městě značně stoupal, měly zájem o tento způsob potvrzení své národní identity a hospodářské prosperity. V repertoárech jednotlivých spolků bylo však pamatováno i na hry, které měly funkci vysloveně zábavnou.

Na počátku 70. let ochromily návštěvnost ochotnických představení *důsledky hospodářské krize* v rakousko-uherské monarchii, což se během 70. let projevovalo i v činnosti měšťanských ochotníků. Politicko-výchovný aspekt ochotnické činnosti, jenž stál až

dosud v popředí, zeslábl. Měšťanské ochotnictvo 70. let žilo – až na ojedinělé výjimky – z podstaty, neosvěžováno a neprovokováno novými impulzy. Rozrostlo se i do značné šíře, která nebyla na prospěch umělecké kvality.

V tomto období byly také položeny *základy k historiografii českého ochotnického divadla* zásluhou J. M. Boleslavského (Divadelní almanach, 1869) a J. L. Turnovského a J. V. Friče (Almanach Matice divadelní, 1881), kteří jako první shromáždili zprávy o činnosti nejstarších a nejagilnějších amatérských spolků.



V 60. a 70. letech *převažovala u ochotníků dramaturgie* obrozenská a současná domácí i cizí veseloherní tvorba, ovšem s výjimkou her vysokého salonního stylu (Scribe, Bozděch). Největší poptávka byla po kusech Šamberkových a Štolbových. Od druhé poloviny 60. let se tu a tam objevil i Gogolův Revizor.

Z historických dramát se hrála občas Kolárova Monika a Magelóna, Mosenthalova Debora, Schillerovy Úklady a láska, méně již Schillerovi Loupežníci, Hugovi Bídňci (v dramtizaci J. J. Stankovského) a Mikovcova Záhuba rodu Přemyslovského. Výjimečně byl uveden Hugův Ruy Blas (Hlinsko 1873, Písek 1879), Lukrecie Borgia (Hlinsko 1869), nebo Schillerův Fiesco (Hradec Králové 1871) a Don Carlos (Praha 1860). Někteří ochotníci se odvážili nastudovat i Shakespeara. Tak v Kutné Hoře viděli už v roce 1869 Kupce benátského a v Poličce 1872 Romea a Julii. Zájem o anglického klasika vyvrcholil tehdy v Hlinsku, kde pod vedením Bohumila Adámka inscenoval spolek Pokrok v rozmezí čtyř let Romea a Julii (1872, repríza 1873), Hamleta (1872, repríza 1876) a Othella (1874, repríza 1875). Plánovaná veselohra Mnoho povyku pro nic byla v Hlinsku na jaře 1876 zakázána „pro demoralizační tendenci“.⁵

Kontakt s pražským repertoárem pomáhaly ochotníkům udržovat dvě edice: Pospíšilova *Divadelní bibliotéka* (od roku 1851) a Boleslavského *Divadelní ochotník* (od roku 1861). Také první český *divadelní časopis Česká Thalia* se od roku 1867 věnoval problematice amatérského divadla.

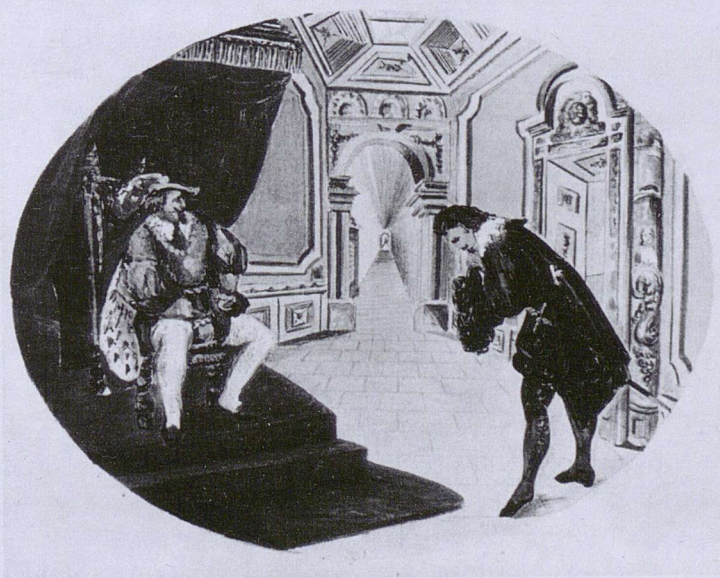
Ani doba konstituční nevyvedla *ochotnický repertoár* do výrazné individuální podoby, až na to, že se v něm stále výrazněji začalo prosazovat hudební divadlo. Amatérské činoherní scény však těžily z popularity kusů nepovolených v hlavním městě cenzurou. V několika místech se např. hráli Tylovi Kutnohorští havíři (1862 v Poličce, 1867 v Mladé Boleslavi, 1868 a 1869 v Jaroměři, 1874 v Rakovníku aj.). Po rakousko-pruské válce (1866) pronikl na ochotnické scény i Tylův Jan Hus (Malostranská Thálie 1868, Rakovník 1869), Kolárova Žižkova smrt (Slaný 1869) aj. V roce 1869 se v Poličce hrála hra neznámého autora Hus a Jeroným za asistence četnictva, které mělo za úkol krotit výstřelky konzervativních živlů. V podstatě se tedy amatérská dramaturgie v druhé polovině 60. let radikalizovala právě tak jako politické nálady českého obyvatelstva v té době.

Historická tematika se prosazovala na ochotnických scénách také v neumělých *hrách lokálních autorů*, které zpracovávaly obvykle populární místní pověsti, někdy i autentické historické události. Žádný z těchto domácích dramatů však nepřekročil regionální význam a jejich práce se patrně nehrály ani na jiných ochotnických scénách.

V oblasti celovečerní hry si ochotníci vlastní osobitý repertoár nevytvořili. Ačkoli se vždy snažili napodobit produkci profesionálních scén, vedli si úspěšněji v *malých jevištních formách*, z nichž se skládal obvyklý program zábav a besed. Byly to hlavně aktovky, sólový výstup zakončený kupletem, parodie loutkové hry, travestie jarmarečního zpěvu, často i recitace, pro něž pořadatelé našli mnoho materiálů v nejrůznějších sbornících.⁶



40/ Výjev z Shakespearova *Kupce benátského*, bývalý profesionální herec F. Paclt v roli Basania, Kutná Hora, 1869



41/ E. Chvalovský: Výjev z představení Schillerova *Dona Carlose* v Mikulášském divadle na Starém Městě v Praze, barevný akvarel, 1860

Aktovka – většinou dramaticky zpracovaná anekdota – lákala ochotníky personální i interpretační nenáročností. Často se hrály veselohry Nerudovy nebo i lokální pokusy toho druhu, např. aktovka Medvěd Ladislava Quise, napsaná v roce 1870 pro čáslavské ochotníky.



42/ F. Kolář: Vyobrazení k jarmareční písni Udatný rek kanonýr Jabůrek, kresba, poč. 70.let 19.století

Humoristům, kteří opatrovali texty pro společenské zábavy, poskytovala vděčné náměty též tradiční přežívající podoba loutkového divadla. Typickým a nejpłodnějším autorem loutkářských parodií, hraných na ochotnických scénách živými herci, se stal Alois Gallat, pššící v Chrudimi své jevištní burlesky na staropimprlácké motivy už od roku 1854 (Šnofonius a Mordulina).

Travestie jarmarečního zpěvu měla u nás tradici od revolučního roku 1848; v politických písních a pouličních popěvcích byl už tehdy obsažen silný divadelní prvek. Z druhé poloviny 19. století je nejznámější časem znárodnělá satira na udatnost c. k. rakouské armády Tam u Králového Hradce, v níž udatný rek kanonýr Jabůrek za prusko-rakouské války „u kanonu stál a furt jen ládovál“. Při veřejném předvádění – jak bylo u tohoto žánru zvykem – se průběh děje ukazoval na obrázcích Františka Kolára.

Kuplet byl původně součástí obrozen-ských her se zpěvy a posléze arénních frašek 60. a 70. let. Současně se však emancipoval jako samostatný divadelní žánr, v němž se kupletista střídavě proměňoval (pomocí částí kostýmu, rekvizity, vousů, brýlí a grimasy) v několik postav. Pointa kupletu byla v ref-

rénu, který zpívalo obecenstvo s sebou; často obsahoval politické narážky srozumitelné jen v kontextu doby a s gestikou a mimikou přednášejícího.

Velmi populárními čísly zábavných ochotnických programů se staly *kostýmové monology typických figurek*. Takovou postavou byl např. metař, líčící „vymetání“ starého neřádu a špíny, nebo kovář, dobový symbol české síly, lidoví muzikanti atd. V těchto výstupech se udržovala kontinuita obrozeného herectví lidových typů a figurek, jež vyústila v žánrovou drobnokresbu arénní interpretace.

Ve společenských zábavách 60. let se mezi ochotníky a příležitostnými písničkáři vyhrobovaly *kabaretní žánry*, jež se později uplatnily a dále rozvinuly v profesionálních šantánech a kabaretech.

V ochotnickém *hereckém projevu* dozníval pod vlivem profesionálních kočovníků *biedermeierovský klasicismus*, který však byl – zvláště v tragickém herectví – silně poznamenán soudobou deklamační rétorskou školou Prozatímního divadla. Příkladně působily v tomto směru pohostinské hry O. Sklenářové, která na svých turné, pořádaných v 70. letech ve prospěch stavby Národního divadla, navštívila řadu českých a moravských měst. V interpretaci starších her pronikala někdy i rezidua rytířské manýry. Méně konvenčně si počínali amatérští herci v tzv. obrazech ze života a fraškách. Často se v těchto žánrech snažili i napodobit arénní komiky J. Mošnu, J. Frankovského a F. Kolára, kteří také u amatérů často hostovali. Konverzační

styl salonní veselohry nebo francouzské činohry zůstal však ochotníkům cizí, skladba repertoáru k takovému projevu ani neposkytovala dost příležitostí.

V ochotnických souborech se školil nový *divadelní dorost*, z něhož se doplňovaly soubory stálých divadel v Praze a v Plzni i kočujících společností, neboť dramatická škola pro profesionály dosud neexistovala. V Praze a v jejím bezprostředním okolí bylo takovou školou mladých talentů jazykově utrakvistické *Divadlo u sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí*, kde vyrostl např. Edmund Chvalovský, František Kolár a Pavel Švanda. V 60. letech přesídlil tento (už jen český) soubor na Smíchov, nejprve do hostince v Eggenbergu, odkud ustoupil před Švandovou arénou do hostince U Zlatého anděla. Působili tu budoucí herci Jakub Seifert, Josefína Čermáková, Antonín Pulda, Adolf Pštross, Vendelín Budil, Karel Lier, J. J. Stankovský, Josef Kubík, zpěváci Arnošt Grund, Josef Paleček, Leopold Stropnický, Emilie Bekovská, pozdější divadelní podnikatel Jan Vít Hof, dramatik Josef Štolba a malíř Václav Brožík. V *karlínské ochotnické družině* a v *žičkovském Pokroku* začínali pozdější divadelní ředitelé Václav Choděra a Antonín Telčer–Chlumský. V Brně zastávaly podobnou funkci *družina*



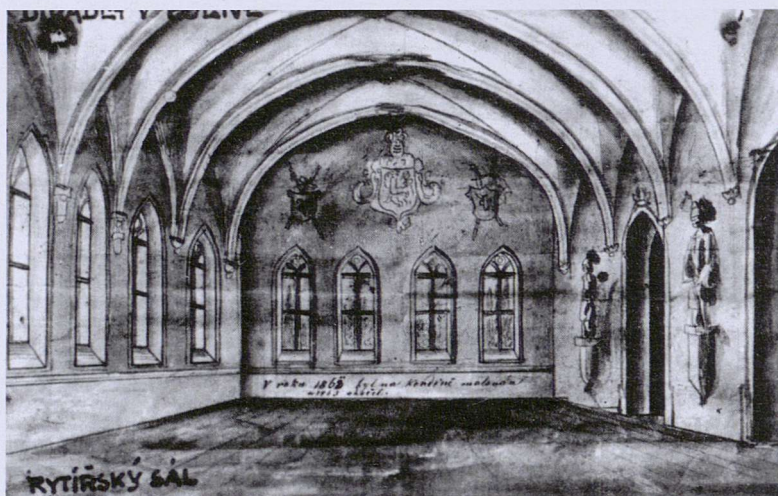
43/ Venkovský kabaret, pol.60. let 19. století

amatérů soustředěná kolem měšťana Jana Křtitele Rudiše (roku 1869 si zbudoval soukromou scénu a později hrál v Besedním domě) a *dramatický spolek Klicpera v Králově Poli*.

Mnohem dříve než profesionálové měli ochotníci *praktické kurzy* a výjimečně i *dramatické školy* (Turnov 1865, Polička 1880, Rychnov 1888). Praxi i teorii zde vyučovali zasloužilí členové spolku.



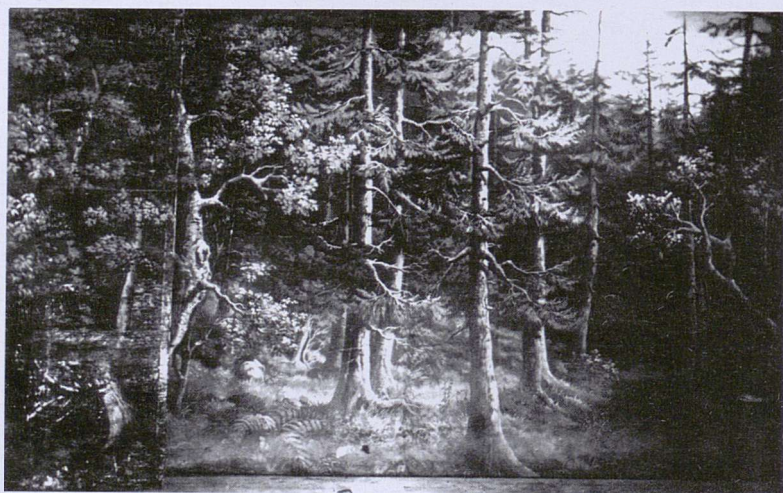
Výtvarná složka ochotnických představení se i v této době soustřeďovala na *dekorace*, skládající se z prospektu a bočních kulis. Byly i nyní značně obecné, aby jich bylo možno snadno použít v různých představeních. Kulisy malovali většinou malíři pokojů. Divadlo v Seči u Chrudimi vybavil dokonce cech heřmanoměstských malířů typovými dekoracemi čtyř pokojů, zahrady, lesa, krajiny a nejnutnějšími přístavky. Množily se i případy, kdy spolek nebo město požádalo o tuto službu akademického malíře (J. Krejčího ve Velkém Meziříčí, Viléma Novotného v Rychnově nad Kněžnou), nebo dokonce dekorační malíře velkých kamenných divadel, hlavně Prozatímního: Josefa Macourka a Eduarda Herolda (Karlín, Jaroměř, Mladá Boleslav), Jana Kautského (Žamberk, Poděbrady) nebo Hugo Ullika (Louny, Mladá Boleslav), který namaloval pro rodný Beroun též oponu (1868). Pro ochotnické divadlo v Ivančicích



44/ Dekorace učitele Antonína Klusáčka pro divadlo v Polné, které řídil v letech 1856 – 1875. Dekorace sloužily ochotníkům do 4.8.1863, kdy celé vnitřní město včetně divadla a dekorací zničil požár.

nohradech. F. Skála namaloval roku 1871 pro třeboňské divadlo typové dekorace lesa, vězení, gotického sálu aj., které zřejmě byly pro tehdejší ochotnickou scénografii typické.⁸ Skálovy interiéry těží ze zkušeností perspektivní malby 18. a 19. století a svou jednoduchostí a strohostí upomínají na klasicistické dekorace. V exteriéru lesa se ale uplatňuje v kompozici barev, rozložení světla a stínu i smyslu pro detail už vliv české krajinomalby, tak jak ji ve vrcholném podání známe z díla Julia Mařáka.

Některým ochotnickým scénám se zřejmě nevyhnula ani *móda jevištních zázraků a podíváných*, protože z Kutné Hory (1857) a Velkého Meziříčí (1869) máme doloženou i funkci mašinisty, který konstruoval a obsluhoval různé divadelní stroje.



45/ F. Skála: Dekorace lesa pro ochotnické divadlo v Třeboni, 1871

demický čtenářský spolek. Táborští ochotníci pokračovali v místní tradici masových husitských scén a v roce 1882 velkoryse inscenovali Vlčkovy Lipany s J. V. Slukovem jako hostem v roli Prokopa Holého.

a Mikulově pracoval jako výtvarník koncem 70. let i Alfons Mucha, který v letech 1879–1881 působil jako dekorátor u vídeňské firmy Kautsky-Brioschi-Burghardt.⁷ Několik spolků odkoupilo na počátku 80. let dekorace zrušených pražských scén: Mělník z Divadla u sv. Mikuláše na Starém Městě v Praze, Beroun z vinohradského variety Teatro salone italiano a Hradec Králové z Prozatímního.

Více ochotnických scén vybavily dílny malířů Františka Skály v Plzni a Romana (Romualda) Skály na Královských Vinohradech.

Více ochotnických scén vybavily dílny malířů Františka Skály v Plzni a Romana (Romualda) Skály na Královských Vinohradech. V repertoáru ochotníků v Žebřáku v roce 1880 se připomíná i výpravná verniáda Carův kurýr. Osvětlování bylo velmi primitivní – většinou se používaly petrolejové lampy, někde dokonce ještě i svíčky (např. Polička do roku 1868), zatímco v profesionálním divadle v Praze a v Plzni se svítilo již plynem.

Výpravné a nákladné inscenace historických her s davovými scénami po způsobu Meiningských byly u ochotníků zatím ještě ojedinělé. Proslul jimi v 70. letech pražský Aka-

Táborskí ochotníci přizvali ke spolupráci i jiné organizace. Pěvecké a hudební spolky nastudovaly meziaktní hudbu a chorál *Kdož jste boží bojovníci* a divadelní odbory dělnického a hasičského spolku obstaraly komparz pro bitevní a davové scény. Na malém jevišti Starého táborského divadla účinkovalo celkem šedesát osob, prý ve výborné souhře. Kostýmy měli ochotníci jednak z domácích zdrojů, jednak vypůjčené z garderoby zemského divadla v Praze. I mnoho historicky věrných zbraní a některé nové dekorace si k tomuto účelu pořídili sami (např. hořící dům, vozová hradba). Podobný způsob inscenování se vžil na ochotnických jevištích až teprve po 15 – 20 letech.

Vedle rozmanité činnosti měšťanských ochotníků vznikala v druhé polovině minulého století i představení připravená *dělníky* pro převážně dělnické publikum. První takové zprávy jsme zaznamenali na území hlavního města už za národního obrození. Za bachovského absolutismu hrála pak ilegálně divadlo v klášteře sv. Anžky na Františku skupina amatérů, jež měla zčásti řemeslnický, zčásti dělnický charakter.⁹



Od konce 60. let je možno mluvit o počátcích *dělnického ochotnického hnutí*. Přibližně od této doby se také datuje postupné vydělování dělníků z dosavadních ochotnických souborů, které tím dostávají stále měšťáctější ráz. Kulturní amatérská činnost dělnictva byla tehdy diktována hlavně dvěma aspekty: výchovným a hospodářským. I zde se zatím projevovala snaha vychovávat uvědomělé občany a vlastence. *Dělnické vzdělávací spolky*, tzv. besedy, které vznikaly od poloviny 60. let např. v Praze a na jejím obvodu (Typografická beseda, Dělnická beseda na Smíchově, v Karlíně, na Malé Straně) nebo v Brně (Dělnický vzdělávací a podpůrný spolek), potřebovaly prostředky na zřízení knihovny, na dětskou vánoční nadílku, podporu dělnického tisku atp. Také podpůrné spolky, např. pražský Oul, Kruh ve Středoklukách, Ruka v Jaroměři, Jednota katolických tovaryšů v Brně nebo spolek Thália v brněnském Josefově, získávaly pořádáním deklamatorních, pěveckých a tanečních zábav i celovečerních představení potřebné obnosy, aby mohly vypomáhat nemocným nebo nezaměstnaným členům.¹⁰

Repertoár byl závislý na tom, co nabízela měšťanská profesionální i ochotnická scéna. Např. z dramaturgie Oulu 70. let je známa Angelyho Řemeslnická merenda, Genéův sólový výstup Hraje si na vdanou, Kaškův překlad anonymní aktovky Jenom pět zlatých, Kolárova Monika, Tylova Lesní panna, Anzengruberův Sedlák křivopřísežník a komedie neznámého autora Rodina Morousů. Sahalo se i do starších



46/ Výjev ze Šamberkova J. K. Tyla, Praha, 1883

zásob. Velmi často hranou hrou dělnických ochotnických souborů bylo po dlouhá léta J. M. Boleslavského Katovo poslední dílo, zpracované ve formě rytířské činohry. Dělničtí amatéři nehráli loutkářské parodie a travestie, předpokládající umělecky vyspělejší obecnost.

Svým záměrem však přizpůsobili typický žánr měšťanského divadla – *živý obraz*. Tak např. před prvním divadelním představením pražského Oulu (26. září 1869) se objevili před zraky obecnosti dva kyklopy bušící do kovadliny, ozáření ohněm výhně, nad nimiž se vznášel Génus, podávající jim vínek slávy. Režisérem Oulu – a také tohoto živého obrazu – byl lakýrnický dělník, zpěvák a deklamátor Antoš Pellant Mělnický, spolupracovník dělnického vůdce J. B. Pecky.¹¹

Oblíbené byly na dělnickém jevišti také aktovky, ale mnohem větší ohlas měly v 70. letech *kulturní večery s deklamacemi*, výstupy ze života dělníků, satirickými popěvky a kuplety i s čísly operními. Při podobném programu vypomáhali dělníkům někdy i profesionálové, např. Otýlie Sklenářová, Jindřich Mošna, z operních umělekyní Helena Vávrová a Božena Knotková. Perzekucí dělnického hnutí se v 80. letech podařilo dočasně utlumit kulturní činnost dělnictva. Nový rozmach nastal teprve na přelomu 80. a 90. let.

Dělnické listy 60. a 70. let informovaly občas nejen o divadelní amatérské činnosti proletářů, ale i o divadelním dění na zemské scéně. Sledovaly v těchto otázkách ještě stanovisko mladochů. Je tedy zřejmé, že ani repertoár, ani vztah k divadelní politice neměly u prvních dělnických divadelníků ještě vyhraněně proletářský charakter.



Za rozmachu amatérského divadla v 60. a 70. letech se dostaly do styku s divadelní kulturou všechny vrstvy českého obyvatelstva včetně dělnictva. Tato široká společenská základna ochotnického hnutí neposkytovala však vždy podporu pokrokovým společenským a stylovým požadavkům soudobého divadla. V této době nebylo už ochotnictvo ani ve svých nejvyspělejších projevech uměleckým předvojem v našem divadelním vývoji, jako byly některé špičkové amatérské scény obrozenské, ale zůstávalo jako celek v repertoáru i scénické praxi za profesionálními divadly v Praze a v Plzni. Jedinou výjimkou byly inscenace pražského Akademického čtenářského spolku, které přinášely vývojové impulzy.

Na druhé straně pracovalo ochotnictvo v této době v jistém smyslu i pro budoucnost našeho divadla. *Bohatá žánrová diferencovanost* amatérské činnosti skrývala v sobě totiž v zárodečné podobě některé formy budoucí vyspělé velkoměstské divadelní kultury, které se časem zprofesionalizovaly (kabaret), nebo objevovala či rehabilitovala oblasti, v nichž v budoucnosti dosáhlo české divadelní umění světové úrovně (divadlo pro děti a mládež nebo loutkové divadlo). Současně se připravovala na ochotnických jevištích generace, jejíž nejlepší představitelé byli na přelomu 19. a 20. století schopni přijmout i nejmodernější výboje evropského a domácího divadelnictví.

ČESKÉ OCHOTNICKÉ OPERNÍ A OPERETNÍ DIVADLO V LETECH 1860–1918

Divadlo bylo běžnou a oblíbenou součástí života české společnosti po celou druhou polovinu 19. století až do vzniku Československé republiky a bylo provozováno ve všech společenských vrstvách a u všech profesních skupin. Největšího významu divadlo dosáhlo tam, kde nešlo jen o zábavu a charitativní účely, ale kde se formovala česká měšťanská společnost se značnou vzdělanostní úrovní a se silícím společenským a ekonomickým postavením, společnost, která spontánně spojovala proces sebeuvědomění s veřejnou kulturní reprezentací, sledující často i cíle primárně politické.

Těmto účelům divadlo jakožto výsostně kolektivní umění prováděné za přítomnosti publika vyhovovalo mimořádně. Tím spíše *divadlo hudební*, do něhož se promítala jak tradiční česká hudebnost, tak i nebývalý rozkvět české operní tvorby 19. století, zakládající novou sebevědomou českou operní tradici. Platí to ve stejné míře pro divadlo profesionální i ochotnické. Přestože hudební divadlo je tím nejobtížněji realizovatelným druhem divadla (z hlediska uměleckého, organizačního i finančního), právě operní ochotnické produkce, pravidelně pořádané na mnoha místech, se staly jedním z významných integračních činitelů při vytváření české společnosti a její kultury dávno před vznikem Československa. Jistá výlučnost a značná obtížnost provedení opery nebo operety totiž vedly ke *spojování sil místních pěveckých a činoherních spolků*, přiváděly k pohostinským vystoupením zkušenější a slavnější pěvce ochotnické i profesionální, mobilizovaly místní inteligenci, studenty a zájmové spolky, hudebníky a zpěváky z oblasti



47/ Prapor pražského Hlaholu namalovaný v r. 1862 Josefem Mánesem

církevní hudby či vojenské kapely. Do nejaktivnějších hudebních center byli zváni hudební skladatelé. Už příprava operního nebo operetního představení byla českou veřejností pozorně sledována a samotné uvedení přivádělo do divadla publikum z širokého okolí.

To vše bylo příčinou rozsáhlé prezentace ochotnického operního a operetního divadla, která je z dnešního hlediska sotva představitelná. *Zpěvoherní ochotnické divadlo* v období let 1860–1918 navíc *nebylo jen náhražkou za absentující divadlo profesionální*. Běžně se vyskytovalo i tam, kde hrávaly stále nebo kočovné soubory, dokonce spoluvytvářelo divadelní kulturu v tradičních divadelně rozvinutých oblastech.

Jeho rozkvět nebyl možný bez rozmachu *hnutí pěvecko–hudebních spolků po roce 1860*. Vedeny pražským Hlaholem (založen 1861) představovaly brzy velmi důležitou součást českého národního života. Bez hudby a zpěvu (a recitace) se v šedesátých letech minulého století neobešlo žádné veřejné shromáždění, žádný tábor lidu či spolkový nedělní výlet do přírody. Samotná svěcení praporů nově vzniklých spolků bývala mohutnými manifestacemi sílících kulturních a politických ambicí Čechů.

Například svěcení praporu kroměřížského Moravanu v roce 1865 přivedlo do tohoto středomoravského města na 400 zpěváků z Čech, Moravy, Slezska a Vídně a desítky novinářů, politiků, spisovatelů a delegátů různých spolků, nejen pěveckých. Není bez zajímavosti, že při této příležitosti vzešel také impuls k zahájení sbírek na Moravě a ve Slezsku ve prospěch postavení Národního divadla.

Až do vzniku Československa pak byly právě zpěvácké spolky nejčastějšími organizátory ochotnických operních a operetních představení. Jen některé činoherní spolky se občas pouštěly do uvádění her se zpěvy, operet či pěvecky a hudebně nenáročných satirických a parodických oper. Můžeme říci, že jasná převaha pěveckých spolků do určité míry předurčovala podobu operních a operetních představení. Důraz býval kladen na pěveckou a hudební stránku, divadelní kvality (zejména herectví) mnohdy zůstávaly v pozadí.

Při bližším zkoumání je zřejmé, že *ochotnické operní a operetní produkce se nejdříve a nejvíce rozšířily v místech a oblastech, kde byly určité divadelní a hudební tradice už z doby před rokem 1848* a kde existovalo početné a poučené české divadelní publikum, přitahující také kočující divadelní společnosti (od roku 1849). Byly to především *severovýchodní Čechy*, tradiční terén cestujících společností i ochotníků (Chrudim, Pardubice, Hradec Králové, Litomyšl, Rychnov nad Kněžnou, Dvůr Králové nad Labem, Nová Paka, Nový Bydžov, Jičín, Vysoké nad Jizerou, Hořice), dále *střední Čechy* (Kolín, Kutná Hora, Čáslav, Nymburk, Rakovník, Mladá Boleslav, Slaný, Mělník, Brandýs nad Labem, Blatná a později i průmyslové Kladno) a *jižní a jihozápadní Čechy* (Tábor, Písek, Soběslav, Jindřichův Hradec, Klatovy a Plzeň).¹ Na Moravě a ve Slezsku byl nástup pěvecké a divadelní ochotnické kultury vůči Čechám poněkud opožděnější. Tradice z doby národního obrození byly zde slabší a méně početné, *české divadelní společnosti našly cestu na Moravu až v roce 1863* a do Slezska ještě později, v osmdesátých letech. Ochotnické uvádění oper a operet zřetelně postupovalo od „češtějšího“ a bohatšího jihu na sever. První představení zaznamenáváme na konci sedmdesátých let v Třebíči a Ivančicích (později pak ještě v Tišnově). V průběhu osmdesátých a zejména od počátku devadesátých let vznikala nejvýznamnější ochotnická operní představení v čtyřúhelníku hanáckých měst Olomouc, Přerov, Prostějov a Kroměříž a teprve na přelomu 19. a 20. století zaznamenáváme pravidelnější uvádění zpěvoherních představení na dynamicky se rozvíjejícím Ostravsku a také ve Slezsku (zejména v Opavě, kde však české obyvatelstvo tvořilo minoritu vedle německého).²

Specifické postavení a vliv na ochotnickou kulturu měla *kulturní centra*. Praha jako místo nejvýznamnějších událostí českého divadla a hudby výrazně ovlivňovala dění v celých Čechách, byla vzorem, inspirací i oporou mnohých ochotnických aktivit. Přestože v Praze trvale působily profesionální opery a přední osobnosti tehdejšího českého operního života, i zde se vyskytovala ochotnická provedení oper a operet (obvykle v okrajových čtvrtích

nebo v tehdy ještě samostatných obcích v blízkosti Prahy). Na Moravě a ve Slezsku byl vliv Prahy méně intenzivní, zde se mísil s rostoucím vlivem Brna a Vratislavi (zejména ve Slezsku). V Brně samotném byly ochotnické aktivity operní a operetní jen příležitostné (Beseda brněnská) a spíše sloužící zábavě (čtenářské spolky). Divadelní a hudební regionální centra na Moravě se tak rozvíjela mimo rozhodující vliv jedné metropole a postupem času budovala vlastní podobu divadelní kultury, která se buď profesionalizovala (v Moravské Ostravě stálou scénou v Národním domě od roku 1908), anebo dospěla k poloprofessionalizaci amatérské varianty divadla (například pěvecko–hudební spolek Žerotín a Jednota divadelních ochotníků besedních v Olomouci).



První léta po uvolnění politického a spolkového života v Rakousku se nesla v ovzduší nadšené obnovy české národní pospolitosti ve smyslu politickém i kulturním. Budovaly se nové národní instituce, uskutečňovaly se dávné plány (stavba Národního divadla), zesílila společenská (veřejná) komunikace, formulovaly se národní idoly a mýty, hledala se národní identita. Přestože šlo o dokončení emancipace české společnosti vůči německé, tento proces měl převážně charakter pozitivního vymezování, bez vyhrocených národnostních konfliktů. Je to období štěpení národnostně smíšených čtenářských a pěveckých spolků na čistě německé, české a polské. Členstvo nových českých pěveckých spolků tvořili spíše příslušníci nižších společenských vrstev, vedení místním zkušeným kapelníkem, sbormistrem, učitelem, ředitelem kůru apod. Mezi prvními organizátory byli i studenti.

Ekonomická akcelerace v monarchii přinesla rychlé posilování postavení české buržoazie a s ní i *negativní vzájemné vymezování národních identit*. Vyhrocující se nacionalistické soupeření poznamenalo celý konec 19. století a leckde přetrvalo i do první světové války, a dokonce i po ní (Ostravsko a Slezsko). Proměna členstva tradičních pěveckých a divadelních spolků a ustavování nových (už také sokolských, dělnických, profesních, církevních atd.) vedly k uplatnění všech společenských skupin. *Organizátoři ochotnických zpěvoherních představení využívali pěvců a muzikantů školených ve vlastních hudebních školách, docházelo k častějšímu a užšímu propojování s profesionály, k využívání operních a operetních inscenací v kulturních centrech jako vzorů apod. Podmínky pro uvádění ochotnických zpěvoherních představení se zlepšily stavbou četných národních domů, českých domů a sokoloven s divadelními sály.*



48/ Dětská zpěvohra R. Stárka a K. Hejzlara Zakletý hrad, Dvůr Králové nad Labem, 1911

Od počátku 20. století rostla a v době první světové války vyvrcholila všeobecná obliba operety, a to i v profesionálních divadlech. V době profesionalizace českého hudebního divadla a jeho snadnější dostupnosti i pro venkovské diváky pozbývala divadelní činnost pěveckých spolků, zejména v českém vnitrozemí, svého dřívějšího významu. Ten si udržela pouze v pohraničí a na Moravě a ve Slezsku, obzvláště tam, kde pokračovalo národnostní soupeření mezi Čechy a Němci. Činnost ochotnických divadelních a pěveckých spolků pak za první světové války všeobecně téměř ustala.



V období dějin divadla, jímž se zabýváme, byla orientace na dramatiky, skladatele a jednotlivá díla nejzřetelnějším projevem uměleckého programu toho kterého divadla. Také v případě ochotnických souborů jejich *repertoár* nejlépe vypovídá o různých funkcích ochotnických produkcí v proměnách času a v různých regionech, i když „formulování programu“ a samotný provoz byly poněkud odlišné od divadel profesionálních. Uváděná zobecnění vycházejí z mnoha set, možná i několika tisíc doložených operních a operetních představení, která uspořádalo několik set subjektů. Většina souborů uvedla během svého trvání jen několik představení, často ale i jedině. Soubory, které vytrvale, po desetiletí pěstovaly operu a operetu a budovaly tak vlastní tradici hudebního divadla v místě, jako byli ochotníci v Chrudimi nebo Žerotín v Olomouci, však byly spíše výjimkou.

V *rušných šedesátých letech* pořádaly zpěvacké a čtenářské spolky *pěvecké koncerty a akademie, besedy, věnečky, deklamace a národní slavnosti*, jejichž součástí byly lidové písně, přehledy k operám, vybrané operní árie (zpívané už často v kostýmech) s hudebním doprovodem v nejrůznějších instrumentálních úpravách. *Dramaturgie* těchto hudebně-pěveckých produkcí zahrnovala *ukázky z prvních domácích oper* i četných děl cizích skladatelů. Komponované pořady tohoto typu odpovídaly vzrušené době, v níž vznikaly, která si žádala snadno a rychle organizovatelná vystoupení. K těmto nenáročným veřejným vystoupením, která vhodným způsobem spojovala zábavnou funkci s okázalou prezentací české kultury, se uchýlovaly menší a nové spolky i v sedmdesátých letech, zejména na Moravě, která rychle doháněla zpoždění vůči Čechám.

Vedle těchto produkcí se spolky trvale zaměřovaly na pěstování dalších divadelních druhů a žánrů, obvykle spojených s určitou funkcí. Významnější část produkce tvořila *představení vážné operní tvorby cizích a domácích skladatelů*. *Dobové poptávce* vycházely spolky *ustříc* *uváděním kabaretů, a především operet*. Vedle nich velmi často hrávaly tzv. parodické nebo satirické opery, díla, která nebyla operami v pravém slova smyslu a která byla typická právě pro ochotnické produkce. Mezi zpěvoherním a činoherním divadlem pak stála rozmanitá představení her se zpěvy a tanci, frašky a další žánry s hudebními čísly.

Věnujme se nejprve představením *vážné opery*. S ohledem na další vývoj ochotnických operních představení nás možná až překvapí, že velkou část ukázek v komponovaných pořadech i ucelených operních představení od šedesátých do počátku osmdesátých let představovala *díla cizích skladatelů*. Impozantní byl světový repertoár chrudimských ochotníků.

Tvořila je Flotowova Marta (1865), Donizettiho Lucia de Lamermoor (1866, 1867), Penězokazi D. F. E. Aubera (1866), Afričanka Giacchoma Meyerbeer (1870), Don Giovanni W. A. Mozarta (1870), Faust a Markétka Charlese Gounoda (1875) a opět Flotowův Alessandro Stradella (1875). Mezi další nejčastěji provozované tituly v řadě míst patřily opery Nocleh v Granadě Conradina Kreutzer, Norma Vincenza Belliniho, další Donizettiho opera Marie, dcera pluku, Flotowova Marta, Lortzingův Car a tesař, Weberův Čarostřelec a další.

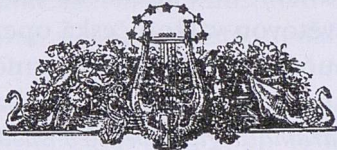
Četné ukázky z cizích oper uváděly na svých koncertech v šedesátých až osmdesátých letech také pěvecké spolky na Moravě: v Brně, Prostějově, Kvasicích, Ivančicích, Třebíči a jinde. Příčinou častého uvádění cizích oper byla zřejmě jejich snadná dostupnost, ale hlavně národ-

nostně umírněné poměry v šedesátých a sedmdesátých letech. Zdá se, že provedení cizí opery v českém jazyce dostatečně uspokojovalo tehdejší národní aspirace. *Nástup české opery na ochotnická jeviště v osmdesátých a devadesátých letech* souvisel s jejím aktuálním tvořivým rozmachem, ale také s rostoucím nacionalistickým soupeřením s Němci. Rozumělo se jaksí samo sebou, že v kulturní soutěži s Němci uplatňovaly české soubory především domácí operní díla, která německá stálá divadla a kočovné soubory uváděly jen zřídka. *Světová operní literatura* se častěji vracela do repertoáru českých spolků znovu v letech před první světovou války a za války, ale to už jen tam, kde existovaly určité umělecké ambice.

Spolek Vlastimil v Nové Pace nastudoval Weberova Čarostřelce (1906) a Gounodova Fausta a Markétku (1907), pražská Umělecká beseda provedla Mozartovu aktovku Bastien a Bastienne (1906), olomoucký Žerotín Rossiniho Lazebníka sevillského (1916) a Thomasovu Mignon (1917) a jaroměřský Sokol Bizetovu Carmen (1918).

Od svých prvních pokusů však zpěvacké spolky přirozeně věnovaly velkou pozornost české opeře. „*Kmenový*“ repertoár, který velká většina spolků opakovala po celé období až do roku 1918, nebyl příliš široký. V podstatě jej tvořily jen *Smetanovy opery* Prodaná nevěsta, Hudička a Libuše (z té bývaly uváděny obvykle jen ukázky nebo větší části), jednoaktovka Viléma Blodka V studni, Dvořákovy Tvrdé palice, Bendlovy opery Lejla a Starý ženich, Hřímálého Zakletý princ a Šeborova Zmařená svatba. Další díla Smetanova (Tajemství, Dvě vdovy, Dalibor) hrávaly některé spolky až později, v devadesátých letech a na počátku 20. století. Jednotlivá díla dalších skladatelů se pak objevovala na repertoáru ochotníků spíše příležitostně a náhodně.

Bylo to velmi šťastné a mimořádné období pro pěvecké spolky, z nichž některé svou popularitu zakládaly právě na operních představeních. Česká operní tvorba vzkvétala a byla chápána jako zcela současné, aktuální umění. Tato situace přetrvávala do konce 19. století a vrcholila po roce 1892, kdy se po úspěchu na vídeňské divadelní a hudební výstavě rozšířila Smetanova operní tvorba v Evropě i v Americe a u nás ji



Obecní divadlo ochotnické v Chrudimi.

V neděli dne 29. března 1868.

v 7 hodin večer

naposledy:

Nocleh v Granadě.

Velká romantická opera ve 3 jednáních od Konradina Kreutzerova.

OSOBY:

Gabriella.	Pedro, pastýř.
Gomez, mladý pastýř.	Ambrosio, pastýř, strýc Gabriellin.
Lopez.	Lopez, pastýř a pastýřky.
Ota, hrabě z Losa.	
Vasco, pastýř.	Dj ve Spinech.

Slavní předal opny hra předešlého nazvoení v druhém jednání znací pouze proměnu scény.

Ceny míst:

Lože 3 al. — Sedadlo v přímém 50 kr. — Přímici 35 kr.
Sedadlo na galerii 20 kr. — Gallerie 10 kr. r. d.

Vstupné listky lze jest zakoupiti u počtovodního fondu divadelního, o představení pak u kasy, která se v 6 hodin otevírá.

Stáli abonenti liti a sedadel necht se neodkladně prohláší, podříli místa svá.

Texty opery u počtovodního fondu divadelního anob u kasy po 15 kr. r. d.

Tisk v Pospisla v Chrudimi. Nakladatel: Vlastimil. E. p. k.

49/ Plakát k opeře K. Kreutzerova Nocleh v Granadě, Chrudim 1868

Dámský odbor Nár. jednoty a jednola div. ochotníků besedních v Olomouci

v sobotu dne 6. ledna a v neděli dne 7. ledna 1894

DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ

ve velké dvoraně Nár. domu.

Dne 6. a 7. ledna:

V studni.

V sobotu dne 6. ledna:
Pani mlučmistrová.

V neděli dne 7. ledna:
Veselohra.

Začátek obom představení vždy o 4¹/₂ hod. odpo.

Čistý výnos určen na výzdobu velké dvorany Nár. domu.

Ceny míst:

Předprodej sedadel v gásterium obědové p. A. Druha na Horním náměstí.

50/ Plakát k opeře Viléma Blodka V studni Dámského odboru Národní jednoty Olomouc, 1894

začaly uvádět také německé scény. Nikdy už pak podobná situace nenastala. V letech před první světovou válkou česká opera pozvolna „klasičtěla“ a začala plnit spíše zástupné funkce jako součást národních kulturních rituálů.

I z tohoto letmého výčtu a charakteristik je patrné, že ve srovnání s profesionálními soubory *operní dramaturgie pěveckých spolků nebyla nijak originální* a objevná. Právě v této oblasti se ochotnické spolky dostávaly do nejcitelnější konfrontace s divadlem profesionálním, českým i německým, a byly v tomto kontextu posuzovány a kritizovány. Zejména od osmdesátých let, kdy rostl počet velkých operních a operetních divadelních společností, ale také požadavky odborníků i publika na jevištní provedení oper, se objevovaly úvahy zpochybňující smysluplnost ochotnického uvádění tak náročných děl. Přesto se s nimi běžně setkáváme až do začátku první světové války, a dokonce i po roce 1918. Z hlediska dramaturgického je však zřejmé průkopnické obohacení české kultury ochotnickými produkcemi přinejmenším v šedesátých letech v Čechách, v sedmdesátých letech na Moravě a až do roku 1918 ve Slezsku. V Čechách a na Moravě v těchto obdobích můžeme sledovat i zajímavé souvislosti, střetávání, doplňování i *spolupráci mezi ochotníky a profesionály*.

Uvedme několik příkladů. Operní představení plzeňského Hlaholu v šedesátých letech bezprostředně předcházela otevření stálého českého divadla a připravovala půdu pro profesionální operu, kterou zřídil Pavel Švanda ze Semčic v roce 1867. Právě na koncertě v Plzni zazněly v roce 1866 poprvé mimo Prahu úryvky ze Smetanovy *Prodané nevěsty* – celé dva měsíce před uvedením opery v Prozatímním divadle. A když Švanda uváděl *Prodanou* v plzeňském divadle v roce 1869, využil spolupráce s plzeňským Hlaholem. Podobně v roce 1869 byla provedena *Prodaná nevěsta* v Praze na Žofíně: ochotníky doprovázel orchestr Prozatímního divadla řízený Bedřichem Smetanou. Celá opera byla mimo Prahu poprvé uvedena ochotníky a sborem

v Mělníku roku 1875. Premiéra Bendlova Starého ženicha se dokonce uskutečnila v Chrudimi rok před uvedením v Prozatímním divadle, v roce 1882 ve spolupráci místních ochotníků s Pištěkovou společností.

Smetanova operní tvorba, a zejména Prodaná nevěsta provokovala síly ochotníků také na Moravě, kde byl prostor k průkopnickým prvenstvím ochotníků poměrně velký s ohledem na pomalejší pronikání profesionálního divadla. K nejranějším propagátorům Smetanovy Prodané nevěsty patřili ochotníci z Prostějova. První ukázky z Prodané nevěsty v Prostějově zazpívali v letech 1871 a 1873 a podstatné části pak uvedli v roce 1874 za účasti Antonína Vávry z Prozatímního divadla jako Jeníka. K prvnímu profesionálnímu provedení Smetanovy opery na Moravě přitom došlo až v roce 1879 v Brně (byla to Pištěkova společnost, první velká česká společnost na Moravě s operním a operetním repertoárem). Rok nato uvedl celou Prodanou zpěvácký spolek Vesna v Třebíči. Ukázky z oper zařazoval do programu koncertů hned po svém založení (1880) olomoucký Žerotín se zdůvodněním, že „v Olomouci není slyšati oper českých skladatelů“.³ K zahájení vlastní operní činnosti však Žerotín inspirovala až úspěšná operní představení zejména Trnko-



51/ Plakát k Prodané nevěstě Bedřicha Smetany,
Pěvecko-hudební spolek Žerotín, Olomouc,
1903

Trnkovy společnosti, hraná na konci osmdesátých let v předměstském sále hostince U Města Olomouce (ochotníci měli své sídlo v novém Národním domě v centru města, nedaleko německého divadla). I na Ostravsku uváděly pěvecké spolky Lumír a Záboj svá první operní představení v letech 1901–1910 v těsném sousedství profesionálních divadel: vedle hostujícího brněnského Národního divadla, ostravského německého divadla a od roku 1908 i stále profesionální české scény v Národním domě v Moravské Ostravě. Některé zprávy upozorňují, že na ochotnická představení na Ostravsku chodívali i diváci, kteří profesionální divadlo jinak nenavštěvovali. To signalizuje, že smysl a funkce ochotnických produkcí se poněkud lišily od profesionálních.

Opereta plnila v ochotnických produkcích jinou úlohu. U nás se šířila rychle od poloviny šedesátých let, brzy dobyla české i německé profesionální scény (Národní divadlo v roce 1888) a její obliba vrcholila v letech před první světovou válkou a během ní. Opereta se stala významným ekonomickým faktorem finančně zachraňujícím ne jeden soubor.

Vlně zájmu o nový divadelní druh brzy podlehly i pěvecké spolky, když následovaly první operetní představení Prozatímního divadla a kočovných společností, uvádějící především francouzskou a vídeňskou produkci. Výpravnost, obvykle exkluzivní prostředí děje, populární melodie, ale i menší pěvecká a hudební náročnost ve srovnání s operou, to vše posilovalo oblibu operety u diváků i spolků, která pak brzy vyvažovala spolkový „vážený“ repertoár. *Záplava operetních novinek* přiváděla na ochotnická jeviště díla Jacquese Offenbacha, Franze Suppého, Johanna Strausse, Ivana Zajce či Florimonda R. Hervého (nesmrtelnou Mamzelle



52/ Výjev z pastýřské operety *Dafnis a Chloe*, Besídka dívčí průmyslové školy Vesna, Hořice, 1915

Nitouche), z českých autorů Oskara Nedbala, Karla Weisse, Karla Moora, Rudolfa Piskáčka aj. Opereta, zpočátku propagovaná, byla s blížícím se koncem století stále více zatracována, a to jak z uměleckých pozic, tak z hlediska malého využití v nacionalistické soutěži s Němci. S operetou přicházeli do divadla autoři všech možných národností a samotná povaha operety nepřipouštěla uplatnění politických (nacionálních) témat. *Opereta tak svým způsobem přispěla k oslabení mimodivadelních funkcí českého divadla a posilovala návrat k zábavě*, která vždy byla jedním z významných zdrojů divadelnosti.

O hluboké proměně funkce ochotnického divadla svědčí to, že příklon k operetě poznamenal pěvecké a divadelní spolky všech zaměření včetně dělnických, ale i těch měšťanských spolků, které do té doby prosluly vážnou prací s nepopíratelnými výsledky, jako byl kroměřížský Moravan nebo olomoucký Žerotín.

Zejména prosazení operety v konzervativním prostředí katolické Olomouce poněkud překvapuje. Od počátku 20. století uváděl Žerotín jedno operetní představení ročně na podporu vlastní hudební školy, brzy však opereta začala zastiňovat do té doby tak slavná žerotínská představení operní. Radikální proměnu vnímání a potřeb publika nejlépe charakterizuje společné uvedení Dvořákových Tvrdých palic a Suppého Krásné Galathey v jednom večeru v roce 1912 – něco takového by na sklonku 19. století bylo pokládáno za svatokrádež. V posledních letech před první světovou válkou opereta dokonce v Žerotínu vytlačila operu, a ta se sem vrátila až za války.

Pěvecké a divadelní spolky uváděly často ještě jednu skupinu hudebně-dramatických děl, která bývala střídavě označována za *parodické* nebo *satirické opery* či *operety*. Byla to početná dílka výhradně domácích, obvykle regionálních amatérských skladatelů, která většinou nelze zařadit ani mezi operní tvorbu, ani mezi tehdejší obvyklou operetní produkci. Bývala psána přímo pro ochotnické soubory a na profesionální jeviště téměř nepronikla. Jednoduchý fraškovitý děj obvykle spojoval větší hudební čísla vycházející z lidových písní, známých quodlibetů, oper a operet, parodoval některé známé příběhy a postavy a vše mířilo do vyostřené fraškovité komiky.

Povahu těchto opusů vystihují už jejich bizarní názvy, podtituly a někdy i "umělecká" jména autorů. K nejpopulárnějším dílům patřily „operety“ J. J. Piherta Rinaldo Rinaldini, Dáblův podíl, Poklad či Šotek (zejména v Čechách), dále Simfonie čili Kouzelná hlína nebo Morduňk při měsíčku (Antonína Valenty-Mělnického), Pylades bez Oresta čili Ifigenie v Lanškrouně, stará historie v novém rouše a ve dvou jednáních od Františka Vlast. Klenky, Don César a spanilá Majolína aneb Požár v San Bartholo, prstonárodní opera ve dvou jednáních, musica del maestro Giuseppe Golli atd. atd. K všeobecně provozovaným patřily práce brněnského advokáta Josefa Illnera a z nich především Kvas krále Vondry XXVII., dále Antonína Javůrka, Josefa Máchy, Romana Nejedlého, Eugena Miroslava Rutteho aj.

Tato část produkce byla provozována snad ve všech pěveckých, ale i mnohých činoherních spolcích v českých zemích až do začátku 20. století a jejich obliba byla všeobecná. Pro řadu spolků to byla nejen nespoutaná odpočinková zábava, ale, jak se časem ukázalo, dokonce i jistá příprava a průprava pro budoucí operní inscenace (například v Kroměříži), alespoň pokud jde o organizaci divadelního představení a jevištní (hereckou) praxi ochotnických zpěváků, kteří se v těchto představeních často spojovali s činoherci. *Působivý divadelní účinek* byl vyvoláván ostře kontrastovaným kostýmováním a líčením, ženské role byly obsazovány mužskými představiteli, parodické a satirické prvky se střídaly s fraškovitě hypertrofovanými detaily. Tato představení obvykle byla součástí nezřízených silvestrovských nebo masopustních zábav.

Do rámce této dramaturgie patří také *kabaretní produkce*, které se v ochotnickém prostředí rozvíjely rovněž už od šedesátých let 19. století na půdorysu kupletu, improvizovaných scének, lidové či kramářské písně, parodie operních manýr apod. Ochotnickí herci a zpěváci vnášeli do kabaretních produkcí místní aktuální témata a místní nářečí. Kabaret tohoto typu

založil ve slezské Hrabyni v roce 1910 tehdy už známý písničkář Arnošt Chamrád. Po otci převzal hostinec a vytvořil z něj hojně navštěvovaný kabaret. Sám byl herec, improvizátor, konferenciér, skladatel kupletů a hašlerovských písniček. Vedle pravidelných nedělních produkcí pořádal se studenty v okolí operetní představení, politické kabarety a lidové výstupy ve slezském nářečí.⁴



Podoba zpěvoherních ochotnických produkcí byla rozmanitá a odrážela se v nich dobová praxe koncertů pěveckých spolků i představení divadelních ochotníků. Většina jednotlivých árií, větších částí oper i některá provedení celých oper měla až do osmdesátých let (zejména na Moravě) spíše charakter *pódiových pěveckých vystoupení* konaných v rámci obvyklých koncertů zpěvackých spolků. Instrumentální složka produkcí bývala velmi improvizovaná a často ji nahrazoval klavírní doprovod. Když v roce 1870 byla v Turnově provedena Marie, dcera pluku s doprovodem orchestru, referent označil tento fakt za zvláštnost. S doprovodem klavíru provedli ochotníci v Táboře Blodkovu operu V studni ještě v roce 1883. Také slavná představení třebíčské Vesny v sedmdesátých a osmdesátých letech doprovázely klavíry a harmonium. Teprve v devadesátých letech se stalo běžným využívání profesionálních i ochotnických orchestrů městských, vojenských, sokolských, hornických, dokonce i mysliveckých. Na počátku 20. století a v době první světové války olomoucký Žerotín využíval i orchestr olomouckého městského německého divadla a spolupracoval také s pražskými orchestry Národního a Vinohradského divadla. Velké spolky se pokoušely ustavit stálé orchestry při svých hudebních školách, zakládaly filharmonická sdružení apod. Hodnota instrumentálního doprovodu byla ovšem trvale jednou z bolavých stránek ochotnických zpěvoherních představení. „Vypůjčený“ orchestr se sotva mohl delší dobu scházet na zkouškách, koneckonců výsledkem byla nejčastěji dvě, nejvýše tři představení studovaného díla (46 představení Prodané nevěsty, která v letech 1892–1920 uvedl olomoucký Žerotín, bylo nepochybně impozantní výjimkou).

Nejvyspělejší složkou u ochotníků byla *složka pěvecká*. Operní melodika působila na zpěváky jako výzva k prokázání intonační dovednosti a k ukázce jejich hlasového rozpětí. S ohledem na omezené možnosti a schopnosti jednotlivých zpěváků ovšem bývaly opery často redukovány, ať už šlo o škrty árií nebo dokonce jednotlivých postav. Chloubou ochotnických představení pak nejčastěji byly pečlivě a dlouho studované sbory. *Sborový zpěv* byl nejvlastnější oblastí činnosti pěveckých spolků a právě ve sborech, které často čítaly desítky zpěváků, mohli ochotníci úspěšně konkurovat profesionálním divadlům, zejména kočovným společnostem.

Ve prospěch dobročinných účelů školských a Matice maličkých!

SDRUŽENÉ ČESKÉ SPOLKY
V ZÁBŘEHU NAD ODROU.

BESEDA. NÁROD. JEDNOTA
A TĚL. JEDNOTA -SOKOL-



upozorňuji své p. t. přátele, želez i veskerou českou společnost ve Vitkovických a okolí, že pořádají pod protektorem div. spolků „Tyti“ ve Vitkovických v neděli **22. května 1910** ve dvoraně Českého domu ve Vitkovických operu:

V STUDNI.

NÁRODNÍ KOMICKÁ OPERA O 1 JEDN. OD VIL. BLADKA NA SLAVU K. SABINY

OSOBY:

LIPIKKA, setká slyží. Seprán.

VEHLIN, šaradnice. Fil.

VOVČEK, učitel. Kater.

JANEC, dělník. Has.

— VERNACSKÁ CHUDÁ (SABININ) A ŽENSKÝ SBOR —

Operu řídí p. J. Čermáček, řed. bud. Slovy N. J. řečí vede p. B. Benek, řed.

CENY MÍST: Křeslo 2 K. I. místo 1 60 K. II. místo 1 K. III. místo 40 haléřů. Studijníci a mládež platí ceny poloviční.

PŘED OPEROU „V STUDNI“ PROVEDENÍ BUDE JEJEDNOTOVKA:

MLČENÍ.

VYKLOUBKA O JEJEDNOTOVCE OD V. V. FILIPINA

OSOBY:

LEONTR VISHJEV, GUBJANOV, JAVLAVJE PETHOVNA BUKINA,

LEONTR VISHJEV, GUBJANOV, JAVLAVJE PETHOVNA BUKINA,

LEONTR VISHJEV, GUBJANOV, JAVLAVJE PETHOVNA BUKINA,

O HOJNOU ÚČAST ŽADAJÍ SDRUŽENÉ SPOLKY.

Otevření představení v 7 hodin večer

Začátek představení v 8 hodin večer.

Při představení bude sál osvětlen. — Rekvizit nebudou dovoleny.

PO PRODUKCI VOLNÁ ZÁBAVA S PŘÍPLATKEM 60 H.

PŘEDPRODEJ VSTUPENEK Z OCHOTY PŘEVZAL PAN

BOŠÁK, HOLÍČ, PROTI ČESKÉMU DOMU.

53/ Plakát k opeře Viléma Blodka V studni, Sdružení českých spolků v Zábřehu nad Odrou, 1910

K nejoblíbenějším divadelním složkám patřily *kostýmy*. V celé druhé polovině 19. století byly na jevišti nejčastěji uplatňovány originální lidové kroje anebo byly napodobovány kostýmní návrhy z profesionálních divadel, které ovšem také často těžily z folklorního prostředí (například studenti z Blevic v roce 1881 si pořídili pro představení Prodané nevěsty kopie divadelních kostýmů z Prozatímního divadla). *Obliba lidových krojů* vedla až k tomu, že byly uplatňovány i bez ohledu na obsah hudebního díla. Například břeclavský ženský spolek Libuše uvedl Suppého operetu Nápoj lásky, v níž diváky po vytažení opony „překvapil sbor venkovaneček v malebném kroji národním“. ⁵ Záliba v uplatnění folklorních prvků v operních představeních někdy prostupovala i další složky a významně spoluvytvářela divadelní koncepci celého představení. ⁶ Operety bývaly zase (zejména pro dámskou část souboru) příležitostí k uplatnění nádherných i apartních kostýmů, odpovídajících velkosvětskému prostředí nebo atraktivnímu ději operetních libret.

Výprava jeviště rovněž vycházela z dobové praxe divadelních ochotníků. *Pěvecké spolky* využívaly *typových dekorací*, které si vypůjčovaly u jiných spolků (i divadel), někdy si je nechávaly malovat u dekoračních malířů stálých divadel (byli mezi nimi Josef Macourek, Eduard Herold, Jan Kautský, Hugo Ullik aj.), nebo si kulisy objednávali v malířských a divadelních dílnách (u Romualda Skály v Praze, v Trnkově dílně ve Vídni a jinde). Tak tomu bylo spíše až na konci století a před první světovou válkou, kdy ochotníci už nebyli odkázáni jen na malé sály v hostincích, a měli k dispozici jeviště nebo *velké sály v sokolovnách, národních domech, městských divadlech* apod.

K problematičtějším složkám patřilo *herectví*. Vycházelo jednak z napodobení operních hereckých klišé starších období, jednak z dobového herectví činoherních ochotníků, ale většinou bylo patrně ovlivněno staticností pódiových produkcí, jak na ně byli členové pěveckých spolků zvyklí. Zdá se, že právě *v herectví se ochotníci nejvíce naučili na představeních satirických a parodických oper a operet*. V těchto vystoupeních nebyla tak důležitá hudební a literární hodnota předlohy a její bezchybné zvládnutí. Naopak, charakter těchto dílek dovoľoval divadelně využít herecké, pěvecké a hudební nezkušenosti účastníků produkcí a učinit je součástí divadelně účinné komiky. Všechny složky hudebně-dramatického díla (jakkoliv nenáročného) byly podrobeny výraznému zdivadelnění do silně komické jevištní nadsázky. Rovněž *režie* byla patrně spíše konzervativní složkou, omezovala se obvykle na nejnutnější aranžmá sborů a pohyb zpěváků po jevišti. K režii operních a operetních představení byli často zvaní režiséři místních ochotnických spolků. Před první světovou válkou to býval v Kroměříži Otakar Porázek, v Lidovém divadle v Prostějově Ludvík Novotný, představení Záboje na Ostravsku režíroval Jan Poppe ze slezskoostravského spolku Kolár. Olomoucký Žerotín trvale spolupracoval s Jednotou divadelních ochotníků besedních. Těžiště interpretace však nepochybně spočívalo především v pěveckém a hudebním nastudování.



Pro ochotnické divadlo odjakživa platilo, že o jeho aktivitě, úrovni i vytrvalosti rozhodovala vyhraněná *osobnost*, ať už to byl režisér, herec, organizátor nebo, v našem případě, zpěvák, sbormistr, kapelník či hudební skladatel. Starou pravdou je i skutečnost, že pro takovou osobnost bylo obvykle divadlo vším. V našem případě se navíc spojovalo nadšení ochotníků z oblasti hudby i divadla, a v obou oblastech pak činnost ochotníků a profesionálů.

Uveďme si na tomto místě alespoň některá jména a příklady s omluvou adresovanou těm stovkám dalších, které zde nezmíníme, ač by si to zajisté zasloužili. Nositeli hudebních snah a organizátory spolků byli nejčastěji *učitelé* (od roku 1873 nesměli hrát divadlo), *ředitelé kůrů, amatérští i profesionální skladatelé, příslušníci městské honorace a intelligence, studenti, ale i řemeslníci a dělníci*. Postupně se do hnutí zapojovaly i *ženy* (zpočátku zakládaly čistě ženské spolky a od-

bory), v Čechách vedené zejména Eliškou Krásnohorskou. Duší početných představení třebíčské Vesny v sedmdesátých a osmdesátých letech byla Albína Kofránková, zpěvačka, klavíristka a sbormistryně v jedné osobě, manželka starosty Třebíče. Organizátorem ochotnických produkcí v Kutné Hoře byl František Kaván a po něm ředitel kůru Alois Strébl. Bohatý divadelní a hudební život v Blevicích organizoval hudbymilovný statkář a majitel hostince V. Brtník. Velkou zásluhu na impozantním rozmachu divadelní Chrudimi měli dramatik, zpěvák a deklamátor Karel Pippich, kapelníkem zde byl varhaník a houslista Alois Hnilička (autor opery *Žižkův dub*) a tenorista a primárius chrudimského kvarteta, člen pěveckého spolku Slavoj Josef Klimeš.



54/ Karel Pippich, dramatik, zpěvák a deklamátor, organizátor divadelního života v Chrudimi, jeden z prvních předsedů ÚMDOČ

V hudebních a pěveckých spolcích působili *amatérští skladatelé* (J. J. Pihert v Domaušicích a později v Nymburku, Eugen Miroslav Rutte, soudní adjunkt, skladatel a zpěvák, v Jičíně a pak v Roudnici apod.), ale také významnější tvůrci a dokonce *skladatelé první velikosti* (Ladislav Vycpálek v Rychnově nad Kněžnou, Josef Nešvera v Hradci Králové a pak v Olomouci, ale také Bedřich Smetana a po něm Karel Bendl v pražském Hlaholu, Leoš Janáček v Besedě brněnské, či Antonín Dvořák a opět Karel Bendl, oba dlouhodobě spolupracující s plzeňským Hlaholem, kroměřížským Moravanem či olomouckým Žerotínem). Významným přínosem pro růst hudební a zvláště divadelní úrovně ochotnických představení bylo *působení bývalých kapelníků a někdy i zpěváků operních a operetních společností*.

V Mladé Boleslavi to byl bývalý dirigent Švandovy společnosti František Hruška, v Kroměříži a poté v Olomouci Antonín Petzold a po jeho odchodu z Kroměříže (1884) mladý Ferdinand Vach, když oba získali kapelnické zkušenosti u společnosti Františka Pokorného. Na Ostravsku spolupracoval s ochotníky dirigent opery Národního divadla v Brně a stálé scény v Moravské Ostravě Cyril Method Hrazdira. S Kroměříží pak trvale spojil svůj život od roku 1894 bývalý zpěvák a herec Trnkovy společnosti František Brůžek, účastník většiny operních představení Moravanu a operetních (i činoherních) představení kroměřížského Spolku ochotnického divadla a host jiných spolků na Moravě. Od roku 1905 působil v Soběslavi bývalý režisér Prozatímního divadla v Praze Edmund Chvalovský, který s místními spolky, pěveckým a divadelním, nastudoval Blodkovu operu *V studni*. Od roku 1911, kdy se provdala do Olomouce, pravidelně vystupovala v produkcích Žerotína Amálie Votrubová-Bobková.

Ti všichni (a bylo jich zajisté mnohem více) přinášeli do ochotnických spolků profesionální zkušenosti a návyky. Ke světlým stránkám vztahů profesionálů a ochotníků pak nepochybně patřila také *hostování profesionálních zpěváků*. Ti se rádi účastnili už prvních produkcí v šedesátých a sedmdesátých letech.

Ze zpěváků Prozatímního divadla v Praze nejčastěji hráli s ochotníky Betty Fibichová, Josef Krössing, Karel Čech, Josef Kysela, Josef Lukes, Karel Strakatý a další. Někteří neváhali cestovat i na Moravu: v roce 1874 zpíval Jeníka v Prostějově Antonín Vávra. Josef Krössing vystupoval s ochotníky častěji i v dalších letech. V roce 1888 hostovala Klára Šambergerová v Blodkově opeře *V studni* v Uherském Hradišti, Váša Chmel a Eduard Krtička v Rakovníku v Hubičce (1900), František Pácal v Litomyšli v Daliboru (1905), Leon Geitler v Pardubicích v Hubičce (1909). Na Moravě často hostovali vedle pražských i brněnské pěvci. Ve dvou představeních Hubičky v Kroměříži (1900) zpívali Alois Staněk-Doubravský z Brna a Růžena Maturová z Prahy – ta později označila moravské uvedení Hubičky za jedno z nejlepších, kterých se kdy zúčastnila. V Moravské Ostravě zpívali brněnské Vlasta Boubelová a Zdeněk Lev v Bendlově *Starém ženichu* (1901) a František Pokorný z vinohradské opery v *Prodané nevěstě* (1910). Pravidelnou „štací“ profesionálních zpěváků byla Olomouc, kde od devadesátých let hostovali Vilém Heš, Eduard Krtička, Růžena Maturová, Božena Tůmová,

Valentin Šindler, Karel Kùgler, Kamila Ungrová, Alois Pivoňka, Vilém Zítek a řada dalších, zejména pak za první světové války. Spolupráce Žerotína s profesionály vyvrcholila v červnu 1918 hostováním Emy Destiniové v Prodané nevěstě a Daliboru (doprovázel ji orchestr vinohradského divadla řízený olomouckým Antonínem Petzoldem).⁷

Na druhé straně najdeme příklady budoucích profesionálních zpěváků, kteří svou dráhu začínali právě v pěveckých spolcích a jejich představeních. Uvedme si alespoň jména Josef Lev, Arnošt Grund, Josef Paleček, Vojtěch Šebesta, Irma Reichlová, Františka Burianová –Jelínková, Ema Kittlová (později Destiniová) aj.

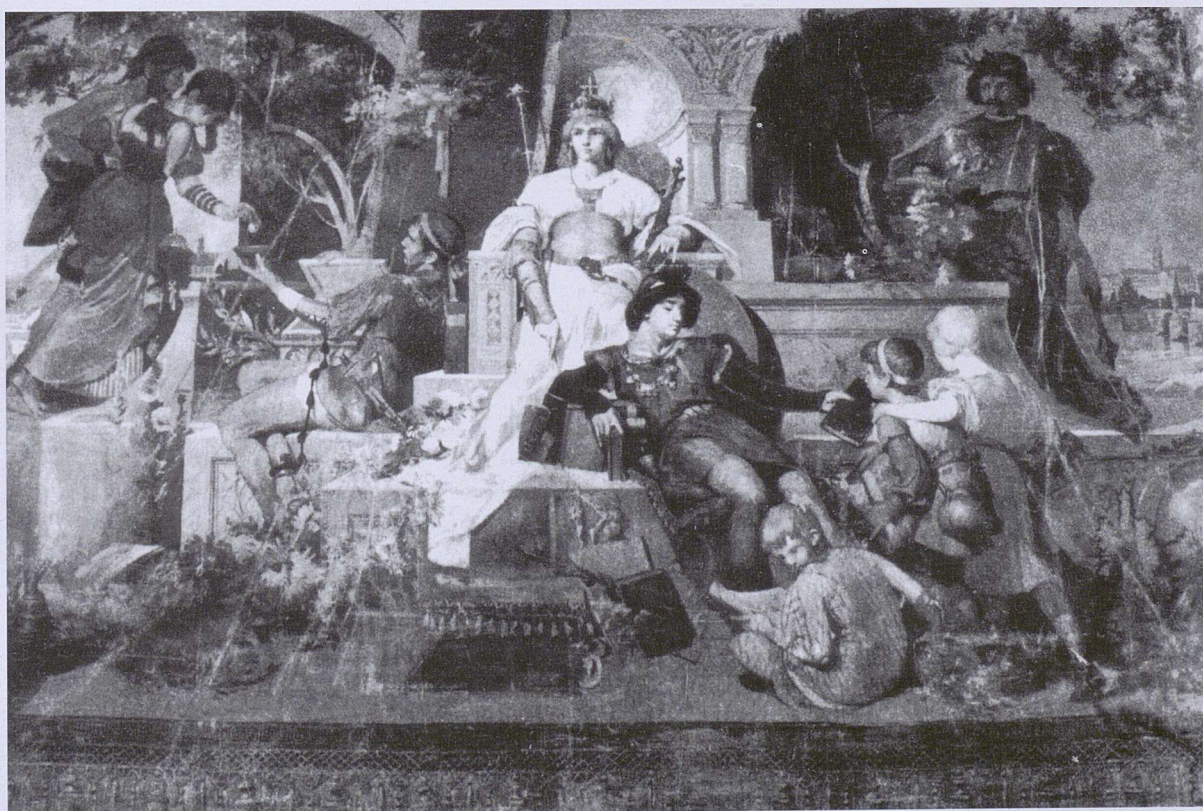
Mohli bychom samozřejmě uvádět další jména a další příklady vzájemné spolupráce. Pro nás je důležité opakované zjištění, že *podobně jako činoherní ochotnické divadlo ani hudební nebylo zcela odděleno od profesionálního*, že naopak existovala trvalá spolupráce v podstatě ve všech složkách. Lze říci, že rozvoj ochotnického hudebního divadla byl více spjat s profesionály – školenými lidmi – než rozvoj činohry. Bohatost jeho projevů a obliba u diváků z něj učinila významnou součást kulturního života české měšťanské společnosti. Jeho úctyhodný rozmach v devadesátých letech a na počátku 20. století se pak už nikdy neopakoval, i když se s ochotnickým hudebním divadlem setkáváme i po roce 1918.

OCHOTNICKÉ DIVADLO V LETECH 1886–1918 (ČINOHRA A KABARET)

Na konci 19. století a v období od roku 1900 do sklonku první světové války se české ochotnické hnutí podobně jako profesionální divadlo dále kvantitativně rozvíjelo a složitě společensky i umělecky diferencovalo. Nestejný kulturně-politický význam a umělecká hodnota ochotnické činnosti byla způsobena jednak živelným růstem ochotnických spolků a družin, jednak komplikovanými společenskými vztahy, kterými český národ prošel v tomto více než třicetiletém období.



Ve většině měst v českých zemích byla upevněna hegemonie českého obyvatelstva rozsáhlými hospodářskými, sociálními a především kulturními akcemi, které se staly pro české měšťanstvo druhé poloviny 19. století typické, protože svým způsobem suplovaly jeho politickou aktivitu. Hustá síť



55/ Divadelní opona malíře Theodora Rothangena, působícího ve Vídni, pro ochotnické divadlo rodného města Polná. Užívána v letech 1888-1935.

knihoven, čítáren a vzdělávacích spolků, dva i více místních denních listů, odborné hospodářské i kulturní časopisy, čilý hudební a divadelní ruch, to vše patřilo na přelomu století ke kulturnímu životu prosperujícího českého města. Většina městských sídlišť, která v té době podnětně přispěla k vývoji českého amatérského i profesionálního divadelnictví, měla tehdy pouze sedm až deset

tisíc obyvatel (Hradec Králové, Jičín, Tábor, Mladá Boleslav, Slaný, Louny, Nymburk, Ústí nad Orlicí aj.), výjimečně dvanáct až třináct tisíc (Chrudim, Písek, Kolín), a přesto téměř všechna dokázala postavit a udržívat vlastním nákladem *divadelní budovy*, z nichž mnohé dodnes slouží divadelnímu provozu. Z kulturní potřeby českých měst vznikla i řada *víceúčelových národních, dělnických nebo kulturních domů a sokoloven se stálým jevištěm a divadelním sálem*.

Nejvíce se hrálo ochotnické divadlo v oblastech, které i profesionální kočovníci považovali za divadelně nejvýhodnější, protože tu došlo k velké koncentraci obyvatelstva v průmyslových nebo agrárně průmyslových komunitách. Tak tomu bylo zejména na Plzeňsku a Lounsku, v Praze a okolí, v Polabí, v severovýchodních a východních Čechách. V těchto krajích působil nejen v městech, ale i ve větších vesnicích alespoň jeden ochotnický soubor. Hrály nejen staré družiny, založené už za národního obrození nebo po revoluci roku 1848 a v 60. letech. Od 90. let vyvíjely divadelní činnost mnohdy značného rozsahu už i dramatické odbory Sokola, hasičů i různých stavovských a politických organizací i zábavních spolků. Méně agilní byli např. ochotníci v jižních Čechách (s výjimkou velkých center jako Tábor, Písek, Jindřichův Hra-

dec), protože tu obyvatelstvo bylo jednak značně rozptýleno, i proto, že v této agrární oblasti měl silné pozice katolicismus.

Převážně *německé pohraniční okresy se začaly alespoň částečně počesťovat*. Tento proces probíhal zvláště na Mostecku a později i na Ostravsku, kde byl český živel posílen v 80. a 90. letech hornickými přistěhovalci z vnitrozemí. Od 80. let se tu začala rozvíjet i ochotnická činnost, později vznikaly divadelní spolky.¹ Tyto soubory pracovaly ve zjištěné atmosféře národnostních třenic a sociálních konfliktů a bez podpory zámožnějších českých měšťanských kruhů, které v těchto oblastech vlastně téměř neexistovaly. Charakterem i posláním připomínaly proto tyto spolky organizace v ryze českých městech z 60. i dřívějších let. V pohraničních oblastech, právě tak jako v některých městech s převahou německého obyvatelstva (Liberec, Karlovy Vary, Jihlava, České Budějovice), hrálo se ochotnické divadlo též v jazyce německém, avšak význam německých spolků postupně slábl, protože do zdejších kamenných divadel zajišťovaly německé společnosti.

V politickém i kulturním smyslu působila zato z cizích spolků podnětně *skupina ruské předválečné politické emigrace v Praze*, která se zformovala pod názvem Knihovna a čítárna L. N. Tolstého. V letech 1908–1914 uvedla v Uránii a Intimním divadle na Smíchově řadu divadelních

Dámský odbor Národní Jednoty Severočeské

v Hronově

pořádá v neděli 14. m. dubna 1907
za lask. spoluúčinkování pana
JUDr. FRANT. ZUNY, advokáta
z Náchoda, v hotelu „u Mostu“

divadelní představení:

MYŠKA

(LA SOURIS.)

Veselohra v 3 jednáních. Napsal Ed. Pailleron. Z francouzsky přeložil Jan Kühn. Režii má pan JUDr. Zuna.

OSOBY:

Marijé Max de Semiers	p. JUDr. Zuna.
Paní de Moisan	pl. Červicková.
Hraběnka Klotilda Vojská, její dcera	pl. Glugerová.
Marta de Moisan, Klotildina ne-	pl. Micháliková.
vlastní sestra	pl. Fuchsova.
Pápa Rimbaudova,	přítelekyně
Baronka Hermína de	Klotildy
Sagancey,	pl. Bukáčková.

Na venkově, na statku paní de Moisan v době nynější.

Začátek přesně o 8. hodině večer.

Ceny míst obyčejné.

Uctivě zve VÝBOR.

56/ Plakát Dámského odboru Národní jednoty severočeské v Hronově k uvedení francouzské veselohry *Myška*, 1907

představení v ruském, polském a českém jazyce. Tato skupina navázala úzké kontakty s reprezentanty české inteligence (L. Janáček, G. Preissová, R. Svobodová, někteří členové opery Národního divadla v Praze aj.) i s československou sociální demokracií. Byla navázána i kulturní spolupráce se Slováky. Roku 1908 hráli smoleničtí studenti v Městském divadle na Královských Vinohradech dvakrát Urbánkovu hru Rozmarýn.²

Složitější situace byla na Moravě, kde národnostní hranice probíhala uvnitř jednotlivých měst. Ačkoli moravská vesnice byla česká, malá hustota obyvatelstva a vliv katolické církve nevytvářely dobré podmínky pro ochotnickou činnost. *Divadelní život na Moravě* se proto koncentroval především do větších měst (Olomouc, Prostějov, Brno, Kroměříž, později Jihlava, Třebíč aj.), kde se ovšem boje o české divadlo stýkaly s bojem o české školství i o českou správu města, a měly proto mnohem nacionálnější charakter než v Čechách, kde divadlo tuto funkci už splnilo.

Národně uvědomovací snahy znovu ožily v českém vnitrozemí za první světové války. Typickým příkladem tohoto obnoveného národního poslání ochotnického divadla bylo např. královéhradecké nastudování Tylovy Fidlovačky v roce 1917, provázené bouřlivými výkřiky obecnictva při otevřené scéně a zakončené zpěvem národní hymny za spoluúčasti publika. Inscenace se dočkala dvanácti repríz v městě samém a šesti dalších představení v Náchodě, ve Dvoře Králové nad Labem a v Jaroměři. Také berounští ochotníci přispěli svou spoluúčastí k vůbec prvnímu uvedení Jiráskova historického dramatu Jan Roháč, které provedla 16. června 1914 Sedláčková společnost.³ To ovšem byly jen mimořádné jevy, vyvolané výjimečností situace. Podobnou národně uvědomovací funkci plnila též představení českých legionářů v Itálii, Francii a v Rusku.

V českém ochotnickém hnutí se zrcadlil v celé šíři a složitosti společenský *diferenciační proces*. Soubory opouštěli dělníci, což bylo mnohými znalci ochotnického divadla považováno za uměleckou i společenskou ztrátu. Na přelomu století se od ochotnické činnosti začali distancovat i spisovatelé a jiné výrazné kulturní osobnosti, které dosud leckde byly hybnou pákou tohoto hnutí. Jestliže ještě v posledních desetiletích 19. století měl např. na amatérské divadlo ve Slaném vliv Václav Štech, v Kolíně Karel Leger a v Chrudimi Karel Pippich, autoři, kteří přerostli svým dílem úzký regionální okruh, po roce 1900 je podobný případ už výjimkou. Ochotníků se v té době ujímali sice tu a tam penzionovaní herci Národního divadla (E. Chvalovský v Soběslavi, J. Šmaha v Táboře), ale spisovatelé přestali vidět v ochotnické a osvětářské činnosti smysl.

Také *obecnictvo měšťanských představení* se čím dál tím více zužovalo na střední vrstvy. Politici i hospodářští představitelé města divadlo téměř nenavštěvovali. Valnou většinu diváků tvořily prý ženy, pro které bylo ochotničení jednou z nemnoha platform veřejného působení, protože se podle společovacího zákona z roku 1867 nesměly stát členkami politických organizací.

Takové poměry byly značným handicapem pro činnost měšťanských spolků. Zmalo-měšťáčetly, docházelo k malicherným projevům řevnivosti i vůči jiným organizacím. Většina ochotnických spolků produkovala v té době řadu představení, která s uměním ani s výchovným posláním neměla nic společného. Družiny, které vytvářely skutečné hodnoty, nepominutelné z hlediska celé naší divadelní kultury, tvořily přirozeně i nyní jen malé procento této nadprodukce.

Proti předchozímu období vystoupily v ochotnickém hnutí v Čechách i na Moravě v letech 1885–1918 výrazně do popředí dvě sociální skupiny obyvatelstva, *studentstvo a dělnictvo*, které přinášely nový vzruch a impulzy do soudobé ochotnické práce.

Studenti se už od národního obrození osvědčovali jako znamenití ochotničtí organizátoři, herci i diváci. Není náhodné, že nejrušnější divadelní život měla města s rozvinutým středním nebo alespoň odborným českým školstvím. Občasná i pravidelnější *představení studentské*

mládeže bývala od 80. let ozdravujícím elementem v činnosti ochotnických spolků. Mladí lidé se čile zajímali o nové kulturní proudy (symbolismus, impresionismus, psychologismus), vysokoškoláci, kteří byli obeznámeni s divadelním děním hlavního města, snažili se v svých představeních, hraných převážně v době prázdnin, nejednou i o nejmodernější interpretaci.

Starou tradici měla např. už od roku 1885 studentská představení v Kroměříži, která vedla po převratu k vzniku Dramatického odboru spolku pokrokového studentstva Milíč (1921). Už roku 1881 upozornili na sebe Akademikové písečtí a jejich pokračovatelé ve spolku Prácheň, založeném v roce 1905. Ti překvapili město v letech 1915–1917 vybraným moderním repertoárem (Hilbert: Jejich štěstí, Kvapil: Přítomí, Šrámek: Léto, Červen, Dyk: Smuteční hostina, Ibsen: Příšery aj.). V Hradci Králové působil už od 70. let pravidelně studentský spolek Dobroslav. V roce 1911 se tu zrodil později velmi populární studentský kroužek Mansarda, předchůdce kabaretu Červená sedma. Starou studentskou tradici Litomyšle převzal na počátku 20. století Akademický spolek Smetana.

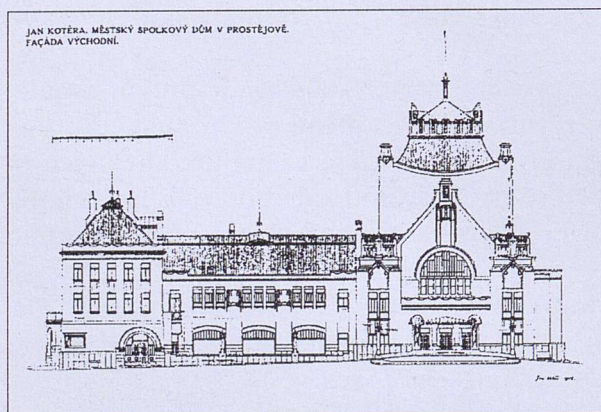


Dělnické divadelní spolky vznikaly především v oblastech, kde už k tomu byly měšťanským ochotnickým i profesionálním divadlem vytvořeny podmínky, kde se dal i u nejširších vrstev publika předpokládat určitý stupeň divadelní kultivovanosti. Byla to většinou moderní průmyslová centra, zvláště pražská předměstí, dále Plzeňsko a Kladensko, oblast východních a severovýchodních Čech, Brněnsko a jiná průmyslová města Moravy (Prostějov). Dělnické divadlo v libereckém Prátru, které bylo – pokud víme – prvním českým dělnickým divadlem v pohraničí, muselo se od počátku 20. století těžce probíjet za nepřízně německého magistrátu a téměř bez místních českých divadelních tradic.⁴

Dramatické odbory vznikaly při dělnických organizacích. K značnému počtu řemeslnicko-dělnických besed se v 90. letech přidružily dramatické kroužky sociálně-demokratických Dělnických tělocvičných jednot (DTJ) a odborových organizací – např. Divadlo skupiny kovodělníků Praha 7 (Holešovice–Bubny) a Dramatický odbor skupiny dělnictva textilního ve Dvoře Králové nad Labem. V Berouně měl sídlo a působil Dramatický odbor Mezinárodního dělnického vzdělávatelského spolku. Nejvíce dělnických ochotníků pracovalo však v divadelních souborech Československé sociálně demokratické strany a někteří i ve straně národně sociální.

Divadla využívaly k agitaci, k občanské i řečnické výchově také některé další politické strany. Na vesnici to byla především Česká agrární strana, širší zaměření měla křesťansko-sociální strana. Divadlu věnovali pozornost i anarchisté. Politické myšlenky této skupiny pronikly i do her F. Šrámka a J. Mahena. Na sjezdu anarchistů roku 1905 byl dokonce vysloven požadavek,

aby byl napsán populární spis o úkolech anarchistických ochotnických divadel. Autorem této nerealizované brožurky měl být Fráňa Šrámek.⁵



57/ Národní dům a Městské divadlo v Prostějově, projekt Jana Kotěry, průčelí, 1907

Některé *divadelní soubory sociální demokracie* představovaly spolu se špičkami měšťanských amaterských družin (Hlinsko, Hradec Králové, Chrudim, Olomouc, Písek, Prostějov, Rychnov nad Kněžnou, Slaný, Valašské Meziříčí, Tábor atd.) elitu v ochotnickém hnutí Čech i Moravy. Sociální demokraté využívali divadla – pod heslem Osvětou k svobodě – k uvědomovací i vzdělávací práci mezi proletariátem. Proto od konce 19. století pravidelně zakupovali pro své organizace i představení profesionálních scén

Prahy, Plzně a Brna. Jejich zájem o dramatické umění posílila anketa Čí je Národní divadlo?, podnícená roku 1898 F. X. Šaldou, který vyzýval českou pokrokovou kulturní frontu, aby se postavila za kulturně-politické požadavky dělnictva.

Mezi dělnickým ochotnictvem začínaly už v této době pracovat některé budoucí významné osobnosti komunistické kulturní fronty první republiky. Koncem 90. let zprostředkovává styk mezi divadelní Prahou a Kladnem Marie Majerová, která i později vystupuje s dělníky jako herečka. Koncem první světové války zapojuje se do dělnického ochotnického hnutí také Jindřich Honzl.⁶ V Plzni začíná Jaroslav Průcha. Do tamního časopisu Lidové divadlo (programy divadla v dělnickém domě „Peklo“) psal od roku 1915 Jan Mukařovský.

Dělnické divadlo v sále *Typografické besedy* v Praze ve Smečkách stalo se od roku 1889 předvojem moderní dělnické dramaturgie, jež se výrazně lišila od ostatní dramaturgie ochotnické i profesionální. Repertoár Dělnického divadla setrval na realisticko-naturalistické linii, později obsáhl i dramata psychologicko-realistická. S Dělnickým divadlem spolupracoval i F. V. Krejčí, divadelní referent Práva lidu, který představení obvykle uváděl popularizující přednáškou. V některých mimopražských centrech dokázala sociálnědemokratická scéna převzít dokonce iniciativu v divadelním a kulturním životě města, jako např. na počátku tohoto století v *Prostějově*. Ačkoli tu byl dobrý měšťanský ochotnický spolek Tyl a moderní divadlo v Národním domě, v němž pohostinsky vystupovala i činohra a opera Národních divadel z Brna i z Prahy, zachovalo si zdejší *Lidové divadlo v Dělnickém domě* po určitou dobu nesporný primát.

V letech 1903–1909 s touto scénou spolupracoval sociálnědemokratický žurnalista Josef Krapka Náchodský, hostovali tu Hana Kvapilová, Eduard Vojan, Marie Laudová aj. Repertoár přinášel ve výběru to nejlepší, co poskytovalo pražské Národní divadlo a Dělnické divadlo v Typografické besedě.

V *Ústřední Matici divadelních ochotníků*, založené 1886 a 1892 přezvané na *Ústřední Matici divadelního ochotnictva československého* (ÚMDOČ), bylo roku 1895 organizováno asi sto ochotnických jednot, ačkoliv jich v českých zemích tehdy hrálo přibližně pět až šest set. Byly tu nejprve zastoupeny i některé soubory dělnické, ale už od počátku 20. století žádali funkcionáři dělnických divadel samostatné ústředí při sociálně demokratické straně nebo včlenění těchto souborů do Dělnické akademie, osvětové organizace sociálně demokratické strany (zal. 1896). Prozatím však dosáhli pouze zřízení tzv. „dělnické sekce“ v ÚMDOČ. Ale i odtud brzy dělníci ochotníci odešli. Na První dělnické výstavě v létě roku 1911 na Kladně byl v Den dělnického ochotnictva československého přijat návrh Antonína Zápotockého, Edvarda Hegnera, Emanuela Futra, Františka Adolfa Šuberta a jiných na založení *Svazu dělnických divadelních ochotníků československých* (DDOČ). Svaz měl pro potřeby členstva vlastní divadelní knihovnu, v letech 1912–1914 vydával časopis (Věstník dělnického pěvectva a ochotnictva) a pořádal občas vzorová představení na větších scénách s vybranými ochotníky. Za první světové války však jeho činnost – právě tak jako ÚMDOČ – téměř ustala. Mužští příslušníci souborů museli narukovat, veřejné sály a sokolovny byly zabírány na lazarety, repertoár byl pod ztřísněným cenzurním dohledem. Teprve koncem války začínalo se leckde znovu hrát.



U řady významnějších měšťanských amatérských spolků stoupla v letech 1885–1918 umělecká úroveň repertoáru i jeho interpretace. Propast mezi těmito dvěma až třemi desítkami souborů a většinou nezkonsolidovaných družin bez uměleckého vedení a vážnějších cílů se tak dále zvětšila.

dií (J. Ladecký) začaly od poloviny 80. let vycházet i *dějiny jednotlivých spolků ve formě almanachů, sborníků* atd. Nad běžný průměr vysoce vynikly tištěné památníky ochotníků z Vysokého nad Jizerou a Vamberka.

Tam, kde se soubor vypracoval k určité úrovni, mohl už svou prostou existencí vykonávat tlak na úroveň kočujících trup. V době, kdy dobrých cestujících divadelních společností bylo málo a průměrní a podprůměrní kočovníci jezdili hlavně se špatně hranou a špatně zpívanou operetou, nabízeli ochotníci v mnoha městech 10–15 solidních činoherních představení do roka. Tam, kde byla vnímavost obecnstva vypěstována dobrým amatérským souborem, zakotvila vždy ráda také dobrá profesionální společnost.



Velké procento *ochotnického repertoáru* tvořila od počátku našeho století opereta a nechyběly ani produkce kabaretní. Z ochotnických jevišť však zároveň zmizela velká část německého fraškovitého a sentimentálního braku. V činohře převážilo původní drama i veselohra, ačkoliv jejich uvádění ztěžovalo placení provozovacích práv, což u cizích nebo klasických her odpadalo. Tato nadšená hmotná i morální podpora současné domácí dramatické literatury je jednou z pozitivních stránek ochotnického hnutí té doby. Největší porozumění našel u ochotníků A. Jirásek, nejen se svou Lucernou ale i s historickými hrami: Emigrantem (Hradec Králové 1898, Vamberk 1898, Litomyšl 1910) a Janem Žižkou (Jaroměř 1905, Náchod 1914).

Realistické původní drama L. Stroupežnického, A. Jirásky, bratří Mrštíků, F. X. Svobody, J. Štolby (nikoliv však G. Preissové) se dostávalo na měšťanská amatérská jeviště s neuvěřitelnou rychlostí a také v následujících letech patřilo k osvědčenému kmenovému repertoáru. Klíčová díla české realistické dramatiky uvedla ještě v roce pražské premiéry řada souborů. Nejpočetněji se k ní hlásila města Beroun, Litomyšl, Hradec Králové, Chrudim, Mladá Boleslav, Olomouc, Písek, Polička, Slaný, Tábor aj.

Na ochotnických scénách byly uvedeny i premiéry Štechových Maloměstských tradic (Slaný 1887), některých her K. Pippicha (Chrudim) a prvotina J. Gregora-Tajovského Jej budoucí (pův. název Konačka, Jindřichův Hradec 1899).⁸ V roce 1902 měla v Rokycanech premiéru i Horkého veselohra Srážka vlaků.

Spolky působící v místech s rozvinutým profesionálním divadlem (Plzeň, Brno) měly naopak dramaturgický program tradiční a nevýrazný, protože oficiální scény ostře střežily svá provozovací práva na novinky. Dělnické soubory se zatím realistické dramatiky a především vesnickým dramatům vyhýbaly, protože jejich dialekt působil nezkušeným amatérům značné potíže. Dosvědčuje to ojedinělá dělnická inscenace Maryši na Kladně roku 1898.⁹ Maryšu, Vojnarku, Naše furianty a Václava Hrobčického z Hrobčic začali dělníci ochotníci s úspěchem uvádět až po roce 1905.

Cizí drama, ceněné realisty, bylo zatím zastoupeno především veselohrami Baľuckého (Těžké ryby, Klub mládevců) a Gogolovými (Revizor, Hráči). Špažinského Paní majorka a Palmův Náš přítel Něklůžev se na repertoáru neudržely. Dělnické scény hry těchto dramatiků ještě neuváděly.

Od druhé poloviny 90. let zakotvuje v repertoárech pevně *realistická dramatika*, která až do roku 1918 tvoří jejich nejpočetnější složku. Na sklonku 90. let a na přelomu století je doplněna ještě několika hrami, v první řadě Štechovým Třetím zvoněním, Štolbovou veselohrou Na letním bytě a Šubertovými Žněmi. Koncem století přiřazuje se k této linii i psychologické drama, které z české produkce reprezentuje především Hilbertova Vina. Po Národním divadle ji hned v roce 1896 uvedl akademický spolek Dobroslav v Hradci Králové, ochotníci v Písku, Slaném aj. a v roce 1898 Dělnické divadlo v Typografické besedě. Později se hrála hlavně na scénách dělnických.¹⁰

Zahraniční *psychologické drama* zastupoval na českých amatérských jevištích především H. Ibsen. Jeho drama *Příšery* (Strašidla) uvedli v Rychnově nad Kněžnou už roku 1891 a později je úspěšně inscenovaly nejlepší dělnické spolky (Dělnické divadlo v pražské Typografické besedě 1899, Lidové divadlo v Prostějově 1908 atd.) Také o Noru byl od roku 1897 veliký zájem. Na Nepřítele lidu se soustředilo hlavně dělnictvo (Dělnická jednota Slaný 1899, Typografická beseda Praha 1900, Dělnické divadlo na Žižkově 1908). Ostatní hry Ibsenovy byly hrány na měštanských scénách většinou jen ojediněle (Rosmersholm – na počátku 20. století v Chrudimi, Divoká kachna 1908 v Prostějově, Stavitel Solness 1909 v Hlinsku, Hedda Gablerová a Pán z námoří 1911 ve Valašském Meziříčí, John Gabriel Borkman 1913 v Semilech atd.).¹¹

Zatímco měštanské scény se soustřeďovaly na původní vesnická realistická dramata a maloměstské veselohry, vytvářela se *v dělnických souborech jejich specifická dramaturgická linie*. Ze starší domácí tvorby početně vedl Jeřábkův Služebník svého pána, na měštanských ochotnických jevištích už téměř vůbec neuváděný. Velké oblibě se těšily kusy Šamberkovy, nejen veselohry Jedenácté přikázání a Palackého třída č. 27, ale i dramata J. K. Tyl a K. Havlíček Borovský. Značný počet repríz měla také Tylova Paličova dcera. Dělníci hráli rádi dramata Šubertova – např. Jana Výravu. Jejich nejvlastnější repertoárovou hrou však bylo cenzurou dlouho blokováné Drama čtyř chudých stěn, hrané na Kladně (1898) spolkem Tyl dříve než na profesionálním divadle.¹² Častěji než na měštanských scénách byly dělníky hrány Šimáčkovy hry Jiný vzduch a Svět malých lidí, ale také Svobodova Mária Válcová a Stroupežnického drama Na Valdštejnské šachtě.

Ze zahraničního repertoáru přejímala dělnická dramaturgie od měštanské např. kusy Sudermannovy (Domov, Čest) nebo Ohnetova Majitele hutí, ale současně věnovala pozornost i hrám, které měštanské scény nechávaly téměř bez povšimnutí. Patřily sem např. práce holandského realisty Heijermanse Na faře a Naděje a dramatisace Zolova Zabijáku (W. Busnach a O. Gastineau).



60/ Gerhart Hauptmann: *Potopený zvon, Jednota besedních ochotníků Olomouc, p. Volánek jako Vodník, 1911*

Zvláštním přínosem dělnických jevišť celonárodní divadelní kultuře byly inscenace Tolstého *Vlády tmy*, naturalistického dramatu, které nebylo do roku 1900 dovoleno hrát na scéně Národního divadla v Praze. Prostějovští dělníci realizovali inscenaci této hry už 25. března 1890, ještě před založením Dělnického domu. Zdařilé představení Dělnického divadla v pražské Typografické besedě 1899 bylo uvedeno pohostinsky též v Hradci Králové a v Roudnici. V roce 1906 byla však tato hra hradeckým dělníkům zakázána.¹³

Kromě Ibsena a Tolstého zdomácněl na dělnických scénách též G. Hauptmann. Stal se téměř výhradně dělnickou záležitostí. Hrál se nejen Forman Henčl, ale i veselohra *Bobří kožich*. Typografická beseda v Praze uvedla roku 1900 dokonce i *Osamělé duše*.¹⁴

Významnou kapitolou v životě dělnických spolků i českého divadelnictví vůbec jsou události, které se váží k české premiéře Hauptmannových *Tkalců*. Hra byla pro Prahu i venkov až do roku 1903 cenzurou zakázána, a to i pro německé scény. Žádost Spolku divadelních ochotníků Tyl v Brně o povolení hry byla zamítnuta už v dubnu 1898.¹⁵ Roku 1900 žádal marně

o povolení hry k oslavám 1. máje Dělnický ochotnický spolek v Plzni. V časopise Thália doporučuje se proto v roce 1899 provést Tkalce ve formě soukromého představení nebo recitačního večera, neboť tam ruka cenzury nedosahuje. Proto při představení Typografické besedy v Praze (1903) byly předvedeny některé vybrané partie dramatu. První doložené české představení Tkalců bylo 30. srpna 1903 v Pardubicích. Zahrál je tu na Východočeské výstavě na počest Dne sociálnědemokratického dělnictva místní dramatický odbor sociální demokracie. Od roku 1904 počet inscenací vzrůstá. V lednu je uvedl Dramatický odbor dělnického spolku v Táboře, v dubnu Lidové divadlo v Prostějově (překlad pořídil maskér a dekorační malíř holič Štěpán Binder). V pražském policejním obvodu byli poprvé hráni k 1. máji Dramatickým odborem sdružení spolků dělnických v Praze–Libni, v květnu holešovickou odbočkou DTJ. Další představení byla až 1908 v Praze–Vršovicích, 1909 u spolku Tyl na Kladně, v letech 1910–1914 DTJ Svitávka u Brna atd. V roce 1904 revoluční hra začala být uváděna i na profesionálních scénách, většinou jako představení zakoupené organizacemi sociální demokracie. Měšťanští ochotníci Tkalce uváděli jen sporadicky (např. 1912 spolek Vrchlický, dramatický odbor Sokola v Jaroměři).

Ačkoliv *realisticko–naturalistická linie v ochotnickém repertoáru let 1895–1918* zřetelně převažovala, vyskytly se – byť v menší míře – také jiné, pro toto období tak typické, stylové tendence. V Praze vznikly čtyři *avantgardní amatérské nebo poloamatérské scény*, Intimní volné jeviště (1896–1899), Akademikové vinohradští (1910), Lyrické divadlo (1911) a vyvrcholení těchto snah – Divadlo umění (1912–1914), jejichž repertoár i inscenační sloh se orientovaly na niternou problematiku lidského individua a básnické i *symbolistické drama*. V souvislosti s posledními třemi podniky se objevují jména pozdějších profesionálů: režiséři Pavel Neri (vl. jm. Petr Kropáček), Vojta Novák, výtvarník Ladislav Machoň, herci Jiří Steimar, Bedřich Vrbský, Gabriel Hart, Marie Nechlebová, Vlasta Žďárská aj. Hrál se Zeyer, Karásek, Hofmannsthal, Maeterlinck, Hilbert (Psanci), Merežkovskij, Molière a Sofokles.¹⁶

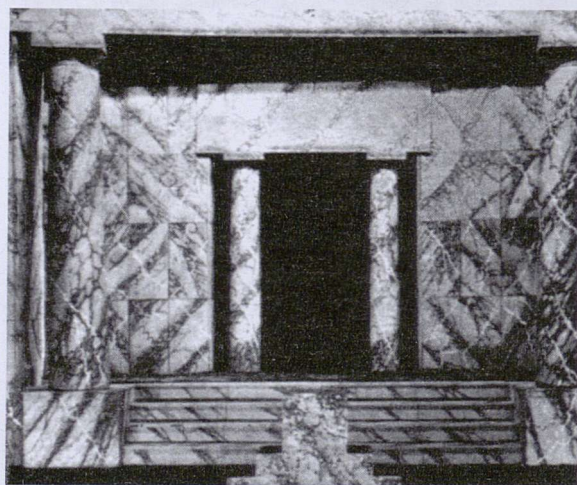
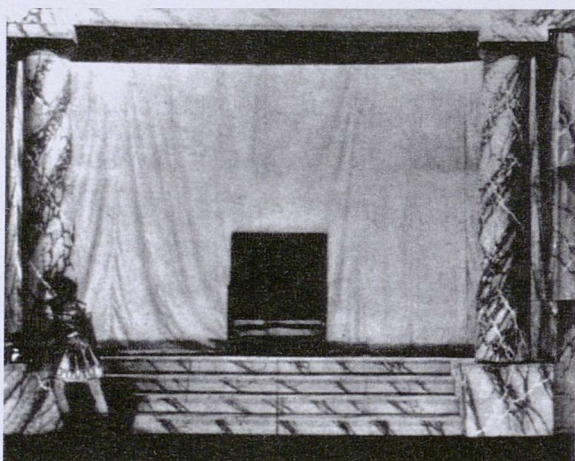


61/ Z inscenace hry Jaroslava Hilberta Psanci, pokus o symbolistickou scénu, Divadlo umění Praha, výprava a režie V. Novák, 1913

Mimo tato tři centra objevovalo se však symbolistické drama na ochotnických jevištích jen ojediněle. Zajímavé je, že je někdy uváděli i dělníci, snad proto, že rozpoznali jednoznačný společenský apel některých her tohoto stylu.

Už roku 1896 hráli měšťanští ochotníci v Chrudimi Maeterlinckovu *Vetřelkyni* a v roce 1903 *Monnu Vannu*, kterou o dvě léta později uvedlo i Lidové divadlo v Prostějově. Strindbergova *Otce* hráli měšťanští ochotníci v Hradci Králové (1905), dělníci v Prostějově (1910) a v Praze VII Holešovicích–Bubnech (1917). Hauptmannova *Hanička* byla nastudována roku 1902 v Kroměříži, *Potopený zvon* 1909 jaroměřským spolkem Vrchlický, 1912 sokolskými ochotníky ve Valašském Meziříčí a 1913 v Rakovníku. Z reprezentanta českého dramatického symbolismu V. Dyka byl hrán především *Posel* (Klicpera v Hradci Králové 1907, Písek 1908, Jaroměř 1910, Valašské Meziříčí 1918), pak *Smuteční hostina* (Klicpera Hradec Králové 1907, akademici v Písku 1915).

Nejrozšířenější a nejoblíbenější byly ovšem české symbolistické dramatické pohádky, zvláště Kvapilova *Princezna Pampeliška* a Jiráskova *Lucerna*. Pana Johanesa hráli současně s premiérou na profesionální scéně (1909) ochotníci



62/ Dekorace k Vrchlického a Fibichovu melodramatu *Smír Tantalův, Sdružení Tyl Hradec Králové, 1913*

v Rychnově nad Kněžnou a Jaroměř. Soubořům, které se seznámily se symbolistickým repertoárem, např. oběma spolkům prostějovským nebo sokolským ochotníkům ve Valašském Meziříčí, nebylo cizí ani pozdně romantické nebo *novoromantické básnické drama* Zeyerovo, Vrchlického a Rostandovo. Zeyerova *Doña Sanča* měla v Chrudimi dokonce českou premiéru (1889). Inscenace Vrchlického *Godivy* (1909) a *Smíru Tantalova* (1913) známe zatím jen z provedení spolku Tyl v Hradci Králové, Rostandova *Cyrana z Bergeracu* uvedl v roce 1912 prostějovský spolek Tyl a Romantiky sokolové v Mladé Vožici (1915). Dělnické spolky si tuto dramaturgickou oblast zatím nepřisvojily.

Také *impresionistická díla* české dramaturgie se výjimečně ujímala v ochotnickém repertoáru. Kvapilova *Oblaka* byla např. v roce 1904 inscenována Spolkem divadelních ochotníků v Písku, 1905 v Lidovém divadle v Prostějově a rok nato v Dělnickém divadle v Praze VII. Šrámkův *Červen* měl spolu s Mahenovým *Juanovým* koncem premiéru na Všestudentské slavnosti v Praze (Uránie 27. května 1905, režie Jaroslav Kamper), pak jej uvedli akademici v Písku v letech 1915–1917. Mahenovu *Uličku odvahy* hrál např. Klicpera v Hradci Králové 1917. (Mnohem populárnější byl však na měšťanských i dělnických jevištích Mahenův *Janošík*.) Královéhradecký spolek Klicpera (1912) a Tyl v Prostějově

(1914) se pokoušely i o psychologicko-impresionistickou aktovku B. Vikové–Kunětické *Holčička*. Některé jiné hry této autorky (*Cop*, *Přítež*) si do ochotnického repertoáru klestily cestu mnohem snadněji.

Z autorů poibsenovského světového dramatu zajímali české ochotníky především Čechov, Gorkij a Shaw. Zatímco ruským dramatikům dávaly zřetelně přednost scény měštanské (především Pokrok v Hlinsku, Klicpera a Tyl v Hradci Králové, Tyl v Prostějově, Spolek divadelních ochotníků v Chrudimi), přitahovaly sarkasmus a ironie G. B. Shawa stejnou měrou ochotníky měštanské i dělnické (Lidové divadlo i spolek Tyl v Prostějově, Tyl i Klicpera v Hradci Králové, kladenský dělnický spolek Budislav, hlinecký Pokrok atd.). Také hra polské autorky G. Zapolské Morálka paní Dulské nebyla mezi amatéry neznáma. V podstatě však šlo o autory, kteří se prosadili na ochotnických jevištích teprve v budoucnosti.

Při výčtu modernistických dramaturgických snah se ve zkoumaném období neustále opakovalo několik vyspělých ochotnických center: Písek, obě pražská Dělnická divadla v Typografické besedě a v Praze VII, ve východních a severozápadních Čechách Hradec Králové, Rychnov nad Kněžnou, Chrudim a Hlinsko, na Moravě Lidové divadlo v Prostějově a též tamní měštanský spolek Tyl a především sokolské divadlo ve Valašském Meziříčí.



63/ Výjev z Tylova Strakonického dudáka, Klatovy, 1906

Toto malé třítisícové zcela české město s první sokolskou jednotou na Moravě se mohlo totiž po roce 1905 kromě divadelní moderny vykázat i soustavnou *klasickou dramaturgií*. Odvážným činem tu bylo např. uvedení Sofoklovy Elektry (1907) a několika Shakespearových her (1905 Othello, 1907 Hamlet, 1908 Kupec benátský, 1912 Zimní pohádka, 1913 Sen noci svatojánské, 1914 Romeo a Julie). Shakespearovy hry byly ovšem hrány i jinde, ale spíš jako výjimečná záležitost než jako výsledek vědomé dramaturgické orientace. Dělnickým ochotníkům byl anglický klasik přece jen nedostupný pro inscenační náročnost. Jediná klasická hra, která vytrvala v dělnickém repertoáru, byli Schillerovi Loupežníci. Ani obrozenská klasika nebyla v tomto období zastoupena zvlášť výrazně, vyjma vlny inscenací k Tylovým výročím roku 1906 a 1908.

Ve druhé polovině 19. století doznívaly po českém venkově i *inscenace starých barokních lidových her*, především pašijových. Nejdéle se udržely v Podkrkonoší, ale v 80. letech už většinou vymizely. Poslední představení hry Umučení Pána Ježíše se konalo ve Vlastiboři 1891.

Mělo být obnoveno na Národopisné výstavě československé v Praze 1895, ale pro odpor z řad kněžstva k inscenaci nedošlo.¹⁷

Protože měšťanští amatéři toužili vyrovnat se velkým profesionálním scénám, klesal zájem o *regionální dramaturgiu*. Ještě v 80. letech bylo v českých městech několik takových lokálních autorů, např. Jan Vávra v Hradci Králové, Zdeněk Kolovrat Krakovský v Rychnově nad Kněžnou, Karel Leger v Kolíně nebo František Anderlík a Jan Křtitel Kunstovný v Ústí nad Orlicí. Produkovali běžnou činoherní a veseloherní tvorbu s měšťanskou nebo maloměšťanskou tematikou a bez valné hodnoty. Regionální okruh přerostl Václav Štech, který začínal svoji literární dráhu ve Slaném.

Dělnická dramaturgie musela naopak často úporně hledat a někdy i sama tvořit hry, které jí nemohl poskytnout repertoár měšťanských scén. V dělnických nakladatelstvích vyšlo v této době několik tezovitých her psaných většinou stranickými pracovníky pro potřeby politické agitace. Takového charakteru byla např. hra Edvarda Hegnera *Průboj* (1909), vzpomínající na historické události 1. máje 1890.

Hegner formuloval též představu *sociálního dramatu* podle zásad sociálních demokratů. Byl přesvědčen, že to budou proletářští autoři, kteří se ujmou této těžké práce a napíšou první opravdová sociální dramata, moderní nejen volbou látky, ale i nazíráním na sociální otázku, byť by tyto hry nevyhovovaly přísným estetickým požadavkům. Za nejvhodnější uměleckou metodu pokládal Hegner realismus a naturalismus, jehož možnosti nebyly, pokud se týče dělnické problematiky, ještě vyčerpány.¹⁸



64/ Živý obraz *Barikáda*, závěrečné seskupení při hře J. Krapky *Boj za svobodu*, Dělnický dům Prostějov, 1906

S činností Lidového divadla v Prostějově bylo po čtvrt století spjato jméno kronikáře této scény natěrače Vojtěcha Vitáska, který tu ochotničil a psal původní hry – dochované převážně jen v rukopisech – až do počátku 30. let. Jsou to však neumělé a epicky rozvleklé práce.

Úkol napsat hru pro dělnické jeviště čekal přece jen na sociálnědemokratickou inteligenci. Jedním z nejznámějších autorů dělnických jevišť byl již vzpomenutý tajemník Dělnické akademie Edvard Hegner. Kromě jmenované hry *Průboj*, cenzurou často zakazované, napsal několik dramatických obrazů upadající měšťanské společnosti, dále drama z prostředí lumpenproletariátu zaměstnaného při stavbě železnice, nazvané *Bratránci* (též *Trosečníci*), a historickou hru z doby temna *Půlnoc* (1911). Jeho práce vynikají dobrou literární úrovní i jazykem, ale jsou též – tak jako většina her tohoto druhu – nedramatické pro didaktickou mnohomluvnost.

Běžnou lokální úroveň převyšuje tvorba sociálnědemokratického žurnalisty Josefa Krapky Náchodského, jehož hry vznikaly většinou v těsné souvislosti s dělnickým ochotnickým děním v Brně, Vídni (založil tu český sociálnědemokratický spolek *Máj*) a Prostějově.

Krapkova prvotina z roku 1892, nazvaná *Boj za svobodu* (též *Smrt za svobodu* nebo *Sladká smrt*), je symbolickým příběhem bez přesného určení místa a času, zakončeným živým obrazem *Barikáda*. Sentimentální příběh chudé hornické vdovy, odmítající bohatého kapitalistu, vycházel v *Rovnosti* roku 1896 s názvem *Nevinná*, roku 1903 knižně pod titulem *Odsouzená*. Ani v *Exulantu* (1901), v němž zpracoval životní příběh průkopníka socialistického hnutí J. B. Pecky, ani v dramatu *Marná oběť*, kterou roku 1903 uvedlo i Pištěkovo divadlo na Královských Vinohradech, se mu už nepodařilo podobné zhuštění děje jako v *Odsouzené*. Přestože Krapkovy hry jsou v dělnické dramatické tvorbě jedny z nejlepších, spočívá jeho hlavní význam pro divadlo v práci organizační a dramaturgické.

Dělničtí autoři vnesli do ochotnického repertoáru průkopnický drama z rodinného a politického života proletariátu, moderní sociální hru, nesenou myšlenkami sociální demokracie. Pro jejich tvorbu je typická markantní převaha dramatu a obrazů ze života nad veselohrami. To je další podstatný rys, kterým se tehdy odlišovala dělnická dramaturgie od měšťanské.



Nejen v repertoáru, ale i v inscenacích ochotnických divadel převládala snaha o maximální iluzi skutečnosti, o *pravdivé zobrazení života*, charakterů i dějiště. Nejprve pronikaly tyto tendence do *herecké tvorby*. Už v roce 1881 se např. připomíná v místním listě, že hradečtí představitelé Valenty a Rozárky v Tylově *Paličově* dceři „hráli s věrností a pravdivostí“. Také např. píseční akademikové pečovali o to, „aby v té době na jevišti uplatňovaný skutečný život byl vzorně herecky vyjádřen“. Úlohy byly amatérům přidělovány podle jejich naturelu, aby v interpretaci bylo dosaženo co největší přirozenosti. Z tohoto hlediska byl ideální společensky i věkově co nejdiferencovanější soubor, v němž se pro každou profesi, stav i charakter našli odpovídající představitelé. Pro dělnické divadlo zůstal realismus jedinou tvůrčí hereckou metodou programově vyznávanou po celé popisované období. Důraz byl kladen i na jistou neumělost, která podle kritiků dělnického tisku působí přirozeněji než virtuozyta profesionálůva.

K metodě věrného popisu životní skutečnosti však časem přistoupila *snaha o větší míru divadelní stylizace*. „Herec předvádí ne pravdu, ale pravděpodobnost..., jen iluzi skutečnosti, ne skutečnost samu..., musí idealizovat při výkonu sebevíce naturalistickém“ – ozývá se z divadelní příručky V. Š. Tábořského po roce 1900. Objevují se i tendence vtěsnat přirozenou nekultivovanou pohybovou akci ochotníka do starých osvědčených divadelních pravidel. Tak např. nemá mluvit do obecenstva, ale ani ne pouze se svým spoluhráčem, rozmlouvající partneři mají být k sobě natočení jen zpola, zpola k publiku, obličej hercův nemá být zrakům obecenstva nadlouho skryt atd. Tyto pokyny nelze považovat za návrat ke klasicistickým jevištním

normám, ale za snahu postavit hráz neumělé amatérské „přirozenosti“ a zdůraznit specifika a zákonitosti jevištního projevu.

Vojta Š. Táborský si např. stěžuje, že při naturalistickém podání úloh mluví herci „tak přirozeně, že – obecnstvo nerozumí někdy ani slůvka“. Podle něho se nesmí ztratit ani jediné slovo role. Podobný názor zastávají i dělničtí ochotníci, pro které je vzorná péče o mluvené slovo součástí kulturní, ale i řečnicko-politické výchovy. Naproti tomu V. Budil tvrdí ve svých přednáškách pro ochotníky, že obecnstvo nemusí slyšet vše, co herec řekl, zvláště jde-li o verše. Dává za příklad moderní umělce, kteří na sebe chrlí věty a posluchači slyší „jen jakýsi příval slov, aniž by mohli chápat smysl jednotlivých vět... Hlas lidský je nejsilnějším instrumentem a cílem jeho je, aby činil dojem, jenž by nejvíce odpovídal pronášeným slovům“. Je to zajímavý



65/ Marie Fuchsová v kostýmu paní Rollerové
ze hry A. Jiráska M. D. Rettigová,
Ochotnický spolek Hronov, 1908

závěr zkušeného praktika–profesionála, v jehož souboru vyrostli první expresionističtí interpreti (V. Vydra, E. Kohout), a současně i herce staré školy, který ještě pamatoval tzv. hudební deklamaci Prozatímního divadla. Pro ochotnické herce i publikum byl však jeho požadavek příliš náročný a – pokud můžeme soudit z dostupných pramenů – nikde se jej nepokoušeli realizovat. Ovšem už sám rozpor v názorech na tuto otázku ukazuje, jaká důležitost byla přikládána jevištní řeči na amatérské scéně. Živé *mluvené slovo*, bezprostředně působící na diváka, bylo jedním ze specifíků divadla, jež mohlo konkurovat vzrůstající se oblibě němého kinematografu.

Protože amatérským představením nedominovala obvykle (až na občasné pohostinské hry profesionálů) silná herecká osobnost, která by byla jednotící silou inscenace, bylo vždy třeba člověka, který by diletantům poradil. Od konce 19. století význam *režiséra* stále stoupal, ale moderní představa této funkce – vyjádření vlastního uměleckého vyznání pomocí všech divadelních složek – se v ochotnickém divadle před rokem 1918 ještě neprosadila. Výjimkou byly pouze tři jmenované avantgardní symbolistické scénky v Praze.

Velkou pozornost věnovalo v tomto období ochotnické divadlo *kostýmu*. Ve hrách z vesnického prostředí se objevovaly na scéně originální lidových krojů, pořizovaly se i jejich přesné kopie. Různé divadelní příručky podávaly podrobné odborné návody a stříhy čepců, šněrovaček, vest a kamizol, přinášely i vzory výšivek a krajek, typické pro určitý kraj. Nejsou doklady toho, že by tyto kroje byly pro potřeby jeviš-

tě nějak stylizovány nebo zjednodušovány. U kostýmů fantastických nebo historických se ochotníci mohli obrátit na speciální půjčovny tehdy vznikající, které jim odborně poradily. Ale při vši snaze o dobovou a regionální přesnost pronikala i do kostymování současná secesní móda,

ať už v ornamentálním dekoru (Noc na Karlštejně ve Vysokém nad Jizerou 1916, Princezna Pampeliška v Železném Brodě 1908) nebo ve splývavé linii zdůrazňované někdy i stylizovaným hereckým gestem a reliéfním aranžmá (Magelóna v Litomyšli 1912). Na dělnických scénách nebylo vidět tak nádherné kostýmy, jednak pro nedostatek prostředků, jednak proto, že tu byly většinou uváděny hry ze současnosti, které vyžadovaly pouze soudobý civil.

Na měšťanském divadle byli pečlivě kostymováni nejen sólisté, ale někdy i početné komparzy a skupiny. Na *davových scénách* a různých *žánrových výjevech*, které vyžadovaly větší počet účinkujících, si amatéři velmi zakládali. Viděli v tom dokonce svoji převahu nad cestujícími společnostmi, kterým v tomto směru často museli vypomoci. Časem se však takové výjevy staly samostatnými etudami, které se k vlastnímu představení vázaly jen velmi volně.

Snaha po maximální nápodobě skutečnosti se odráží i ve vymyšlení nových *scénických efektů*. Aby např. vznikl dojem praskajícího ohně, doporučuje se lámat v zákulisí přes koleno suché pruty nebo tenké lišty, má-li někdo vstoupit do světnice se zasneženým kabátem, má si posypat plášť a pokrývku hlavy moukou nebo mydlinkami, které se velmi brzy – jako sníh – rozplynou. Ochotnické divadlo využívalo pro zvýšení efektu i dojmu pravděpodobnosti také živých zvířat, především koní, kteří se uplatňovali nejen v selských hrách, ale i v historických kusech, hraných v přírodních nebo zahradních divadlech.

Vývoj techniky umožnil i různé *světelné efekty*. Z ochotnických jevišť už sice zmizely svíčky, ale petrolejové lampy byly někde používány až do první světové války (např. v Ústí nad Orlicí nebo v Poličce). Také acetylenové osvětlení se na počátku století už přestalo používat (Čáslav 1905, Soběslav 1906) a bylo nahrazeno plynem nebo elektřinou. U plynu setrval nejdelší – až do 20. let našeho století – Hradec Králové a Slaný. Elektřinu si zavedli do divadel ochotníci v Nymburku (1898), v Písku (1902), Turnově (1902), v Kroměříži (1905) aj. V Soběslavi byl světelný park zařízen podle systému Národního divadla (1906). V některých obcích byli ochotníci v užívání elektřiny dokonce průkopníci.¹⁹

Ze všech inscenačních složek zůstávala nejtradičnější *dekorace*. Některé ochotnické družiny koupily vyřazený fundus pražských divadel, takže starý způsob dekorování jeviště se často udržoval i z těchto praktických důvodů.

V 80. letech malovali dokonce pro některé ochotnické scény např.

Gustav Kubeš, otec Hany Kvapilové (Německý Brod, Heřmanův Městec, Pardubice, Hradec Králové, Poděbrady, Nymburk) nebo malíř Národního divadla Robert Holzer (Čáslav, Holice, Slaný), ale většinou je zásobovala pražská firma Romualda Skály, převzatá na začátku 20. století



66/ Výjev z veselohry Jaroslava Vrchlického *Noc na Karlštejně*, výprava K. V. Muttich, Vysoké nad Jizerou, 1916

Františkem Petránkem. Také Kubeš, Holzer, Skála i Petránek vyráběli dekorace starého kulisového typu přizpůsobené potřebám realistické scény. Od 80. let si některé zámožnější spolky pořizovaly individuální dekorace k určitým představením a vyhovovaly tak volání po konkrétnosti dějiště.²⁰ Tzv. francouzské uzavřené pokoje se vžily teprve před první světovou válkou.

Určité *modernizace tradiční kulisové scény* dosahovali ochotníci detailním vybavením nábytkem a rekvizitami. Tak např. fotografie z inscenace Noci na Karlštejně ve Vysokém nad Jizerou (1916) v režii a výpravě akad. malíře Kamila Vladislava Mutticha ukazují honosný pozdně gotický interiér s freskami, dobovými drapériemi, cínovými a stříbrnými poháry, talíři a svícny. O inscenaci Maryši v Hradci Králové (spolek Klicpera, 1899) se píše, že byla „přímo meiningenská“, a Chvalovského představení téže hry v Soběslavi (1912) považoval sám režisér za kopii pražské premiéry z roku 1894. Roku 1905 zakoupila královéhradecká jednota Klicpera originální selský nábytek z východ-

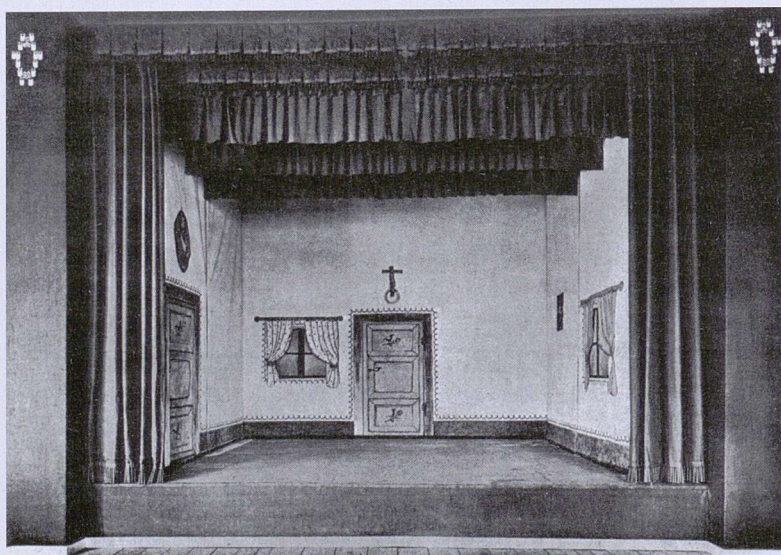
ních Čech a pořídila k němu nové dekorace selské světnice. O představení Tkalců v Jaroměři (1912) byly na scéně dva skutečné tkalcovské stavy a ochotníci hrající v představení byli instruováni v tkalcovské škole.

O výpravě dělnických jevišť jsou zprávy jen nedostatečné. Dá se ovšem předpokládat, že civilní a soudobý charakter převážné většiny dělnického repertoáru dovoval vytvářet i tady odpovídající scénické prostředí. Bylo by totiž mylné spojovat představu tehdejší dělnické scény s inscenační chudobou a skromností. Někde byli sice dělníci v tomto směru odkázáni na svépomoc, ale zvláště některé velké sociálnědemokratické spolky měly dostatek prostředků.

Podle prospektu, vydaného asi kolem roku 1910 F. Petránkem, vybavila jeho firma solidními dekoracemi nejen obě velká Dělnická divadla v Typografické besedě a v Praze-Břevnově, ale též scény Dělnického domu v Babicích, Nových Benátkách, Benešově u Semil, Ervénicích–Lednicích, Hořicích, Kladně, Kobylisích, Kralupech, v libereckém Prátru, v Praze–Michli, Nové Pace, v Praze VII (Holešovice–Bubny) a Praze VIII (Libeň), v Semilech atd. Současně však tato fakta ukazují, že ani dělnická jeviště se v této době ještě neodpoutala od konvenční deko-



67/ Antonín Slavíček: Prospekt k dekoraci krajiny pro ochotnické jeviště, 1904



68/ František Kysela: Dekorace - interiér - pro ochotnické divadlo v Holicích, před rokem 1912

Po roce 1900 spolupracovali s ochotnickými divadelníky výjimečně i umělci, kteří spoluurčovali vývoj současného českého malířství. Odlišnou techniku dekorační malby přinesli impresionisté. Roku 1904 namaloval Antonín Slaviček pro ochotníky v Kameničkách dekoraci krajiny (prospekt a čtyři kulisy), zachycující pohled od Kameniček ke Golčovu Jeníkovu. O deset let později vybavil Jindřich Prucha dětské představení v Kraskově u Seče dekoracemi místní návsi a lesa. V Ronově u Čáslavi měli oponu Antonína Chittussiho.²¹

Už před první světovou válkou se ozývaly hlasy, konstatující, že vlastním posláním ochotnických jevišť by neměla být „tapicířská“ výpravnost a fotografická přesnost, ale jejich opak: pokusnická snaha vykresat ze skromných prostředků na malém jevišti právě takový – nebo ještě hlubší – umělecký dojem, než jakého mohou dosáhnout bohatě vybavené velké scény. V. Budil navrhoval, aby se ochotnická divadla spokojila jen s přibližnou slohovostí, a doporučoval proto mnichovský i kvapilovský typ shakespearovské scény pro její jednoduchost i snadnost přestavby. O vhodnosti dvojitého shakespearovského jeviště mluví i Divadelní příručka Karla Čvančary. Realizováno bylo však na ochotnické scéně – pokud je známo – v té době jen jedenkrát, a to při inscenaci Vrchlického Smíru Tantalova v Hradci Králové (1913), kde se výtvarník inspiroval Štaferovou výpravou Hippodamie v Národním divadle v Praze z roku 1911.

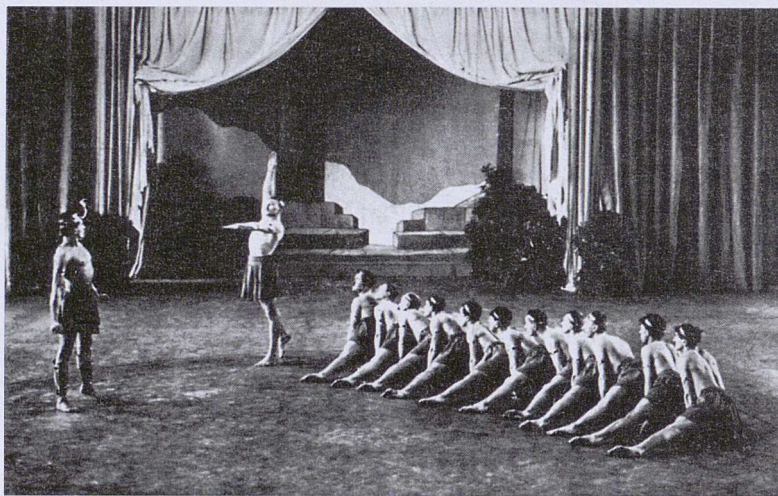
K dalšímu netradičnímu pokusu došlo na ochotnickém jevišti v Holicích, pro něž v letech 1911–1912 vytvořil několik v podstatě typových dekorací František Kysela. Pro dekoraci selské jizby použil systému uzavřeného pokoje. Dekorace lesa (prospekt v kombinaci se závěsy) prozrazuje už principy stylizace, známé z Kyselových prvních vinohradských inscenací, takže tvoří významný vývojový článek v dějinách českého jevištního výtvarnictví.²² Malovanou dekoraci



69/ Alegorický vůz Hold Tylovi, vypravený režisérem p. Froňkem - výtvarný návrh inž. Voříšek - pro průvod obce Vršovické na Národopisnou výstavu v roce 1895

důsledně popřely symbolistické scény L. Machoně (Lyrické divadlo v Praze), který pracoval s důmyslně řasenými textiliemi.

Snaha o symboliku výjevu a o *symbolistické aranžmá* pronikala i do jiných druhů divadelního projevu. Obliba „živých obrazů“ už v tomto období slábla, jako politického apelu jich



70/ Symbolická scéna *Tyranův pád* v provedení žižkovského Sokola, 1914

využívalo hlavně dělnické divadlo. Častější byly nyní výjevy na alegorických vozech, které se staly důležitou součástí různých slavnostních průvodů. Tématem alegorií byla např. Robota, Přemysl od pluhu na knížete povolán, Buď práci čest!, Exulanti, Havlíček se loučí s rodinou, Lešetínský kovář, Poroba. Také některé veřejné tělocvičné produkce, zvláště sletové, počítaly se snadno srozumitelnou politickou symbolikou. Tohoto druhu byla i scéna *Tyranův pád*, nacvičená v roce 1914 žižkovským Sokolem a provedená v náznakové dekoraci. I když novátorské pokusy byly výjimkou v běžné inscenační praxi, ukazují, že i mezi ochotníky se připravovaly podmínky pro poválečný divadelní vývoj.



Ochotnická činnost v českých zemích v letech 1885–1918 není z hlediska české společnosti a kultury zanedbatelná. Ačkoliv živelný rozmach někdy vedl i k profanaci umění, vyskytly se i soubory vyšší úrovně, jak mezi měšťanskými, tak mezi dělnickými amatéry. Umělecká produkce většiny těchto souborů byla sice odrazem profesionálních scén, ale někdy se projevila i osobitým způsobem a v ojedinělých případech obohatila i celonárodní divadelní kulturu.

Období, kdy čeští měšťanští ochotníci působili jako mocná síla divadelního i politického vývoje, skončilo s národním obrozením. Ve druhé polovině 19. století a v prvních dvou desetiletích 20. století vzali na sebe neméně odpovědné celonárodní kulturní poslání. Přinášeli osvětu, kultivovali vnímání obyvatelstva i veřejný život v obcích. Přes veliký rozmach professionalismismu v té době byla totiž značná část českého obyvatelstva stále ještě odkázána na amatérskou produkci, na které se aktivně i pasivně podílela. Politicko-výchovných možností divadla využívali především proletářští ochotníci.

Jestliže bylo české ochotnické hnutí od 50. do 80. let vývojově opožděno za většími divadelními centry, dá se říci, že – alespoň ve svých špičkových zjevech – na konci století toto zpoždění vyrovnalo.

ČESKÉ OCHOTNICKÉ LOUTKÁŘSTVÍ DO ROKU 1918

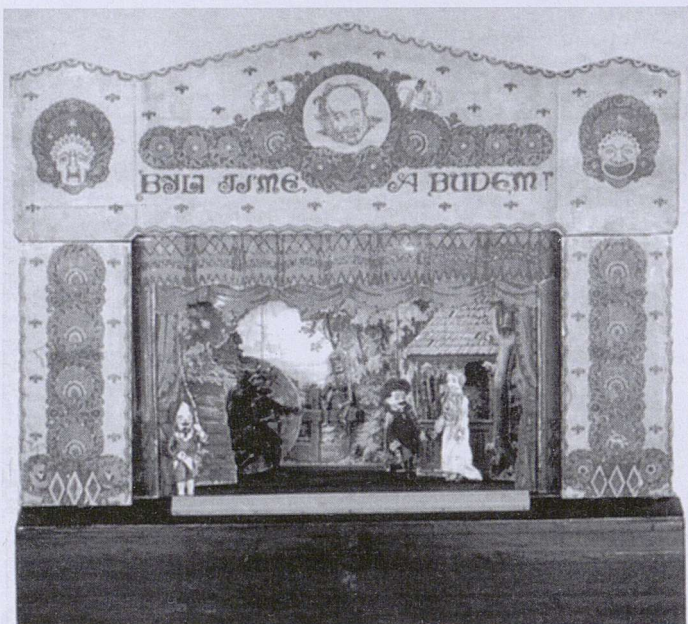
V české divadelní kultuře se loutky a prvky loutkového divadla objevily pravděpodobně již v nejstarším období. Vyskytovaly se nejspíše v *kultovních obřadech, v náboženských ceremoniích i lidových zvycích*. Pro nedostatek konkrétního materiálu si můžeme učinit jen analogickou představu podle vývoje v jiných evropských zemích. Zde vývojový proces směřoval od loutky pojímané jako hmotný artefakt těchto obřadů k divadelní loutce a loutkovému divadlu jako specifickému druhu scénického umění. Ve středověku se již loutky, zejména *loutky prstové*, staly, jak o tom svědčí ikonografické materiály, součástí zábavných produkcí potulných komediantů na trzích a jarmarcích. Od 17. století začaly do našich zemí pronikat zahraniční divadelní skupiny, které vedle divadelních představení realizovaných živými herci předváděly často jako doplňkovou atrakci i představení s *marionetami*. Postupně v 18. století přibývalo stále více specializovaných loutkářů a od druhé poloviny 18. století i loutkářů české národnosti. S loutkovým divadlem, které provozovali na základě úředního povolení jako svou živnost, putovali po českém venkově, kde často byli jedinými šířiteli české divadelní kultury. Jejich činnost vrcholila v době národního obrození.¹

V druhé polovině 19. století se v českém lidovém loutkářství projevila výrazná stagnace. Lidoví loutkáři ztráceli kontakt s rychlým rozvojem divadelní kultury. V důsledku toho se stále více orientovali na kulturně nevyspělé vrstvy obyvatelstva, a tím se prohlubovala jejich odtrženost od kulturního vývoje. Tuto izolaci dovršil nástup realismu na herecké scéně, jehož postuláty mohli výrazovými prostředky loutkového divadla naplňovat pouze stěží.

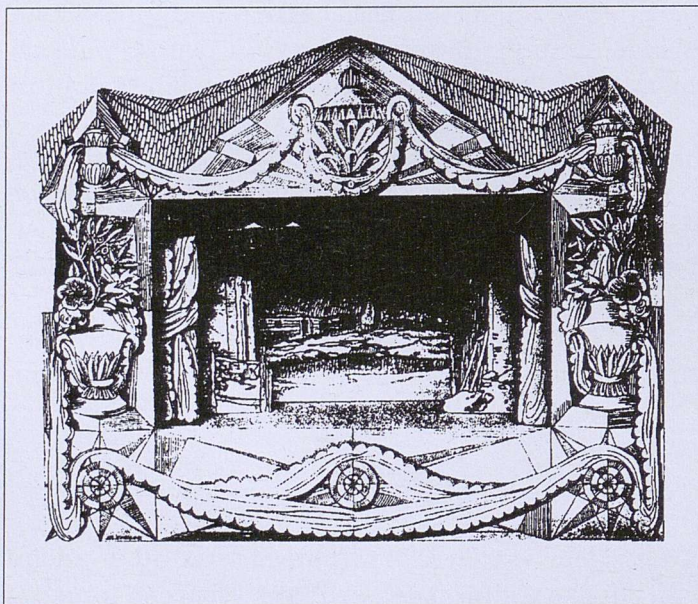
I když lidoví loutkáři u nás působili až do konce 50. let, tradiční loutkové divadlo bylo od konce 19. století již vývojově uzavřeným jevem a v dalších letech se stalo zjevným anachronismem.



Produkce kočovných loutkářů vyvolávaly zájem a snahy širší veřejnosti o vlastní divadelní pokusy již od 18. století. Nejdříve to byly šlechtické rodiny, kde perfektně vybavená loutková divadla, zhotovená profesionálními tvůrci, sloužila k zábavě panstva.² V průběhu 19. století narůstal počet výtvarníků i výtvarně nadaných diletantů, kteří si s nadšením a vynalézavostí zhotovovali domácí, tzv. *rodinná loutková divadla*. Typickým příkladem těchto snah bylo např. v 30. letech 19. století divadélko rodiny Mánesů či v druhé polovině století divadélka a loutky M. Alše.³ V této době se zájem o rodinné loutkové divadlo rozšířil do řady zámožnějších rodin především díky sériově tištěným papírovým dekoracím. Byly k nám dováženy zejména z Německa, Rakouska a Francie. V roce 1894 reagovalo na narůstající zájem o *dekorace pro typ rodinných loutkových divadel* i Vilímkovo nakladatelství vydáním dekorací malíře K. Štafpra. Historickým počinem pak byla sériová výroba tzv. Alšových loutek (1912) a vydání první série tištěných Dekorací českých umělců (1913), které podnítily masový zájem o rodinná loutková



71/ Alšovo rodinné loutkové divadlo s proscéním Rudolfa Livory, sériová výroba, 1918



72/ Proscénium Františka Kysely k souboru Dekorace českých umělců, 1913

divadla. V prvních desetiletích 20. století se stala typickým dobovým fenoménem.⁴ S rozvojem těchto divadélek souviselo i vydávání loutkových her (jako první z početných edic začalo vycházet již v roce 1887 Divadlo s loutkami) a příruček.⁵

Na těchto malých scénkách, jež byly v podstatě miniaturou marionetového jeviště lidových loutkářů, hrávali především dospělí pro své děti, posléze si zde zkoušely své schopnosti i odrostlejší děti. I když byly tyto produkce umělecky nenáročné, přinášely nejmenším divákům první emocionální zážitky z divadla. Podněcovaly jejich fantazii a mnohdy i vlastní divadelní, výtvarnou či dokonce literární tvořivost.

V některých rodinách se těmto představením věnovala mimořádná pozornost. Např. v rodině J. Fügnera, kde se hrálo od roku 1862, byli diváky i významní hosté (F. Palacký, J. Neruda, M. Tyrš ad.).⁶ Výjimečnou úroveň měla koncem století domácí divadélka zejména v rodině J. Friče, pro které napsal řadu her spisovatel K. Mašek,⁷ nebo v domácnosti J. Scheinera, kde mělo pozoruhodnou secesní výpravu malíře A. Scheinera.⁸ Právě tato divadélka se v mnoha případech stala zárodkem veřejných loutkových divadel.

Zatímco stagnace lidového loutkářství v druhé polovině 19. století našla na ochotnických scénách v 60. a 70. letech odraz v častých parodiích loutkových her a stylu lidových loutkářů (typickým produktem tohoto proudu byly loutkářské parodie A. Gallata),⁹ několik pedagogů si již v této době začalo uvědomovat význam loutkového divadla pro pedagogický proces.

Jedním z prvních byl F. Hauser, jenž v letech 1852–1862 hrával se svými žáky loutková představení.¹⁰ V roce 1884 se na stránkách Učitelských novin a Besedy učitelské objevila polemika, v níž se významu loutkového divadla pro výchovu dětí zastal učitel a spisovatel J. Krušina.¹¹ Podnětné byly zejména snahy L. Tesařové, jež od roku 1884 zařadila loutkové divadlo do výchovného programu mateřské školy v Karlíně. L. Tesařová napsala řadu loutkových her pro nejmenší děti. Respektovaly dětskou psychiku i technické možnosti malých divadélek.¹²

V době hromadného zakládání hudebních, osvětových, čtenářských, divadelních i tělovýchovných spolků v 70. letech se právě v nich a také ve školách objevovala *první loutková divadla*. Zaměřovala se především na děti s cílem poskytnout jim „ušlechtilou zábavu“ a zároveň získat i finanční prostředky na vlastní činnost a pro dobročinné účely. Zvláště agilní byli členové Sokola (později i Orla a DTJ). Patrně prvním spolkovým loutkovým divadlem se stalo v roce 1874 sokolské *loutkové divadlo v Kouřimi*.¹³ Do konce století příležitostně hráli s loutkami ochotníci také v Olomouci, Písku, Plzni, Hradci Králové, Roudnici, Jičíně, Vysokém nad Jizerou, Chotěšově, Svatoňovicích ad.



Výrazný rozvoj spolkového loutkářství nastal začátkem 20. století. V prvním desetiletí začala ochotnická loutkářská činnost v mnoha městech, ale i docela malých obcích a vesnicích: v Kroměříži, Sobotce, Hlinsku, Praze, Plzni, Hořicích, Kladně, Olomouci, Lounech, Slaném, Táboře, Říčanech, Jilemnici, Pardubicích, Prostějově, v Nechanicích, Týně nad Vltavou, Boskovicích či Dolním Cetně ad.¹⁴ Řada ochotnických loutkových scén vznikla v národnostně smíšených oblastech s podporou Národní jednoty pošumavské a Národní jednoty severočeské (např. v Hrobech, Mostě, Litvínově, Jindřichově Hradci, Poštorné). Loutkové divadlo zde mělo podporovat národní uvědomění českého obyvatelstva.¹⁵

V Praze na začátku století působilo hned několik ochotnických scén. První a nejvýznamnější scéna vznikla v roce 1902 z popudu členů Klubu vlasteneckých přátel dr. Paříka a Třebenicka, kteří hledali zdroj příjmů pro svou dobročinnou činnost. Od roku 1903 vedl scénu libeňský obchodník A. Rada, který se posléze věnoval této činnosti profesionálně, ovšem ve spolupráci s ochotníky z Klubu (tento poloprofesionální model se později uplatnil i v dalších divadlech, např. v plzeňském divadle Feriálních osad a v pražské Říši loutek). Základem repertoáru byly *pohádkové hry pro děti* a dramatizované *pověsti z českých dějin*, které většinou napsal sám principál. V představeních pro dospělé byla uvedena i *operní díla* (Prodaná nevěsta, Čarostřelec, V studni) a *parodie*. Již v roce 1903 uspořádalo divadlo první sjezd přátel loutkového divadla. Do roku 1909, kdy tato velmi populární scéna odchodem Aloise Rady zanikla, zhlédly její představení tisíce dětí v nejrůznějších částech Prahy a v řadě dalších měst, kde divadlo hostovalo. Představení často končila instruktážním proslovem a výzvou k ustavení spolkových divadel. Z dalších pražských scén bylo populární loutkové divadlo Českého svazu přátel loutkového divadla (1911–1918) v Kinského sadech a divadlo Spolku pro uspořádání ušlechtilých zábav pro mládež v Praze (zal. 1910) ve škole ve Vladislavově ulici, vedené Bohumilem Schweigstilllem.¹⁶



73/ Výjev ze hry *Zakletý kalif*, Stínové loutkové divadlo v Čakovicích, 1910



74/ Kašpárek ze souboru loutkového divadla Feriálních osad v Plzni, marioneta F. Noska, 1918

Typickým příkladem dobového spolkového divadla byl rovněž *Klub přátel loutkového divadla na Kladně*, působící v letech 1903–1918. Původně šestnáctičlenný soubor získal prostředky ke své činnosti veřejnou subskripcí. Hrál pravidelně pro kladenské děti, příležitostně zajížděl i do okolních vesnic. Do historie českého loutkářství se zapsal v roce 1905 vypsáním první veřejné soutěže na loutkovou hru, z níž vyšel vítězně Ječmínek V. Baldessari-Plumlovské.¹⁷

V Plzni zahájilo činnost v roce 1902 divadlo Vlastenecké společnosti Kozáků a v roce 1903 Nové loutkové divadlo ve prospěch Jeslí, jehož cílem bylo z výtěžku představení podporovat děti z chudých rodin. Z podnětu obou divadel se konal v roce 1904 v Plzni druhý sjezd českých loutkářů. K této příležitosti nastudovalo divadlo Jeslí s členy plzeňského městského divadla *Prodanou nevěstu*. V letech 1906–1908 se divadla spojila, poté jejich činnost stagnovala a byla obnovena až v roce 1914, kdy pod názvem *Loutkové divadlo Feriálních osad* začala významná kapitola plzeňského loutkářství.¹⁸

Školní loutková divadla byla zakládána zejména na obecných školách. Typickým příkladem bylo školní divadlo v Doudlevcích u Plzně, jež zahájilo svou činnost v roce 1903. Jako ve většině případů tvořili jádro souboru místní učitel a několik jednotlivců. Svou záněnou činností dokázali vytvořit podhoubí pro své



75/ Sériová výroba loutkového divadla podle návrhu Mikoláše Alše, Hořické hračkářské družstvo, 1911

následovníky, takže právě v této malé obci vznikly ve 20. letech na školní scéně pozoruhodné avantgardní pokusy.¹⁹ V období kolem první světové války vznikla loutková divadla i na několika gymnáziích, např. již v roce 1912 uvedli studenti gymnázia v Křemencově ulici v Praze lidového *Fausta*, od roku 1916 hráli loutkové divadlo také studenti mělnického gymnázia.²⁰ Zcela ojedinělým jevem mezi převažujícími marionetovými scénami bylo stínové loutkové divadlo v Čakovících (1909–1911), na němž vedle poetických pohádek pro děti byly pokusně vypraveny i parodické hry pro dospělé, mj. Gallatův *Šnofonius a Mordulina*.²¹

Obecně lze říci, že členy souborů byli převážně rodiče, učitelé, místní inteligence a studenti. Na počátku své činnosti si pořídili většinou nevelkou divadelní konstrukci, základní typové dekorace, které často malovali výtvarníci účastníci se práce souboru, a z vlastních prostředků postupně nakoupili u profesionálních řezbářů soubor marionet.²² Některé soubory začaly hrát na scénách, které odkoupily od kočovných marionetářů (např. sobotečtí loutkáři si pořídili kompletní scénu od loutkáře F. Hanuše, ochotníci v Rožmitále zakoupili fundus loutkáře J. Flakse, českobudějovický Sokol získal scénu a loutky od J. Kopeckého). Hrálo se ve školních tělocvičnách, v sokolovnách, avšak nejčastěji se vhodné prostory našly v hospodách. Pro většinu souborů se proto stalo důležitým cílem *získání stálého působiště*, kde nebylo nutné po každém představení rozebírat scénu, a byla tak šance pomýšlet na zdokonalení technického vybavení a vytvoření kulturního prostředí v hledišti. Většina souborů převzala *inscenační styl lidových marionetářů* a zpočátku i jejich tradiční repertoár. Nejčastěji se hrálo *Posvícení v Hudlicích* a *Doktor Faust*. Právě dramaturgie ochotnických souborů se však stala oblastí, kde začala výrazná emancipace českého loutkářství od tradičních forem. Ve snaze uvádět hry vhodné pro děti objevili ochotnickí loutkáři neobyčejně vhodný a přitažlivý tematický zdroj nového repertoáru v pohádkách, jež svým důrazem na vítězství dobra nad zlem odpovídaly proklamovaným výchovným tendencím. K prvním autorům loutkových her patřili S. Podlipská, A. B. Šťastný, L. Tesařová, F. Hurt, F. Hrnčíř, J. Hloušek ad. K zvláště plodným autorům patřili zejména A. Rada a B. Schweigstill. Téměř ve všech těchto hrách vystupoval Kašpárek, avšak vzhledem k orientaci na nové publikum se původní rozporuplná komická postava lidových loutkářů proměňovala na veselého, statečného klučinu. Jak svým vzhledem, tak mentalitou se přibližoval dětským divákům. Přestože většina těchto her s výjimkou tvorby K. Maška nedosáhla svou úrovní výrazných literárních kvalit, byla pro svou jednoduchost a respektování možností malých loutkových divadel značně oblíbená.²³ Souviselo to i s dobovou inscenační praxí, kdy jednotlivé scény, hrající víceméně



76/ Návrh Mikoláše Alše na plošnou loutku *Fausta*, akvarel na lepence

inscenační styl lidových marionetářů a zpočátku i jejich tradiční repertoár. Nejčastěji se hrálo *Posvícení v Hudlicích* a *Doktor Faust*. Právě dramaturgie ochotnických souborů se však stala oblastí, kde začala výrazná emancipace českého loutkářství od tradičních forem. Ve snaze uvádět hry vhodné pro děti objevili ochotnickí loutkáři neobyčejně vhodný a přitažlivý tematický zdroj nového repertoáru v pohádkách, jež svým důrazem na vítězství dobra nad zlem odpovídaly proklamovaným výchovným tendencím. K prvním autorům loutkových her patřili S. Podlipská, A. B. Šťastný, L. Tesařová, F. Hurt, F. Hrnčíř, J. Hloušek ad. K zvláště plodným autorům patřili zejména A. Rada a B. Schweigstill. Téměř ve všech těchto hrách vystupoval Kašpárek, avšak vzhledem k orientaci na nové publikum se původní rozporuplná komická postava lidových loutkářů proměňovala na veselého, statečného klučinu. Jak svým vzhledem, tak mentalitou se přibližoval dětským divákům. Přestože většina těchto her s výjimkou tvorby K. Maška nedosáhla svou úrovní výrazných literárních kvalit, byla pro svou jednoduchost a respektování možností malých loutkových divadel značně oblíbená.²³ Souviselo to i s dobovou inscenační praxí, kdy jednotlivé scény, hrající víceméně

pravidelně v sobotu a v neděli pro ustálený okruh diváků, produkovaly značný počet premiér. Nastudování a kvalita her nebyla věnována dostatečná pozornost. Lze říci, že nadšení a obětavost ochotníků často převyšovaly jejich tvůrčí schopnosti.

Kvantitativnímu nárůstu činnosti ochotnických loutkářů odpovídalo *založení Českého svazu přátel loutkového divadla v roce 1911*, jehož nejvýznamnějším počinem byl podnět k již zmíněné sériové výrobě loutek M. Alše (1912) a tištěných Dekorací českých umělců (1913). Významným iniciátorem činnosti Svazu byl zejména Jindřich Veselý, který do soudobého loutkářského hnutí zasahoval svou neúnavnou publikační, ediční i výstavnou aktivitou. V roce 1911 uspořádal v Praze velkou loutkářskou výstavu, v letech 1912–1913 vydával *první odborný loutkářský časopis v Evropě – Český loutkář*. Byl obnoven pod názvem *Loutkář* v roce 1917 a do roku 1939 plnil roli významné platformy českého loutkářství.²⁴



Přibližně od druhého desetiletí se v loutkářském ochotnickém hnutí začaly uplatňovat vedle výchovně zábavných tendencí i cílevědomější snahy o *prosazení loutkového divadla jako uměleckého druhu rovnocenného s ostatními podobami divadla*. V tomto procesu se prosadili různí umělci, zejména herci, výtvarníci, spisovatelé a hudebníci, kteří se snažili v ochotnických divadlech uplatňovat své profesionální dovednosti, a zvyšovat tak jejich úroveň. Nastala éra tzv. *uměleckých loutkových scén*. V roce 1914 založili pedagogové sdružení ve spolku Umělecká výchova

v Praze scénu, která se stala významným mezníkem dalšího vývoje. Ke spolupráci byla pozvána řada známých uměleckých osobností (H. Folkmann, L. Šaloun, O. Bubeníček, V. Skála, K. Mašek, M. Gebauerová, K. Nedbal, R. Maturová, O. Zich ad.), jež měly pozvednout úroveň všech složek inscenací. Již premiéra Škroupova *Dráteníka* naznačila jak definitivní odklon od inscenačního stylu lidových loutkářů, tak snahu vytvořit moderní scénu pro děti, odpovídající soudobým estetickým požadavkům.²⁵

Ve stejné době zahájilo činnost *plzeňské Loutkové divadlo Feriálních osad*. Jeho profil ovlivnil jak lidový loutkář s dlouholetou loutkohereckou zkušeností K. Novák, který byl přijat za placeného člena souboru, tak od roku 1917 výtvarník Josef Skupa. Na scéně Feriálek uskutečňoval své představy o podobě a funkci moderní loutkové scény. Zatímco činnost Loutkového divadla Umělecké výchovy byla válečnými událostmi přerušena, činnost plzeňských loutkářů, zaměřená jak na dětské publikum, tak na dospělé, v této době zintenzivněla. Divadlo uvádělo velmi populární politické kabarety, vrcholící v posledním roce války veřejným pohřbíváním rakouské monarchie.²⁶



77/ Loutky Ladislava Šalouna ke hře Františka Škroupa *Dráteník*, Umělecká výchova Praha, 1914

Hledáním nových inscenačních možností loutkového divadla se v Praze samostatně zabývalo několik zanícených propagátorů loutek. Architekt V. Zákrejs se snažil rozšířit tematický okruh loutkářského repertoáru. V Malostranské besedě zkoušel možnosti inscenování antických her (Elektra 1916) a Shakespeara (Hamlet a Macbeth, obě 1917).²⁷

Od roku 1916 příležitostně veřejně hrála s loutkami (nejdříve v Prostějově a Tišnově) herečka Národního divadla L. Odstrčilová. Na malém rodinném divadélku uváděla tradičního loutkářského Fausta a snažila se vyzkoušet možnosti hereckého pojetí ovlivněného moderním psychologickým herectvím. K spolupráci získala zejména malíře K. Štapfra a řadu herců Národního divadla (A. Čepelu, V. Merhauta, K. Váňu, K. Kolára ad.). V roce 1918 založila *Uměleckou loutkovou scénu*, která sjednotila téměř všechny významné osobnosti usilující o rozvoj českého loutkářství, jež si stanovily za cíl vybudování stálého profesionálního loutkového divadla v Praze. Přestože se tohoto cíle ULS nepodařilo dosáhnout, už vytýčením svého programu významně přispěla k posílení dosavadních ochotnických snah českých loutkářů.²⁸

V roce 1918 se s koncem války uzavřelo první období českého ochotnického loutkového divadla, dnes nazývané obdobím loutkářské renesance. I když v této době v českých zemích ještě stále působila řada lidových loutkářů, provozujících loutkové divadlo jako živnost, pokrok ve vývoji českého loutkářství byl již zcela zřetelně záležitostí loutkářů–ochotníků, kteří svými impulzy, svou snahou vyrovnat se novému publiku a estetickému cítění své doby, posouvali dopředu vývoj tohoto specifického druhu divadelního umění. Přes značnou nevyrovnanost úrovně jednotlivých souborů a jejich inscenací se stovkám nadšených loutkářů, s významnou podporou řady umělců: spisovatelů, hudebníků, herců a zejména výtvarníků, podařilo přesvědčit veřejnost o významných možnostech loutkářství, a položit tak základy pro konstituování a rozvoj moderního loutkového divadla.

TENDENCE DĚTSKÉHO A ŠKOLNÍHO DIVADLA DO ROKU 1945

V 19. století se divadlo vrací do škol, zejména základních, ne však jako intencionální součást vyučování, ale jen jako *zájmová mimovyučovací divadelní činnost*. Rozhodující bylo pěstování češtiny a mravní a náboženská výchova. Výtěžku z představení se často využívalo k účelům



78/ Zahrada sudiček, dětské představení, Polná, 1908. První české představení *Dobře zvedené děti*, rodičů nejdražší poklad sehrály děti polenské městské školy v roce 1810.

charitativním. Momenty národněbuditelské přímo vedly k zdůraznění významu veřejného vystoupení, na široký okruh dětského publika byly zaměřeny i morálně výchovné tendence. Tato školní představení byla u nás *prvním divadlem pro děti*. Vycházela z přesvědčení o přímém působení vzoru, odstrašujícího příkladu a verbálně prezentovaného poučení. Podle názoru A. K. Vítáka, zveřejněného roku 1871, „všeliké k následování hodné ctnosti, jakož i odstrašující vášně a neřesti v plné skutečnosti před zraky se staví. A jelikož divadlo osvědčilo se u velkých, působící k zušlechtnění

mravů v první řadě, nemůže tento prostředek mravohlásný na škodu býti mládeži, tomuto kruhu společenskému v miniatuře“.¹

Nejstarší žánrovou oblast dramatiky pro děti představují hry ze života, hry s dětským hrdinou. Od počátku jsou určeny převážně dětským interpretům, jen v některých obdobích počítají i s účastí nepočetných postav dospělých. Ač usilují o realističnost a mají ovlivňovat reálný život, jsou však zpravidla nereálné a nepravdivé. Chtějí poučit děti o uspořádání života a světa a přitom situaci idealizují. Tiskem začaly tyto hry vycházet od 50. let 19. století, v 70. letech už jich vycházelo poměrně velké množství.

Sedmdesátá léta 19. století přinesla v dramatice dětského divadla nový fenomén – *pohádku*. Patrně nejstarší českou pohádkovou hrou pro děti je *Popelka* z roku 1872, jejíž autorkou je herečka a dramatička Eliška Pešková-Švandová, dramtizaci pohádky pro děti se v této době věnovali mj. František Doucha, Sofie Podlipská a František Serafinský Procházka, nejstarší autorkou pohádkových her volně fabulovaných („na pohádkové motivy“) byla Eliška Krásnohorská. Vznikající jevištní pohádka měla vzory jak v starším Tylovi a přeložených báchorkách, tak v tehdej-

ším pohádkovém dramatu pro dospělé (J. Kvapil, J. Ze-
yer, A. Jirásek, ze zahranič-
ních autorů G. Hauptmann,
M. Maeterlinck). Rozvoj po-
hádkové dramatiky souvisel
i s tím, že se na přelomu sto-
letí pohádka stala dětskou čet-
bou. Uvádění jevištních pohá-
dek bylo reakcí na fádnost her
ze života, umožňovalo větší bar-
vitost námětovou a inscenační.
To však brzy vedlo k schematis-
mu nového druhu – k efektům,
vložkám baletním a hudebním,
k nadužívání kostýmovaných
komparzů, ke „kouzlům“ tech-
nickým a výtvarným. Pohádka
často sváděla také k sentimentalitě, k emfázi, později i k sa-
moúčelnému humoru. Z nej-



79/ *Popelka, dětské představení ve Vysokém nad Jizerou, 1908*

plodnějších autorů od počátku století až hluboko do období první republiky patřili z řad učitelů *Vojtěška Baldessari–Plumlovská* a *Jaroslav Průcha*. Hry pro děti však často psali i divadelníci, většinou druhořadí herci a autoři komerční dramatiky.



V období první republiky, zejména vlivem školského reformního hnutí, vznikaly *první pokusy o uplatnění zcela nového přístupu k dramatickým a recitačním aktivitám dětí*. Vycházely ze zájmů a potřeb zúčastněných dětí a chápaly tuto činnost především jako výchovu aktivních účastníků, teprve v druhé řadě dětí–diváků. K tomuto směru výchovy patří pokusy režiséra *Miloslava Jareše* v holešovické Legii malých, *Rudolfa Nekoly* v reformní škole v Michli, *Švarcova, Krchova a Havránkova* práce v Domě dětství v Krnsku a *Miloslava Dismana* v reformní škole v Nuslích.

Nejvýznamnější postavou tohoto hnutí je z hlediska dramatické výchovy *Miloslav Disman*. V roce 1930 začal učit na pražské reformní škole v Nuslích, kde vedl Recitační klub. Jeho členové pak o dva roky později vystupovali ve filmu *Na sluneční straně*, jehož režisérem byl *Vladislav Vančura*. Soubor začal v roce 1931



80/ *Miloslav Disman v rozhlasovém studiu 12. března 1941*

vystupovat i v rozhlasu, jehož součástí je *Dismanův rozhlasový dětský sbor* (zkratka DRDS) od září 1935 dodnes. Disman jej vedl do konce 60. let. V letech 1942–1944 soubor ve spolupráci s tehdejším Intimním divadlem v malostranské Umělecké besedě připravil čtyři inscenace. Nejúspěšnější byli s 332 reprízami *Karafiátovi Broučci* v dramatině *Míly Koláře*, následovala je



81/ Inscenaci *Karafiátových Broučků* připravil Dismanův rozhlasový dětský sbor ve spolupráci s Intimním divadlem Praha, 1942-1944



Kolářova Rozmazlená Pamela (200 repríz), *Hrdina zlatého kapradí* člena souboru *Václava Ryšánka* se hrál padesátkrát a stejný počet repríz měla hra *Jiřího Koláře Bzunda a Brunda*, jejíž reprízování skončilo uzavřením českých divadel 31. srpna 1944.

Dismanův soubor v poválečném období pokračoval ve své činnosti, spojující přípravu dětí pro účinkování v rozhlasových (zejména dramatických) pořadech se systematickým rozvíjením jejich schopností a působením na rozvoj jejich osobnosti. Podle tohoto modelu vznikaly postupně i další obdobné soubory, z nichž pro vývoj dramatické výchovy a dětského divadla má význam zejména brněnský soubor *PIRKO* (= Plonýrský Rozhlasový KOlektiv), který se však od rozhlasu postupně odpoutával. Miloslav Disman byl u počátků *mezinárodní organizace divadla pro děti ASSITEJ*, podílel se i na koncipování literárně dramatických oborů lidových škol umění, které vznikaly na přelomu 50. a 60. let. Ještě počátkem 70. let, už vážně nemocný, byl členem porot prvních ročníků vrcholných přehlídek dětského přednesu (Svitavy) i dětského divadla (Žďár nad Sázavou, Trnava), v těžší fázi nemoci pak v sanatoriu zpracovával svoje hry a cvičení, které nashromáždil za půlstoletí práce s dětským souborem. Z nich pak vznikl první u nás vydaný „zásobník“ – *Receptář dramatické výchovy*. Miloslav Disman je jediná osobnost, která tak v této oblasti spojuje hnutí reformních škol se současnou dramatickou výchovou.

ČINOHERNÍ DIVADLO PRO DĚTI DO ROKU 1945

Činoherním divadlem pro děti rozumíme divadlo připravované dospělými speciálně pro dětské obecenstvo na základě dramatických textů, rovněž předem určených dětem. Pojem „činoherní“ je tu spíše jen orientační. Užíváme ho proto, aby se toto divadlo odlišilo od alternativní podoby divadla pro děti, které vytvářejí také dospělí v kombinaci s loutkami a které se zhruba v posledních patnácti letech značně rozšířilo.

Historie tohoto specializovaného odvětví je poměrně krátká, a až do sedmdesátých let tohoto století ji lze sledovat jen z hlediska dramaturgického, a i to pouze zlomkovitě. Naprostá většina amatérských představení pro děti, jak v souborech venkovských, ale i městských zůstala totiž nezaznamenaná. Materiál, z něhož se můžeme o historii něco dozvědět, poskytují almanachy a sborníky, které si nejstarší a v kontinuitě existující soubory pořizovaly ke svým zaokrouhleným výročím – pokud ovšem měly ve svém středu pečlivé kronikáře, kteří mohli podat věrohodný soupis repertoáru. Bohužel jich není mnoho. Vydátnější pramen přichází z druhé strany: nakladatelské aktivity. Vydávání her pro děti se začalo množit v desetiletí před první světovou válkou, v období mezi válkami se pak rozrostlo do kvantity skoro neuvěřitelné. Jestliže tolika nakladatelství stálo za to hry pro děti vydávat, znamená to, že šly na odbyt. Potřebné množství poptávky zaručovaly hlavně četné ochotnické spolky. Díky tomu máme jakýs takýs přehled o tom, jak vypadal repertoár amatérského divadla pro děti.

Soupisy repertoáru ochotnických spolků z Holic, Turnova, Rakovníka, pražského Braníku a Vzdělávacího spolku vyšehradského se víceméně shodují v době, kdy se v nich poprvé objeví titul jednoznačně svědčící, že představení bylo přímo určeno dětským divákům, kolem roku 1910. Shoda to není náhodná, můžeme se domnívat, že i ostatní soubory studovaly zvláštní představení pro děti tehdy, kdy se jejich vlastní činnost rozrostla a kdy se rozmnožil repertoár.



V poslední třetině 19. století hospodářsky i kulturně už rozvinutá česká společnost věnovala zvýšenou pozornost výchově příští generace ve všech směrech. Divadlo se svou názorností a možností bezprostředního vlivu bylo už od počátku obrození považováno za vhodný *prostředek výchovného působení*, bylo tedy přirozené, že se v této době začalo zaměřovat už přímo na dětské obecenstvo. Pomohl tomu i fakt, že se podstatně rozvinulo také divadelnictví, že vedle kamenných divadel v centrech vznikaly lidové scény, arény a množily se různé divadelní společnosti. A divadla si samozřejmě uvědomila výhodu rozšíření okruhu diváků. Začíná se vytvářet – ze začátku zvolna – souvislá linie specifické dramatiky, určené dětem.

Do života však vstupuje poznamenaná handicap. Prvním byl hluboce zakořeněný názor na dítě jako na nedodělaného méněcenného tvora, který musí být neustále opracováván a formován, aby se teprve stal člověkem. Společnost, vedená tímto názorem, tedy instinktivně hledá v umění nástroje, jimiž je možné z neurčité, beztvaré a poddajné hmoty

dětské duše vymodelovat, dohotovit člověka v normě běžné morálky doby. Tím se zcela automaticky dostala do popředí *úzce didaktická, poučující funkce divadla*. Natolik, že se daleko stranou ocitla starost o to, aby divadlo zůstalo svébytným uměním i tehdy, je-li určeno dětem, aby plnilo svou v nejširším slova smyslu výchovnou funkci tak, aby směřovala k rozvíjení osobnosti. Od samého počátku vzniká představa „specifiky“, která jako by zbavovala hru pro děti povinnosti dbát objektivně platných zákonitostí slovesného umění dramatu, vyjmula ji z pravomoci divadelní estetiky, teorie i kritiky a svěřila víceméně jen pod dozor pedagogický.

Vědomě jako specifikum vytvářená *dětská dramatika vstoupila do života ve znamení pohádky*. Přirozeně – koncem 19. století už byly pohádky velmi oblíbenou dětskou četbou, a dramatické možnosti pohádkových motivů užověřili vážní autoři jako Zeyer, Kvapil a Jirásek v divadle pro dospělé. Stále častěji se objevovaly dramatizace pohádkových předloh, volné variace na jejich motivy, dramatické přepisy regionálních pověstí a obměny tylovských báchorek. Ve svém celku představují tu méně, ale častěji více primitivní odvary „velkého“ divadla pozdního romantismu. Průhledná tendence je balena do efektní vnější výpravnosti, chudý obsah do mnoha slov. Dětská literatura se mohla opřít o klasické znění, které lidovému vyprávění dali umělci mezi sběrateli, jako Božena Němcová nebo K. J. Erben. Dětská dramatika takovou oporu



82/ *Cesta kolem světa za osmdesát dní v provedení ochotníků z Vysokého nad Jizerou, kde se hrála ve třech nastudováních. Toto je z roku 1926. V roli Audy Božena Šádková. Inscenace počítala i s dětským divákem.*

nemá. Jevištní pohádce nikdy nepřešel do krve logický přísný řád ani étos klasické pohádky, od samého počátku vzniká jako odvar, atrapa – a na dlouhou dobu dopředu fixuje omyl, že s motivy lidových pohádek lze nakládat docela libovolně a pod záminkou dětem tak milé a potřebné fantastičnosti vymýšlet i nesmysly.

Ale asi nejhorším handicapem dětské dramatiky, ostatně činoherního divadla pro děti vůbec, bylo jeho, dá-li se to tak říci, *společenské zařazení*. Odtrženo od „velkého“ divadla stejně jako od dětské literatury, zůstávalo amatérské „malé“ divadlo daleko na okraji, v nedohlednu pro oko kritikovo, v zemi nikoho, kde nikdo nic nehaní ani nechválí. Přes všechny uvědomělé řeči o výchově dětí divadlem bylo ve skutečnosti obecně podceňováno, a to i těmi, kdo pro ně psali hry i kdo je hráli. Dobré dramatiky ani ve snu nenapadlo, aby se pouštěli do namáhavé

práce dramatického spisování jen pro děti a pro ochotníky. Od počátku je hra pro děti odkázána na autory druhořadé nebo i takové, kteří upřímně a obětavě obstarávali repertoár pro dětská představení, aniž by měli o základech požadavků dramatičnosti, výstavby dialogů, kompozice celku sebemenší představy.



Podle množství nakladatelské produkce se dá soudit, že *v samostatné republice po roce 1918 počet ochotnických představení určených dětem značně stoupl* ve shodě s obecně zvýšenou kulturní aktivitou. Zvláště ve městech začaly větší spolky hrát pro děti pravidelně. Důvody nebyly ani zde jen ideální, byly také komerční. Zisk z představení pro děti byl sice nevelký, zato zaručený. Co bylo nezaručeného, byla ovšem kvalita těchto překotně studovaných představení. Jako příkladu si můžeme všimnout činnosti divadelního odboru Vzdělávacího spolku vyšehradského, který v období mezi válkami hrál v dnes už zbořeném divadélku v Praze Na Slupi. Ambiciózní soubor zkušených herců pro dospělé uváděl Langra, Shawa, Verhearena, Shakespeara, sledován dost často přísným zrakem kritika Jindřicha Vodáka. V zimním období věnoval dětem nedělní odpoledne, vyplněná každý týden novou pohádkou – tedy představením, nastudovaným ve dvou zkouškách. Repertoár tvořily drtivou většinou *hry s Kašpárkem*. Příklad: Kašpárek a loupežníci, Kašpárek a Honza v čarodějném lese, Kašpárek a princezna Kalupinka, Kašpárek a Honza jdou na draka apod. Shodně si počínal i soubor branický, často a rovněž se značnou frekvencí Kašpárků se hrálo také v Masarykově síni na Žižkově. Je pravda, že tyto hry, sestavované jen z různě přeskupovaných panelů situací a charakterů, se na dvě zkoušky zvládnout daly jako svého druhu komedie dell'arte. Netřeba ovšem dodávat, že Jindřich Vodák tato představení nikdy neviděl. Neuvěřitelně početnou produkci těchto her mají na svědomí jednak autoři loutkářství a jednak ti, kteří dodávali materiál pro veselé skotačení Vojty Mertena, populárního Kašpárka z profese v Praze a Antonína Turka v Brně.

Kašpárkovská mánie nezachvátila zřejmě tak docela soubory mimopražské. Dokládá to soupis repertoáru ochotnických spolků v Rakovníku. Pro děti se tu hrálo pochopitelně méně často, leckdy s ročními i dvouletými odstupy. Dá se předpokládat, že příprava těchto představení byla pečlivější. V repertoáru převládají *pohádkové hry*: Medvěd a víla od Elišky Krásnohorské, Zlatá nit, dramatizace pohádky Boženy Němcové Kinkaš Martinko, kterou pořídila Vojtěška Baldessari-Plumlovská, od téže dramatizátorky ještě Sněhurka podle K. J. Erbena, Krakonošova medicína od Jaroslava Průchy, Sirotkovy sny od Antonína Šímy a jen jedenkrát Kašpárkova maminka, kterou napsal Karel Mašek. (Vedle jmenovaných patřili k známějším autorům ještě K. Želenský, J. Kubík, A. Brázda, J. Rudloff, J. Santner, Q. M. Vyskočil.)

Víme tedy zhruba, co se asi tak pro děti hrálo, ale na otázku, jak se hrálo, je možná jen jediná a krajně nevědecká odpověď: jak kde. *Při nezájmu divadelních odborníků o divadélko pro děti* (a to i těch, kteří se jinak o amatérskou činnost zajímali) nepřekvapuje, že se nenašel nikdo, kdo by se zamyslel nad stylem hereckého podání, nad způsobem, jakým se připravuje na amatérské scéně dětem divadelní zážitky. Shledali jsme, že hry pro děti byly – až na nepočtené výjimky – jakousi atrapou dospělého dramatu. Je tedy pravděpodobné, že i jejich *jevištní interpretace byla napodobeninou stylu velkého divadla*. A to v jeho konzervativní podobě přežívajícího hereckého naturalismu a realistické doslovnosti. Nevíme tedy přesně, jak amatéři pro děti hráli, zato víme s jistotou, jak nehráli.

Na počátku 30. let zesílil v řadách převážně levicově orientovaných pedagogů i umělců odpor k pokleslému konzervatismu a komerční kýčařině dětských představení, jak je produkovala hlavně menší divadla včetně operetních. Snahy čelit tomu vedly k pokusu o Malé Osvobozené divadlo V+W, v roce 1935 pak k založení Pražského dětského divadla Míly Mellanové, které velmi úzce navázalo na avantgardní hnutí třicátých let. Stejně tak později malé d 41 při

Burianově Děčku, které vedl Václav Vaňátko. Kromě toho pořádaly pro děti zvláštní představení klauniád, malých hraných skečů kombinovaných s loutkami, i taneční skupiny Jožky Šaršeové, Milči Majerové a Jarmily Kröschlové. Nic z toho však amatérskou produkci neovlivnilo. Jednak proto, že textové podklady - libreta - podobných představení byly většinou nepřenositelné, ale hlavně proto, že poetika neiluzivního, metaforického a syntetického divadla byla v té době amatérům cizí a v podstatě nedostupná.

V celém dlouhém období od prvního desetiletí našeho století až po léta čtyřicátá existuje v amatérském činoherním divadle pro děti setrvalý stav, vývojový pohyb není znatelný. Modernizuje se sice jazyk her i způsob aktualizací, ale základní modely povrchně efektních a obsahově chudých pohádkových her stejně jako stereotyp zábavných her s Kašpárkem zůstávají trvale v platnosti.

CESTY ČESKÉHO OCHOTNICKÉHO DIVADLA V SAMOSTATNÉ REPUBLICE 1918–1939

V historickém okamžiku vzniku samostatné Československé republiky byla v českých zemích rozsáhle rozvinutá soustava ochotnických divadel, která již do jisté míry byla rozrůzněna také sociálně a částečně i z hlediska příslušnosti k uměleckým směrům. I když se legislativní podmínky ochotnické divadelní činnosti v podstatě nezměnily (v platnosti zůstával stále Bachův Divadelní řád z roku 1850), otevřel převrat 28. října 1918 vývoji této činnosti mnohé nové perspektivy. Změny se týkaly jak souboru funkcí ochotnického divadelnictví, tak jeho organizační základny a umělecké orientace.

Funkční zapojení amatérského divadla do národní kultury a do politického života národa se vyvíjelo na víceméně stejných základech už více než sto let. Po roce 1918 ustoupil poněkud do pozadí jeho úkol rozmnožovat český kulturní život, rozšiřovat jeho sféru místně, a prokazovat tak právo českého národa na politickou samostatnost. Sít českých amatérských divadelních sdružení byla již před válkou značně členitá, nyní dokonce vznikla řada profesionálních českých scén v místech, kde dosud bylo české divadlo odkázáno – vedle návštěv cestujících společností – na ochotnické síly. Československo vzniklo jako stát s národnostními menšinami a národně uvědomovací funkce se v něm stávala pozvolna anachronismem. Z českého hlediska měla význam již jen v menšinových oblastech českého a moravského pohraničí, kde nyní bylo možno rozvíjet menšinovou českou divadelní kulturu, která zde dříve jen živořila.

Takový význam měla ochotnická divadelní tvorba nyní například v městech jako Litoměřice, Most, Ústí nad Labem, Liberec, Varnsdorf či Jablonec nad Nisou v Čechách nebo jako Krnov či Opava na Moravě a ve venkovských lokalitách jejich blízkého okolí. Počátky českého ochotnictví spadají ve většině z nich sice již do doby před první světovou válkou nebo dokonce do druhé poloviny 19. století (Most, Liberec, Opava), ale za nových podmínek mohly se tyto soubory nyní lépe rozvíjet. Jelikož v těchto místech působily v meziválečném období vesměs jen stále nebo pravidelně zajiřdžící německé profesionální soubory (jen v Mostě, v Liberci a v Opavě také občasné stagiony českých profesionálních divadel), zajiřtovaly tu tyto ochotnické soubory vlastně jako jedině celoroční český divadelní provoz. Pro mostecký region bylo nyní možno ustavit dokonce prosperující okrsek ÚMDOČ a v Litoměřicích vybudoval spolek Mácha vlastní divadlo. Tyto spolky začaly také záhy spolupracovat a upozorňovat na svou důležitost. Nejaktivnější byly po této stránce hraničářské spolky ze severních Čech, které uspořádaly v srpnu 1927 v Mladé Boleslavi sjezd a připravily při něm expozici menšinového divadla.

Do popředí se tak mohla dostat opět *základní funkce divadla* jako instituce poskytující umělecký zážitek a zábavu ve volném čase – účinkujícím i divákům. To byla ovšem jenom možnost, kterou bylo třeba uskutečňovat a někdy i probojovávat. Ochotnické divadlo totiž již dříve osvědčilo svou užitečnost i v jiných směrech. Poskytovalo účinný *nástroj snahám společensky sdružovacím*, a proto bylo neodmyslitelnou součástí života téměř každého spolku. Zároveň se v tomto směru vždy spoléhalo i na jeho hospodářský přínos. Obojí samozřejmě nezřídka vedlo k tomu, že tyto zřetele nabývaly vrchu nad kulturním smyslem divadla, že spolky hrály často jen pro své členstvo a že repertoár byl vybírán spíše z kasovního než uměleckého hlediska.

Pokračující politická diferenciacie české společnosti nejednou vedla k tomu, že se vynořovaly koncepce amatérského divadla jako nástroje *ideologického ovlivňování*, v nichž zřetel k základní umělecké hodnotě divadelního představení nejednou ustupoval značně do pozadí. To platí o některých fázích vývoje komunistického dělnického divadla, ale v mnoha případech k tomu sklouzávaly i spolky katolické, nemluvě o ojedinělých pokusech spolků a stran krajně pravicových, českých i německých, jimž však zpravidla se zdarem bránila v činnosti cenzura.

V průběhu celého meziválečného období se periodicky objevovaly počiny, které směřovaly k *akcentování umělecké kvality amatérské divadelní tvorby*. Vycházely od jednotlivých vůdčích osobností hnutí nebo od studentstva jednotlivých míst.

Zmíněné pohyby v souboru funkcí amatérského divadla se vždy různě projevovaly i ve *vztahu ochotnického divadla k divadlu profesionálnímu*. Ačkoli si žádná z větví českého ochotnického divadla nevytyčovala nápodobu profesionálního divadla jako program, v praxi k orientaci na stálá divadla docházelo často – a ne vždy ke škodě. Na druhé straně se objevovaly i tendence se od nich zcela distancovat – například u některých spolků Svazu DDOČ v období jeho ovlivnění levičáckými názory Mezinárodní organizace dělnických divadel v Moskvě.

Ctižádostí čelných ochotnických spolků i v tomto období bylo zvát k pohostinským vystoupením ve svých představeních známé herce profesionálních divadel a tiskové orgány ochotnických svazů věnovaly většinou značnou pozornost i divadlu profesionálnímu. Až koncem 30. let se častěji objevovaly protesty proti pouhému napodobování oficiálních scén. Nejčastěji ovšem fungovalo amatérské divadlo jako instituce doplňující soustavu divadel profesionálních. Po této stránce byly velké rozdíly mezi centry (v Praze se objevovaly například i amatérské nebo poloprofesionální avantgardní skupiny, které iniciovaly nové proudy profesionálního divadla, třeba Osvobozené divadlo) a venkovem, a zde opět mezi regionálními městy s divadelní tradicí a vesnicemi, pro něž ochotnický spolek často zajišťoval jedinou příležitost vidět divadlo.

Všechny tyto posuny ve změně funkcí amatérského divadla se brzy projeví i ve změnách jeho organizační základny.



Početně největší část ochotnických spolků se i v meziválečném období stále sdružovala v *Ústřední matici divadelních ochotníků československých (ÚMDOČ)*.¹ V jejím vedení, sídlícím v Praze, zaujímali čelná místa její dlouholetý starosta František Herman a několik osvědčených ochotnických divadelních pracovníků (Julius Mitlöhner, Max Lederer, historik hnutí Vojta Štein Tábořský aj).

SLOVUTNÝ PANEI

DOVOLUJEME SI VÁS UCTIVĚ ZVÁTI NA
I. »JIRÁSKŮV HRONOV«
KULTURNĚ - NÁRODNÍ SLAVNOSTI, POŘÁDANÉ
na paměť 80. narozenin Mistra Aloise Jiráska
V TÝDNU OD 17. DO 23. SRPNA 1931 V HRONOVĚ.
PŘIKLÁDÁME ČESTNOU VSTUPENKU OČEKÁVA-
JÍCE S URČITOSTÍ VAŠI VZÁCNOU ÚČAST.

PŘEDSEDNICTVO »JIRÁSKOVA HRONOVA«:

MAX LEDERER, Jaroměř,
předseda Jiráskova okruhu.

Dr. FR. HERRMAN,
předseda Ú. M. D. O. Č., Praha.

J. M. VLČEK, Mal. Svatošovice,
předseda finasního odboru.

MUDr. RUDOLF KUDRNÁČ, Hronov,
předseda »Jiráskova divadla«.

V průběhu 20. let se tato organizace stále rozrůstala (1918 zastřešovala 459 spolků, 1923 již 1033, 1924 pak 1421). 1931 dosáhl jejich počet maxima (1681), od tohoto roku začal jistý pokles, způsobený patrně především zapojováním sokolských jednot, dotud registrovaných v ÚMDOČ, pod vedení Sokola a opozicí studentských spolků. Počet spolků ÚMDOČ se pak ustálil kolem 1400 (1410 spolků v roce 1936). Tyto spolky byly rozčleněny do 44 okrsků, v nichž byly od poloviny 20. let ustavovány i tzv. okrskové režisérské rady.

83/ Pozvánka na 1. Jiráskův Hronov v týdnu
od 17. do 23. srpna 1931

ÚMDOČ se prohlašovala za organizaci zásadně nepolitickou a odmítala, aby bylo divadlo dáváno do služeb stranicky vyhraněných ideologických programů. Její politická pozice byla republikánsky státoprvná, blízká pozici Hradu. Odmítala ostře levicové proudy dělnického divadla a ve třicátých letech, když se na Jiráskových Hronovech 1932 a 1933 pokoušeli ovlivnit ochotnické hnutí čeští fašisté, jasně se distancovala i od nich.

ÚMDOČ měla ve svém programu „působiti na zvýšení vzdělání a mravní zušlechtnění nejširších vrstev lidových“.² K tomu účelu převzala od roku 1919 pod svou redakci časopis *České divadlo* (od 1923 přejmenováno na *Československé divadlo*), rozvíjela instruktivní ediční činnost, ovlivňující skladbu repertoáru a kvalitu inscenační práce, pořádala *divadelní kurzy* a dramatické školy (na režisérském kurzu 1936 vyučoval např. i profesionální režisér Antonín Kurš) a podněcovala historický výzkum hnutí, jehož výsledkem byly roku 1931 *Příspěvky k dějinám divadelního ochotnictva československého Vojty Š. Táborského*.

Vlivným nástrojem uměleckého vzestupu byly *soutěže a soutěžní přehlídky*. První byla v tomto období uspořádána 3. až 30. června 1921 při příležitosti sjezdu Matice v Praze, další při příležitosti prvního mezinárodního sjezdu ochotnictva tamtéž roku 1926 jako *matiné*, sestavené ze scén různých her J. K. Tyla. Kromě toho byly pořádány *soutěže a přehlídky okreskové a regionální*. Největšího významu nabyla od roku 1931 *přehlídka*, pořádaná od té doby každoročně koncem léta pod názvem *Jiráskův Hronov*



84/ Plakát k otevření Jiráskova divadla v Hronově představením *Jiráskovy hry Lucerna* 28. září 1930, J. Gabriel, barevná litografie



85/ Skupina muzikantů z *Jiráskovy Lucerny* při zahajovacím představení v Jiráskově divadle v Hronově 28. září 1930

v Hronově nad Metují.³ Byla původně pojata jako hold ochotnického hnutí Aloisu Jiráskovi (repertoár prvního ročníku byl sestaven výhradně z Jiráskových her), ale postupně se vyvinula v celostátní vzorovou přehlídku nejkvalitnějších inscenací spolků sdružených v Matici. Hronovské divadlo bylo postaveno péčí ochotnictva a městských správ Hronova nad Metují a několika sousedních obcí, ÚMDOČ však převzala nad slavnostmi spojenými s jeho otevřením 28. září 1930 patronát a postavila se i za návrh pořádat zde napříště takto pojatou přehlídku. Ta měla každoročně nově vyhlašovaný programový rámec a účinkující soubory byly vybírány na základě soutěže. Ve vývoji českého ochotnického divadla sehrála významnou úlohu a je pořádána dodnes.

ÚMDOČ navázala ve 20. letech styky s obdobnými organizacemi u jiných evropských národů (zprvu s Francií, Belgií a Švýcarskem) a dala popud k *uspořádání prvního mezinárodního ochotnického sjezdu v Praze roku 1926*, z něhož vzešlo založení organizace Comité International pour les Théâtres Populaires se sídlem v Praze. Do zahraničí směřovala i snaha registrovat a podporovat české ochotnické spolky v zahraničí a pořádat zájezdy ochotnických spolků do ciziny za českým publikem. Roku 1932 hostoval např. Spolek divadelních ochotníků z Tábora ve Vídni s Tylovou Fídlůvkou, tamtéž i Jednota divadelních ochotníků z Olomouce. Spolek Jirásek z Ústí nad Labem a spolek Jirásek z Nového Bydžova vystoupil téhož roku pohostinsky v Drážďanech.

ÚMDOČ zaujímala pozici hlavní a oficiálně nejuznávanější organizace ochotnictva. Tato pozice byla utvrzena i jejím úzkým vztahem k *Masarykovu lidovýchovnému ústavu*. Tato významná státní instituce vznikla roku 1925 přetvořením někdejšího Svazu osvětového ve střechovou instituci československých lidovýchovných korporací. Její vznik byl umožněn čtyřmiliónovou dotací z Národního fondu Masarykova.

ÚMDOČ nepatřila sice k zakládajícím korporacím MLÚ, ale brzy s ním navázala spolupráci, podílela se na dlouho připravované celostátní lidovýchovné výstavě 16.–26. června 1929 na novém výstavišti Pražských



86/ Hronovský soubor v Jiráskově Lucerně při slavnostním otevření Jiráskova divadla 28. září 1930

vzorkových veletrhů, ihned potom se po nabídce přidruženého členství účastnila svými zástupci práce v radě MLÚ a v divadelním odboru MLÚ a usilovala o kmenové členství. Roku 1931 Matici jmenoval Masarykův lidovýchovný ústav svým přidruženým členem, a to s právem vysílat do všech jeho odborů zástupce.⁴

ÚMDOČ byla původně založena jako vrcholná celonárodní organizace ochotnictva. Ještě roku 1920 ji vyzýval kritik Jindřich Vodák, aby znovu přizvala ke spolupráci i Svaz DDOČ. Z různých příčin se však v meziválečném období takovou všeobjímající organizací nikdy nestala. První příčinou byla jistá programová omezenost jejího vedení. Jeho tradicionalistická a národovecká orientace spolu s nedostatečným rozhledem po moderním divadle ve světě způsobila, že mnohým spolkům byl její rámec příliš úzký. Zprvu se to projevovalo jen štěpením spolků v rámci ÚMDOČ. Tak např. vznikla roku 1921 v Táboře Intimní scéna, do níž, nikoli bez nelibosti jeho vedení, odešlo i několik členů zdejšího staršího spolku, toužících po náročnější divadelní práci. Intimní scéna však ÚMDOČ neopustila. Již roku 1925 se však od ÚMDOČ odštěpila organizace *Tylova obec ochotnická*, kterou ve jménu úsilí o vyšší umělecké cíle ochotnického divadelnictví založil divadelní teoretik, historik a publicista Vojtěch Kristián Blahník. Tento rozkol byl již zásadnější a měl dokonce i svou soudní dohru. Blahníkova organizace vydávala i vlastní časopis *Věstník Tylovy obce ochotnické* (od roku 1932 *Ochotnické divadlo*).



Organizační roztržičnost ochotnického hnutí měla i další příčiny. Především se ochotnictví rozvíjelo na základě spolkového zákona z roku 1867, který umožňoval jeho pěstování každému registrovanému společenství. Většina spolků se nemínila vzdát tohoto zdroje příjmů a vítaného tmelu spolkového života. A tak své divadelní odbory měly například velké organizace tělovýchovné, Sokol, sociálnědemokratická Dělnická tělocvičná jednota, komunistická Federace proletářské tělovýchovy, katolický Orel. Z nich měl pro rozšíření divadelní tvořivosti až do nejodlehlejších českých obcí největší význam Sokol, v ostatních se tu a tam objevovaly počiny vyšší kvality v závislosti na směřodatné tvůrčí osobnosti. To však nebyly zdaleka jediné spolkové subjekty amatérské divadelní činnosti.

Své místní divadelní odbory měly i jiné společenské organizace: Svaz legionářů, Klub československých turistů, Svaz dobrovolného hasičstva, Československý červený kříž, jednotlivé politické strany, obecně vzdělávací spolky, tzv. vojenská zátiší jednotlivých útvarů Československé armády, dokonce i léčebné ústavy. To vedlo ke stavu, že ve středně velkých městech paralelně vedle sebe působilo až kolem deseti pořadatelů ochotnických představení, z nichž ovšem jen část tuto činnost rozvíjela s dlouhodobějším programem a na základě delší tradice.

Zmíněnou rozvětvenost ochotnické činnosti znásobovala i značná diferenciaci společnosti meziválečného Československa z hlediska ideologické orientace a stranické příslušnosti. Vedle spolků zaměřených obecně kulturně a zábavně a většinou podléhajících ideové orientaci ÚMDOČ vznikly už před válkou spolky dělnické, sdružené do *Svazu DDOČ*.⁵ Rozpory v dělnickém hnutí na počátku 20. let vedly k tomu, že se roku 1921 od Svazu DDOČ s ústředím v Praze odštěpila sociálnědemokratická *Ústřední jednota DDOČ* se sídlem v Plzni a ve Svazu DDOČ setrvaly jen spolky hlásící se k linii Komunistické strany Československa. Svaz DDOČ soustřeďoval v době svého nového ustavujícího sjezdu roku 1922 celkem 220 spolků z 306 v době před rozdělením roku 1921, tento počet pak vzrostl až na 700 v září 1936. Zbytek tvořil výchozí základ sociálnědemokratické Ústřední jednoty DDOČ. Svaz DDOČ byl mohutnou organizací, po ÚMDOČ nejlivnější. Vydával časopis *Dělnické divadlo*, pořádal pro své členstvo

kurzy výuky divadelní práce. Od roku 1930 byl kolektivním členem Mezinárodní organizace dělnických divadel (později přezvána na Mezinárodní organizaci revolučních divadel) v Moskvě, jejímž prezidentem byl v letech 1934–1936 Erwin Piscator. Po roce 1929 byla proto jeho činnost silně ovlivněna linií této organizace a jejími změnami. Členstvo Svazu DDOČ bylo soustředěno převážně do významných průmyslových oblastí, do Prahy a jejích předměstí, na Kladensko, do severních Čech a na Brněnsko. O něco menší Ústřední jednota DDOČ vydávala časopis *Dělnické jeviště* a měla nejsilnější zázemí na Plzeňsku a na Liberecku. Ani komunistické dělnické divadelnictví se Svazu DDOČ nedařilo jednotně zastřešit. Tělovýchovné spolky Federace proletářské tělovýchovy dávaly často přednost podřízení své mateřské jednotě, a nejednou tak unikaly direktivám svazového vedení.

Zejména na Moravě, ale hojně i v Čechách rozvíjely mimo rámec ÚMDOČ ochotnickou divadelní činnost různé *katolické spolky*, často pod přímým dramaturgickým a režijním vedením katolických kněží a katechetů. Jejich činnost obvykle nebyla zaměřena úzce na náboženské hry ve vlastním slova smyslu. Vedle spíše vzácných her o světcích se zaměřovala na dramatickou literaturu katolickému stanovisku přijatelnou (od Třebízského k Zeyerovi), ale i na ryze zábavný repertoár, pokud nenarazil na moralistní autocenzuru. I v této větvi ochotnictví se mohly proto vyskytnout nezanedbatelné umělecké hodnoty.



87/ Dramatický odbor Sokola Vrchlický Jaroměř, Pašije, scéna B. Krčmář, 1934

Kvasem uměleckého novátorství se v soustavě ochotnických spolků staly především ojedinělé soubory okolo některých významnějších jedinců, jako byl Vojtěch Kristián Blahník v Praze, Karel Prox v Mladé Boleslavi, Miloslav Disman v Bělé pod Bezdězem, Václav Krška v Heřmani a v Písku nebo Ludvík Páleníček v Kroměříži. Spolu s nimi pak především *ochotnické divadlo studentské*. To si vytvořilo v letech 1919–1933 za účasti řady později známých divadelníků (Jiří Frejka, Josef Träger, Václav Růt) *Divadelní studentské ústředí* v čele s předsedou Františkem Rachlíkem.⁶ Studentské spolky vznikaly spontánně po celé meziválečné období a zapsaly se do divadelních dějin řady českých a moravských měst. Soustavnější činnost vyvíjely např. v Kroměříži (Milíč), v Rakovníku (Krakovec), v Turnově (Intimní scéna) nebo v Plzni (Studentský avantgardní kolektiv). Ve třicátých letech tyto spolky pracovaly často i pod přímým patronátem avantgardních profesionálních scén, např.

D 34. Jedním z nejpozoruhodnějších studentských souborů byl v letech 1937–1938 *Divadelní kolektiv mladých v Praze*, navazující na podněty Osvobozeného divadla z 20. let.⁷

Jinonárodní ochotnická sdružení na území ČSR, především sdružení německá, byla až na výjimky organizována samostatně, a to při obdobné organizační roztržitosti jako spolky české. Poměrně hustá síť německých profesionálních – stálých i cestujících – divadel v oblastech obývaných německou menšinou sice neponechávala pro německé ochotnictví mnoho prostoru, ale spolkové divadlo tu i tak mělo jistou nacionální důležitost, která po roce 1918 dokonce spíš vzrostla. Německé dělnické spolky měly svou centrálu v libereckém Svazu dělnických pěvců (Arbeitsängerbund), ve 30. letech pak v německé sekci DDOČ, jinak bylo organizační napojení německých spolků nejrůznější. Totéž platí o německy hrajících židovských spolcích (v Praze a v Brně), o židovských spolcích hrajících v hebrejštině a o spolcích ruských emigrantů a polské menšiny.



Umělecké výsledky ochotnického divadelnictví byly v souladu s touto organizační jednoduchostí velice různorodé co do žánrové palety i co do hodnoty. Nejvýznamnější přínosy lze samozřejmě zaznamenat u organizací, které se soustavně věnovaly i uměleckému školení svých členů, jako byla ÚMDOČ, Svaz DDOČ nebo Divadelní studentské ústředí. Časté však byly i umělecké úspěchy spolků seskupených kolem cílevědomých a talentovaných jedinců, nezřídka i mimo velké organizace.

Velkou, nejvýznamnější část tvorby ochotnických spolků tvořila činoherní představení. Jejich repertoár⁸ nelze charakterizovat souhrnně. Pro většinu činoherní produkce byly směrodatné *repertoárové směrnice ÚMDOČ*, které ovlivňovaly největší počet spolků, a to nejen v jejím rámci. Vydávané *repertoárové příručky* této organizace⁹ usměrňovaly repertoár do širokého rozmezí od nenáročných zábavných her s příměsí určitého procenta braku až ke kmenovému repertoáru národní a v menší míře i světové klasiky a k závažným novinkám české dramatické literatury.

V uvádění kmenového činoherního repertoáru *české klasiky* v poměrně dobře připravených inscenacích spočíval hlavní umělecký význam početné divadelní produkce spolků této mohutné organizace, obvykle uvádějících kolem pěti tisíc her ročně po celém území státu. Jejich příklad však zasahoval ještě daleko širší okruh mnoha ostatních spolků. Obecně kulturní význam této skutečnosti v době, kdy profesionální divadla procházela bouřlivými proměnami nejen stylů, ale i efemérních mód, je nutno v plné míře docenit. Pravděpodobně existovalo v českých zemích jen málo jedinců, kteří by neměli ze svého mládí v paměti zafixován zážitek ochotnického představení Tylova *Strakonického dudáka* nebo Jiráskovy *Lucerny*. V tom spočíval pozitivní význam tradicionalismu organizace, který dovoloval dlouhodobě zúročovat získané zkušenosti spolků s výběrem repertoáru i se studováním inscenací. Většina spolků ÚMDOČ měla za sebou již delší předválečnou dobu vývoje, neměnila nyní příliš svůj profil a pravděpodobně více než stálá divadla pomáhala právě v oblasti uvádění české klasiky upevňovat povědomí tradice.



88/ Výjev ze hry Ivo Vojnoviče *Dáma se slunečnicí*, spolek Světlá Písek, režie Václav Krška, 1928

Uvádění české klasiky ÚMDOČ považovala vždy za svou prvořadou úlohu. Proto byly převážně z her této repertoárové oblasti sestaveny i téměř všechny reprezentativní přehlídky.

Při příležitosti sjezdu Matice roku 1921 byla z deseti večerů nesoutěžní přehlídka české klasice věnována polovina, zbytek připadal na tvorbu žijících českých a slovenských autorů. Při příležitosti mezinárodního sjezdu roku 1926 vyšlo ze soutěže okrskových souborů vítězně 10 souborů, které na Tylově matiné 5. července 1926 ve Stavovském divadle provedly k počtě jeho jubilea pásmo scén z jeho her, a jako slavnostní představení byl souborem Pražského okrsku za režie profesionála Karla Želenského ve Stavovském divadle 3. července 1926 uveden Jiráskův *Emigrant*. Výlučně z Jiráskových děl byl sestaven pořad 1. Jiráskova Hronova 1931. Spolek divadelních ochotníků z Pardubic uvedl Jiráskova *Otce*, Vzdělávací sbor z Prahy–Vyšehradu *Vojnarku*, spolek Jirásek z Nového Bydžova Vrbského dramaturgii *Filosofské historie* a výběrový soubor ÚMDOČ za režie Maxe Lederera *Gera*. Rovněž v dalších hronovských přehlídkách česká klasika dominovala, byť už ne výhradně. Teprve ve druhé polovině třicátých let se zájem o časovou problematiku – po příkladu profesionálního divadla – projevil výrazněji i v běžném ochotnickém repertoáru větším procentem uváděných českých novinek.



89/ Scénograf Leo Richter z Rokycan jako Hrdinka v inscenaci Jiráskova Gera výběrového souboru ÚMDOČ na 1. Jiráskově Hronovu, 1931

Výběr uváděných autorů a her byl z největší části dán tradicí. Páteř tvořily hry Tylovy a Jiráskovy, vedle nich se dostávalo i na ostatní autory realistického zaměření (Stroupežnický, Mrštíkové, Preissová, Šamberk, Štolba, Šubert). Některé spolky vybočovaly z tohoto hlavního proudu svou oblibou dalších autorů. Tak např. hradečtí ochotníci udržovali i v meziválečném období tradici klicperovskou, plzeňští uváděli Kolára a Vrchlického. Ojedinele se objevovaly i pokusy obohatit okruh tohoto repertoáru o texty předobrozenského českého divadla.

Tak například spolek Tyl v Poličce uvedl roku 1935 v rámci oslav stoletého výročí své existence pašijové hry. Inscenaci dramaturgicky a režijně připravil architekt František Martinů, bratr skladatele Bohuslava Martinů.¹⁰ S obdobnými počiny však již dříve přicházely spolky studentské, například akademický spolek Radbuza v Plzni, který roku 1919 uvedl staročeského *Mastičkáře* a renesanční hru *Sedlská pejska* a hostoval s nimi i v Praze.¹¹ Roku 1923 uspořádal celý cyklus inscenací staročeských her od *Hry tří Marií* po *Polapenou nevěru* s přednáškami také spolek divadelních ochotníků v Táboře.

Převážně na klasickém repertoáru demonstrovaly snahu o vyšší reprodukční úroveň a nápaditější dramaturgický výběr i spolky Blahnickovy Tylovy obce ochotnické. Ještě

po letech se vzpomínalo na Blahnickovu režijní péči o propracování inscenace Vrchlického *Noci na Karlštejně* v tendencích psychologického realismu.

Dělnické spolky se na tomto hojném uvádění české klasiky vydatně podílely ještě do poloviny 20. let. Ani *edice* Knappova karlínského nakladatelství Zora *České divadlo*, jejíchž 60 svazků vycházelo v letech 1918–1925, ji nepomíjela. Pak však nastal, zejména u komunistických spolků, náhlý zlom ve prospěch prosazování repertoáru se socialisticky tendenčním obsahem. I když účinnost těchto direktiv vedení Svazu DDOČ často brzdila nechuť spolků, především moravských, k usměrňování repertoárového výběru, odchod od české klasiky byl u nich patrný. Vrcholil v takových projevech, jako byl Den proletářského divadla v Novém Městě nad Metují, který současně s 1. Jiráskovým Hronovem probíhal v létě roku 1931 pod heslem „Nechte si Jiráska, náš je Lenin“.

Již koncem 20. let se proti tomuto kurzu některé *dělnické spolky* rozhodně postavily. Nejvýznamnější z nich bylo *Dělnické divadlo v Modřanech*, soubor Federace proletářské tělovýchovy,

kteřé působilo pod uměleckým vedením Františka Spitzera. V letech 1927–1930 tento soubor za nepříznivé vedení Svazu DDOČ uváděl repertoár zaměřený převážně na hry světové klasiky, ale neopomíjel ani Jiráska nebo Preissovou.¹²

Proti jednostranné orientaci na agitačně zaměřený repertoár dělnických ochotnických spolků vystupoval *František Spitzer* i v první polovině 30. let a stal se pak režisérem několika významných pokusů o novodobé pojetí zejména Tylových her, jež uváděl ve vlastní dramaturgické úpravě (*Kutnohorští havíři* 1935, *Tvrdohlavá žena* 1938).

Na repertoáru katolických spolků se objevovaly hry české klasiky pochopitelně v odlišném výběru, například s důsledným vyloučením každé oslavy husitské tradice. Přínosem tu byl zřetel k některým opomíjeným dramatickým básníkům, jako byl Julius Zeyer. Kroměřížský spolek Sušil uvedl např. roku 1924 hru *Radúz a Mahulena*, v Plzni Jednota divadelních ochotníků Zeyer téhož roku hru *Z dob růžového jitra*. Z prostředí katolických spolků vycházely také pokusy o obnovu náboženských i světských her předobrozenské provenience (v Ústí nad Orlicí byly ve 30. letech obnovovány *pašijové hry*, jmenovaný kroměřížský spolek uvedl 1924 operu *Jora a Manda*).

Oblast světové klasiky činila v celkovém repertoáru ochotnictva jen asi desetinu počtu inscenací české klasiky. Spolky s dostatečně vyspělými hereckými soubory se jí však nevyhýbaly. S oblibou tituly z této oblasti volily zejména spolky, které ve svých řadách měly buď slibné herecké talenty, nebo bývalé profesionály, nebo spolky, které počítaly s pohostinskou spoluprácí známých herců z Prahy nebo z Brna.



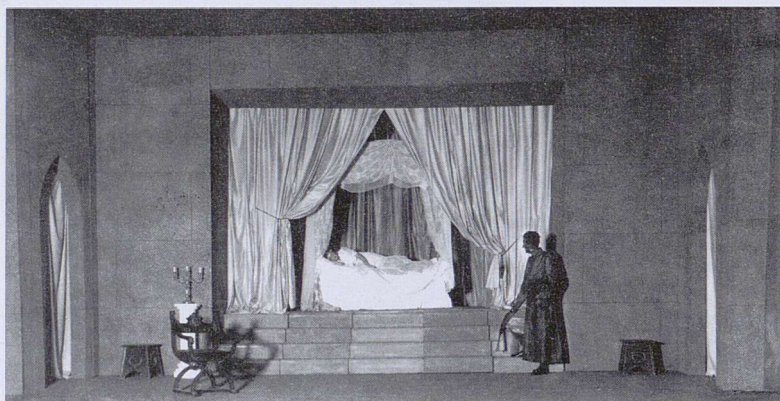
90/ Představitelé kmene Stodoranů z inscenace Jiráskova *Gera* na I. Jiráskově Hronovu, 1931

Tak např. královéhradecký spolek Klicpera, který se podílel na provozu tamějšího městského divadla a odedávna si zvala přední herecké osobnosti, neváhal nastudovat Sofoklova *Elektru* (1924), Euripidovu *Medeu* (1925), Shakespearova *Othella* (1923), *Benátského kupce* (1931, s Václavem Vydrou a Evou Vrchlickou) a *Richarda III.* (1935) nebo Strindbergův *Tanec smrti* (1926, s Václavem Vydrou a Mariannou Hellerovou), s ostatními uvedenými tituly tedy účtyhodný průřez touto repertoárovou oblastí. Eduard Kohout vzpomíná ve svých memoárech na hostování v titulní roli Sofoklova *Krále Oidipa* roku 1932 s vesnickým souborem v Heřmaně pod Krškovým režijním vedením jako na zcela mimořádný zážitek. Shakespearovy hry hráli ochotníci v Třeboni, v Mladé Boleslavi, v Táboře a jinde. Divadelní studentské ústředí prezentovalo roku 1930 v Jičíně jako svou ukázkovou inscenaci Shakespearovu hru *Jak se vám líbí*.

Z větší části na repertoáru světové klasiky založil program jmenovaného modřanského dělnického spolku v letech 1927–1930 František Spitzer. Postupně se svým 60 členným souborem uvedl Shakespearův *Večer tříkrálový* (1928), dramaturgii Tolstého *Vzkříšení* (1928), Hauptmannovu *Haničku* (1928) a Ibsenovu *Noru* (1930). Jednotlivé tituly chápal Spitzer jako jakési stupně na cestě vzestupu souboru k pochopení principů „moderního divadla“.

Nikoli bezvýznamnou součást činoherního repertoáru ochotnických spolků zabírala v meziválečném období *současná dramatika*. V této době se na ochotnické divadlo zaměřovala již početná komerčně zaměřená tvorba zábavných her autorů, jako byli Jiří Balda, Václav Bárta, Adolf Bogner, Richard Branald, František Cimler, Karel Fořt, Ruda Nížkovský, Karel Piskoř,

Pavel Rudolf, Josef Skružný. Jejich tituly se spolky obvykle ve svých jubilejních tiscích nechlubily, ale repertoár jimi zaplňovaly nejméně z jedné čtvrtiny. Byla to tvorba esteticky zařaditelná ke komerčním titulům meziválečného českého filmu, s nimiž sdílela své klady (řemeslnou zručnost ve stavbě příběhu a v kresbě postav a schopnost zaujmout diváka občasným realistickým postřehem) i zápory (podbízivost a plytkost). V dosavadní literatuře bývá tato tvorba obvykle „vyřízena“ krátkým výčtem podbízivých titulů. Není to zcela spravedlivé, protože mnozí z jmenovaných autorů v oblasti méně náročného zábavného repertoáru neměli konkurenci, takže byli právem doporučováni i oficiálními repertoárovými příručkami. V žádném případě ovšem tato díla nepatřila k závažným hodnotovým přínosům ochotnického divadla. Byly to většinou veselohry a frašky s námětem lásky s překážkami, ze značné části z českého venkovského prostředí, tu a tam se satirickým zaměřením. Tento repertoár byl hrán téměř výlučně mimo stálá profesionální divadla.



91/ Shakespearův *Othello* v provedení spolku Klicpera Hradec Králové, režie M. Hruška, 8. a 9. prosince 1923

Ochotnické spolky hrály však také skutečné *novinky soudobé dramatické literatury*, a to i ty nejnáročnější. Přirozeně málokdy jako premiéry (případ uvedení hry bratří Čapků *RUR* v Hradci Králové roku 1921 ještě před oficiální premiérou je tu spíše výjimkou). Vojtěch Kristián Blahník uvedl v Praze do té

doby neprovedenou hru Čestmíra Jeřábka *Cirkus Maximus* (1924). Ochotníci zařazovali pohotově nové hry Fráni Šrámka: roku 1922 hrála například Divadelní jednota Jirásek v Novém Bydžově jeho *Měsíc nad řekou*, roku 1925 jeho *Soud*. Hojně tu byly reprízovány hry bratří Čapků. Jejich *Loupežník* například roku 1920 v Hradci Králové, tamtéž roku 1928 *Adam Stvořitel*. Hru *RUR* hrála i Divadelní jednota Jirásek v Novém Bydžově (1922, tamtéž uvedeny i hry *Ze života hmyzu* a *Věc Makropulos*), studentský spolek Milíč v Kroměříži (1921) a *několik dalších spolků*. Velice oblíbené byly hry Františka Langra. Nacházíme je například v repertoáru královéhradeckém (*Periferie* roku 1925, se Zdeňkem Štěpánkem a Mílou Pačovou jh.) nebo novo-bydžovském (*Velbloud uchem jehly* a *Periferie* 1925), ale i u mnoha jiných spolků. Také neúspěšnější novinky 30. let, hry Langrovy, Čapkovy, Konrádovy, Scheinpflugovy, Tetauerovy a Wernerovy, byly do repertoáru ochotnických spolků pohotově zařazovány. Langrovu *Jízdní hliďku* a Čapkovu *Bílou nemoc* sehrály koncem 30. let desítky spolků, Čapkovu *Matku* roku 1938 například spolek Hanka z Dvora Králové nad Labem, který se touto hrou představil na posledním předmnichovském Hronovu.

Většina spolků neprojevovala ve výběru novinek zvláštní vynalézavost, šmahem se přejímaly tituly osvědčené již jinde, na stálých scénách i u jiných ochotnických spolků. Také tato jistá *repertoárová uniformita* stávala se ovšem předmětem kritiky a vedla dokonce ke vzniku souborů, které si dramaturgickou objektivnost vytyčovaly jako program.

Na počátku 20. let k nim patřila například Maska v Plzni, spolek Československé národní demokracie, založený roku 1919, nebo průbojná pražská Scéna dobrých autorů ve 30. letech. Některé spolky (například tábořská Intimní scéna) rozvíjely pobočné programy literárních večerů s umělecky náročným repertoárem. Jinak byly dramaturgicky nejaktivnější spolky studentské. Tak například *Lásky hra osudná* bratří Čapků měla původní premiéru 25. března 1920 v Mozarteu v provedení souboru gymnázia v Křemencově ulici.¹³

Ideologicky usměrňované spolky si v této době nejednou vytvářely svůj *specifický novinkový repertoár*. U dělnických spolků to byly počátkem dvacátých let ještě doznívající *tzv. sociální hry* (například *Drama otroků* Antonína Rehoře). Od poloviny 20. let byly sociální hry vedením Svazu DDOČ kritizovány za sociální sentimentalismus a nahrazovány tendenčním repertoárem, propagujícím cíl socialistické revoluce a zdůrazňujícím protiválečnou a protiměšťáckou tematiku. Sociální hry byly nadále oblíbeny jen u spolků sociálnědemokratického zaměření. Pro soubory Svazu DDOČ psali agitační scény v prvních letech vzmachu revoluční vlny i Jaroslav Seifert (*Velká scéna* 1922 pro Honzlův Dědrasbor), Ivan Olbracht (*Pátý akt*, který měl ovšem svou premiéru na profesionální Revoluční scéně v roce 1921) nebo Franz Carl Weisskopf (*Země na druhém břehu* 1925). V následujících letech se Svaz DDOČ pokusil o vlastní *dramaturgickou dílnu*, která se nazývala *KODAK* a psala pro spolky DDOČ *agitační scény a revuální pásma*. Zde pracoval např. František Němec. Z jednotlivých spolků vycházeli další autoři (Adolf V. Bukovský, Marie Čebišová). Teprve v polovině 30. let byla opuštěna myšlenka, že dělnická třída si má svou dramaturgii vytvořit sama, a dělnické spolky se obrátily opět ke hrám s obecněji uznávanou literární hodnotou. Agitační žánry setrvaly jen v oblasti malých forem. I komunisticky smýšlející spolky hrály tehdy např. Wernerovu hru *Lidé na kře*. Agitační repertoár, který se v první polovině třicátých let rozrůstal až do formy celovečerních *tzv. proletářských revuí*, se svým úzce stranickým zaměřením vymyká z celkového kontextu celonárodní divadelní kultury a nezanechal v ní trvalou stopu.



92/ Komedie Františka Langra *Obrácení Ferdýše Pištory* v inscenaci Spolku divadelních ochotníků, Praha-Braník, 17. listopadu 1929

Již v první polovině 30. let nacházely ovšem dělnické i studentské spolky vítané předlohy v původních hrách profesionálních levicových avantgardních scén. Od roku 1929 uváděla skupina mladých píseckých ochotníků za spoluúčasti Václava Kršky v kulturním odboru místního klubu S. K. Union hry Osvobozeného divadla (*Vest Pocket Revue* 1929; *Premiéra Skafandr* 1930, za přímé spolupráce Jaroslava Ježka, *Sever proti jihu* 1931).

Roku 1933 uvedlo dělnické divadlo Svitávka v Brně–Juliánově Voskovcova a Werichova *Caesara*, o něco později Lidové divadlo v Plzni *Lakomce* v úpravě E. F. Buriana. Následovaly je pak četné dělnické spolky, například dělnické divadlo z Dolních Počernic, spolek Jiří Wolker ze Žižkova nebo dělnické divadlo v Bohnicích, které uvedly každý několik her z repertoáru Osvobozeného divadla. Na venkově v tomto směru působily zejména studentské spolky. Nejsoustavněji patrně v letech 1932–1933 Intimní scéna v Turnově (*Golem* 1932, *Caesar* 1932, *Robin Zbojník* 1933) a v letech 1935–1937 kroměřížský Milíč (*Balada z hadrů* 1936, *Nebe na zemi* 1936, *Rub a líc* 1937). Ale hry Osvobozeného divadla hrály tehdy i jiné spolky, v Mělníku např. po roce 1934 divadelní odbor Sokola, v Kladně Mladá scéna.

Po vzoru *avantgardních scén* vznikaly i kolektivy, které se pokoušely o představení s původně vytvořenými vlastními texty. Časový primát tu mělo *Surrealistické divadlo bratří Šmejkalů* v Úvalech u Prahy, které působilo pod záštitou tamního Studentského spolku od roku 1926. Uvádělo

scénická libreta Vladimíra Šmejkal (působil později jako autor loutkářských textů pro divadlo Říše loutek a scénářů experimentálních filmů) a jeho spoluautorů, inspirovaná repertoárem Osvobozeného divadla i přímo francouzskými vzory, např. Julesem Superviellem (*Atom věčnosti* 1927, *Mlč*, *Evropa* 1928 ad.). Po hostování Voskovce a Wericha v Brně roku 1928 s *Vest Pocket*



93/ Výjev ze hry G.Ribemonta-Dessaignese *Němý kanár*, Akademický klub v Kyjově, režie a scéna Ctibor Sonevend, 1929-1930

Revuí vznikla tam *Akademická scéna* (spoluúčinkoval v ní František Kožík), která uvedla v divadelním sále vojenského zátíší na Nové ulici tři revue, inspirované tímto vzorem (*Rej pej revue*, *Paradox revue*, *Film Star Revue* 1929).

Také katolické spolky usilovaly o původní dramaturgii, hlásající křesťanskou věrouku a morálku. Psali je často přímo katoličtí kněží (například kroměřížský František Valoušek), někdy podle cizích, hlavně francouzských vzorů. Byly to jednak hry o světcích, jednak morálně naučné příběhy.

Poměrně méně byly v repertoáru ochotnických spolků

v meziválečném období zastoupeny současné hry světových autorů, jimž nepřála ani repertoárová politika vedení ÚMDOČ, ani tantiémová nákladnost. Objevovaly se nejčastěji tam, kde se dalo počítat s pohostinským účinkováním známých herců.

Jeich hojnější uvádění je příznačné například pro spolek Klicpera v Hradci Králové, téměř vždy za spoluúčasti profesionálních hostů (Shaw, Frank, Sarment, Bourdet, Pirandello, Romans, Coward aj.). Bylo také součástí programu spolků, které si kladly za cíl vybočit z průměru a nastupovat nové cesty v repertoárové volbě i v inscenaci. Tak například překvapil roku 1930 Akademický klub v Kyjově inscenací surrealistické hry *Němý kanár* od Georgese Ribemonta-Dessaignese v režii Ctibora Sonevenda. V duchu téže snahy se nesla i inscenace *Farmy pod jilmu* od E. O'Neill na Malé scéně v Mladé Boleslavi roku 1928 v konstruktivistické výpravě. Silný podíl měla současná, zejména francouzská dramaturgie i v repertoáru kroměřížské Nezávislé scény v letech 1930–1937 (Achard, Raynal, Pagnol, Sarment). Pražská Scéna dobrých autorů pronikla na Jiráskův Hronov 1935 s hrou Bratko Krefta *Cejlská hrabata*. Do této repertoárové oblasti zaměřil svou hlavní pozornost ve druhé polovině 30. let Svaz DDOČ. Výběr se týkal hlavně tehdejší sovětské dramatické tvorby, nejvýznamnější byla Spitzerova inscenace Gorkého *Měšťáků* (1936) s 53 reprízami v zájezdovém provozu, kterou František Spitzer připravil s vybraným ústředním souborem Svazu DDOČ, a zdařilá Kuršova režie americké Odetsovy hry o stávkujících šoférech *Kde je Lefty?* téhož roku. S nuselským souborem Svítání uvedl Spitzer i hru Bertolta Brechta *Pušky paní Carrarové* (1938).



Inscenační podoba činoherního repertoáru byla sice značně rozrůzněna co do kvality i stylového zaměření, tato diferenciace však zdaleka nedosahovala míry srovnatelné s profesionálním divadelnictvím této doby. V důsledku tradicionalismu vedení nejpočetnější ochotnické organizace i přirozeného konzervatismu zavedených spolků byl silně převládajícím stylem popisný realismus zděděný z 19. století, který jen v lepších případech dosahoval vývojové úrovně psychologického realismu počátku dvacátého století. Pokusy vymanit

se z jeho zajetí se sice nezřídka objevovaly, ale v celé obrovité mase této produkce byly příznačné jen pro její zlomek.

I v rámci realistického proudu však bylo možné zvyšovat kvalitu divadelní práce, což se také dělo. Podobně jako v profesionálním divadle vzrůstal v meziválečném období význam režiséra, a to bez ohledu na stylové zaměření toho kterého souboru. Velká většina úspěšně činných spolků měla ve svém středu silnou a ctižádostivou režiséřskou osobnost. Její úkoly se od povinností profesionálních režisérů stálých divadel lišily hlavně tím, že na jejích bedrech spočívaly obvykle navíc nejen závažné pedagogické úkoly, ale i všechny starosti inspicentské a nejednou i výtvarnické. V řadách ÚMDOČ vyrostla celá řada renomovaných ochotnických režisérů realistického směru, s jejichž prací se členstvo Matice mohlo seznamovat při hronovských i jiných přehlídkách.

Na závěr každé z hronovských přehlídek bývala zařazována vzorová jiráskovská inscenace souboru složeného z vybraných hereckých talentů různých spolků ÚMDOČ. Na druhém až čtvrtém to byly například hry tvořící Jiráskovu husitskou trilogii, *Jan Hus*, *Jan Žižka* a *Jan Roháč*. Režii měl ochotnický režisér realistického směru, *jaroměřský* Max Lederer. Ve svém domovském spolku vytvořil v meziválečném období řadu inscenací českých klasických i jiných her, v nichž prokázal umění vést herecký soubor k ansámblovému realistickému výkonu a úctu k inscenovanému textu spolu se snahou o jednotící myšlenkovou koncepci inscenace.¹⁴

Že vedení ÚMDOČ tento režijní směr jednoznačně preferovalo, dobře ilustruje fakt, že když Matice roku 1926 pořádala na scéně Stavovského divadla slavnostní představení, požádala o profesionální režii nikoli někoho z tehdejších vynikajících režisérů Národního divadla, ale realistického herce *Karla Želenského*.

Obdobný profil měla celá řada režisérů jednotlivých spolků ÚMDOČ. V povědomí širší ochotnické obce utkvěli zejména hradecký Bedřich Stein, třebíčský Antonín Skála, plzeňský Josef Klika, pražský Otto Minařík (spolek Hálek), prostějovský Theodor Leitner, řevnický Josef Materna a dokonce i jedna žena–režisérka, tábořská Klára Emingerová–Hajná.

Významnou režiséřskou osobností byl *Vojtěch Kristián Blahník*, do roku 1925 režisér Tylova kroužku, organizovaného v pražském okrsku ÚMDOČ, zároveň okrskový režisér tamtéž, pak zakladatel opoziční Tylovy obce dramatické. V duchu psychologického realismu, částečně ovlivněného i expresionismem, usiloval o to, aby i ochotnické inscenace měly zřetelnou režijní koncepci. Pohostinsky režíroval i v jiných souborech, např. ve spolku Mácha v Litoměřicích (zde 14 režii).¹⁵ Snahou o modernější režijní profil se vyznačoval i v Kroměříži působící *Ludvík Páleníček*.¹⁶ V Pardubicích rozvíjel obdobné snahy místní advokát (posléze i dramatik) *Karel Krpata*, který hostoval i v Novém



94/ František Kubr jako Nil z Gorkého *Měšťáků* v provedení Ústředního souboru Svazu DDOČ v karlínském Barieté, režie František Spitzer, 7. srpna 1936



95/ Max Lederer z Jaroměře, režisér inscenací výběrového souboru ÚMDOČ na Jiráskových Hronovech 30. let, předseda Jiráskova okrsku ÚMDOČ

Bydžově. Ojediněle se některé spolky pokoušely pozvednout úroveň vlastní režijní práce přizváním profesionálních režisérů. Koncem 30. let režíroval takto jednou pohostinsky v jarměřském spolku Vrchlický *František Salzer*.

Novější stylové tendence pronikaly do ochotnického divadla spíše vzácně, zásluhou několika průbojných režisérských osobností, jako byli *Karel Prox* a *Václav Zima* v Mladé Boleslavi, *Václav Krška* v Heřmani (spolky Zvon a Heyduk) a v Písku nebo *Ctibor Sonevend* v Kyjově.

Svým stylovým zaměřením i režijní metodou byl realistickým režisérům ÚMDOČ blízký *František Spitzer*, pracující s dělnickými spolky, posléze ústřední režisér Svazu DDOČ. Také Spitzeroва práce vycházela z realismu, v tomto případě již poučeného příkladem a metodou Stanislavského, jehož práci mohl Spitzer poznat za návštěv Sovětského svazu.

Jeho směřovým oponentem byl ve Svazu DDOČ *Antonín Kurš*, žák pozdního Alexandra Tairova, který i do ochotnického divadla vnášel styl svého učitele, princip směřování hry herců k rampě, zdůrazněnou záměrnost gesta, pohybu a aranžmá a moderní výtvarnou stylizaci.¹⁷

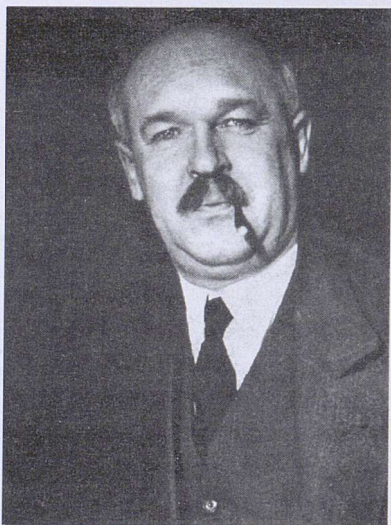
Antonín Kurš ve své opozici ke tradiční realistické režii mohl ve Svazu DDOČ navázat na práci Emanuela Famíry ve vysočanské Proletscéně z let 1933–1935. *Emanuel Famíra* byl bývalý tanečník Národního divadla, malíř a sochař, který s tímto souborem nastudoval několik inscenací revolučně socialistického obsahu, v nichž uplatňoval právo na moderní oproštěnou výpravu a herecký projev vzdálený pouhé realistické reprodukci.

S dělnickými ochotníky Svazu DDOČ začínal jako režisér také nadaný *Gustav Schorsch*, který pak zemřel v terezínském ghettu (Gorkého *Na dně* 1938 v pražské Unitarii).

Mezi ochotníky začínali někteří pozdější *profesionální režiséři*. Byl to například spoluzakladatel Malé scény v Mladé Boleslavi *Karel Prox*, který se brzy potom (1924–1926) pokoušel prorazit jako stoupenec moderní režie v Moravské Ostravě. Také jeho zdejší nástupce *Václav Zima* se věnoval po válce divadelní režii profesionálně. *Ctibor Sonevend*, o němž jsme po prvé slyšeli jako o režiséru Akademického klubu v Kyjově, se pak roku 1934 uplatnil jako režisér brněnské zemské scény, odkud přešel do brněnské pobočky Československého rozhlasu. Také *Antonín Kurš* ještě před Mnichovem, roku 1937, získal šéfovské místo v Moravské Ostravě.

Ochotnické soubory, které režiséři vedli, měly značně nestejnou úroveň. Bylo to obrovské množství *hereckých sil*, jejich počet je možno odhadnout asi na 90 000. Přirozeně nelze předpokládat tak velké množství talentů v poměrně nepočetném národu. K tomu ještě vliv školení zdaleka nezasaňoval celé toto množství, ale jen jistou kvalitativní špičku.

I v jubilejních brožurách tohoto období se můžeme setkat s humornými historkami o selhání paměti některého představitele, o prohřešcích proti autorskému znění textu, přeřeknutích apod., stejně jako o nenapravitelné prkennosti některých hereckých výkonů, tedy o tom, čemu se říká „ochotničina“. Propast mezi ochotnickým a profesionálním herectvím však nebyla nepřekročitelná. To dokazuje skutečnost, že i v tomto období poměrně četné ochotnické spolky zvaly k pohostinskému účinkování známé herce z Prahy nebo Brna a tito herci pozvání přijímali. Je doloženo, že herci předních divadel se mezi sebou informovali o úrovni jednotlivých spolků a bděli nad tím, aby si takovým hostováním nezařadili. Přesto se toto spoluúčinkování koryfejí oficiálních scén týkalo dosti velkého počtu spolků. Jmenovali jsme v této souvislosti již hradecký spolek *Klicpera*. Ten však zdaleka nebyl jediný.



96/ *Vojtěch Kristián Blahník*, režisér, zakladatel Tylovy obce ochotnické. V pojednání *Smysl a podstata divadelního umění* (1923) vytvořil první ucelenou teorii divadla v české odborné literatuře

Tak například do Jaroměře zajížděli k hostování Eduard Kohout, Václav Vydra, Bedřich Veverka, Jaroslav Vojta, Zdeněk Štěpánek, Růžena Nasková, Eva Vrchlická, Zdeňka Baldová, Olga Scheinpflugová, Leopolda Dostalová, tedy valná část výkvětu pražského herectva. S Lidovým divadlem v Plzni spolupůčinkovali Otýlie Benšková a Jaroslav Průcha. V Prostějově zaznamenáváme pohostinská vystoupení Zdeňka Štěpánka, Václava Vydry, Leopolda Dostalové, Karla Dostala, Miloše Nedbala, Františka Kreuzmanna, Rudolfa Deyla a jiných hereckých hvězd pražských scén. Jaroslav Vojta hostoval od roku 1932 každoročně v Rovensku pod Troskami. V kroměřížské Nezávislé scéně hráli Eduard Kohout, Nina Balcarová a Josef Gruss. Eduard Kohout spolupůčinkoval i s Malou scénou v Mladé Boleslavi a s Krškovým spolkem v Heřmani. To byly vesměs spolky alespoň něčím vynikající. Spoluúčinkování profesionálních herců mělo pro herecký růst souboru vždy značný pozitivní význam, i když někdy ve svých důsledcích vedlo ke kopírování. Takových souborů bylo tehdy v Čechách a na Moravě na desítky. Profesionální herci rychle nacházeli cestu i do spolků nově vzniklých, jakmile na sebe dovedly něčím upozornit. Tak se objevila například v nově založeném spolku Mácha v Litoměřicích v polovině 20. let Olga Scheinpflugová nebo v Řevnicích Jiří Steimar, Růžena Šlemrová, Jaroslav Vojta nebo Ladislav Pešek. Tím se okruh spolků spolupracujících s profesionálními herci dále zvětšoval.

V mnoha případech se *členy ochotnických spolků* stávali i penzionovaní herci z povolání. S Lidovým divadlem v Plzni takto na počátku 20. let spolupůčinkoval Vendelín Budil, který si na jeho scéně zopakoval některé své slavné role. Hvězdou kroměřížského Milíče byla bývalá profesionální herečka brněnského zemského divadla Milada Hromadová–Soukupová. I to ukazuje, že mezi herectvím vyspělých ochotnických spolků a profesionálních divadel byl jen stupňovitý rozdíl, nikoli nepřekročitelná propast.

Ukazuje na to i skutečnost, že ochotnické spolky byly v některých případech i v tomto období *línými skutečnými hereckými talenty*. Na scéně Lesního divadla v Řevnicích začínala v letech 1917–1923 Jarmila Horáková, nejprve v dětských, pak – kupodivu – v charakterních rolích (pozdější představitelka výbojného mládí hrála zde například Kordulu ve *Strakonickém dudákově* nebo Fanku v *Loupežníkovi*). Z hradeckého spolku Klicpera vyšla dlouholetá členka Vinohradského divadla Jaroslava Skorkovská. Celá řada významných herců začínala v souboru Malostranské besedy (Bedřich Vrbský, Gabriel Hart, Viktor Očásek, Liběna Odstrčilová, Roman Tuma, Zita Kabátová).

V kroměřížských ochotnických souborech vyrůstali Zora Rozsypalová a Josef Karlík. Intenzivní ochotnická činnost, zprvu v žižkovském spolku Tyl, pak až v dalekém Užhorodě, nahradila divadelní školu Jaroslavu Marvanovi. Dokonce i světově proslulá operní sopranistka Jarmila Novotná začínala jako ochotnická herečka v dramatickém odboru vinohradského Sokola.



97/ Snímek z představení Čapkova *Loupežníka* s Jarmilou Horákovou jako Fankou, Lesní divadlo Řevnice, 1923

Dobře vedené spolky si uchovávaly obyčejně po dlouhou dobu základní kádr určitého počtu herců, kteří zůstávali souboru věrni, pozvolna získávali oblibu u místního diváctva i umělecké zkušenosti. Snímky jejich hlavních rolí pak bývaly otiskovány v jubilejních tiscích i ve svazových časopisech. V českých zemích bylo takových osvědčených ochotníků na sta. Většinou šlo o herce realistického zaměření s jistou dávkou živelného mimického talentu, jejichž postavení se pozvolna upevňovalo diváckou přízní. Přirozeně to tak nebylo vždy. V malých městech nejednou určovalo výběr „hvězd“ i jejich společenské postavení v občanském životě, příbuzenské svazky nebo spolková užitečnost, vesměs hlediska, před jejichž uplatňováním zkušení pracovníci v ochotnickém hnutí často varovali.



98/ Julius Mitlöchner - dramatik, funkcionář ochotnického divadla, režisér, herec, civilním povoláním právník v Pardubicích. Na snímku při projevu po jmenování starostou ÚMDOČ, 1938

Tento převládající rys českého ochotnického herectví, většinou ostatně zděděný už z dřívějšího období, v ochotnickém hnutí setrval se značnou úporností a většinou nedovoloval pokusy o divadlo realismu vzdálenějších stylových poloh. Bylo také jen málo spolků, které se o to snažily. Spíše se tu projevoval zájem o další rozvíjení metod herecké práce rostoucích z tohoto tradičního základu. Hradečtí ochotníci si na své spolkové jeviště pozvali dokonce roku 1925 soubor Moskevských, kteří tam sehráli Gogolovu *Ženitbu*. Na *školeních ÚMDOČ* byla zdůrazňována korektní výslovnost, péče o hlas a znalost společenského chování a dobových reálií.

Typickými úspěšnými hereckými kreacemi tohoto druhu byly například postavy z Jiráskových her na prvních hronovských přehlídkách, třeba postavy lidových muzikantů z *Lucerny*, jak je vytvořili hronovští představitelé při zahajovacím představení v Jiráskově divadle roku 1930, Irmingard z *Gera* v podání náchodské Máni Nesládkové 1931, Gero v podání nymburského Josefa Sunka (později hrál v Mnichově Hradišti), Jan Žižka v provedení náchodského Josefa Čížka 1933, Král Zikmund z *Jana Roháče* v podání jaroměřského Maxe Lederera 1934. Své uznávané přední herecké síly měly ovšem všechny lepší ochotnické soubory. O jejich soupis se pokusil K. Bartuška-Michalov ve II. svazku sborníku *Ve službách Thalie*.

Dobrymi ochotnickými herci byli téměř všichni funkcionáři ÚMDOČ. Sám starosta ÚMDOČ František Herman, později činný spíše spisovatelsky, osvojil si kdysi v mládí i hereckou průpravu v ochotnickém spolku ve Slaném.

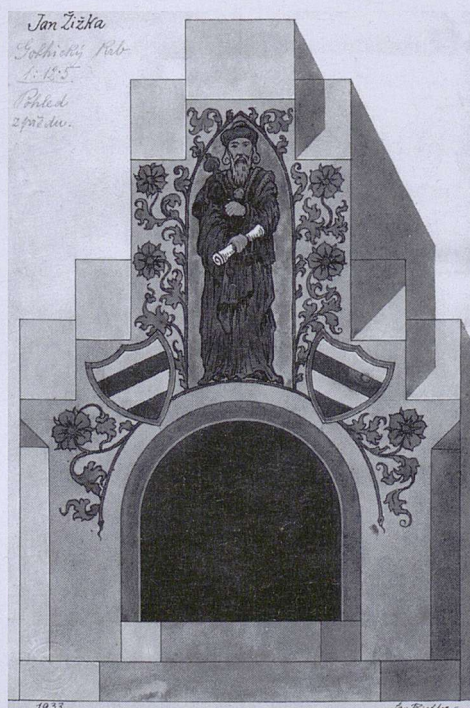
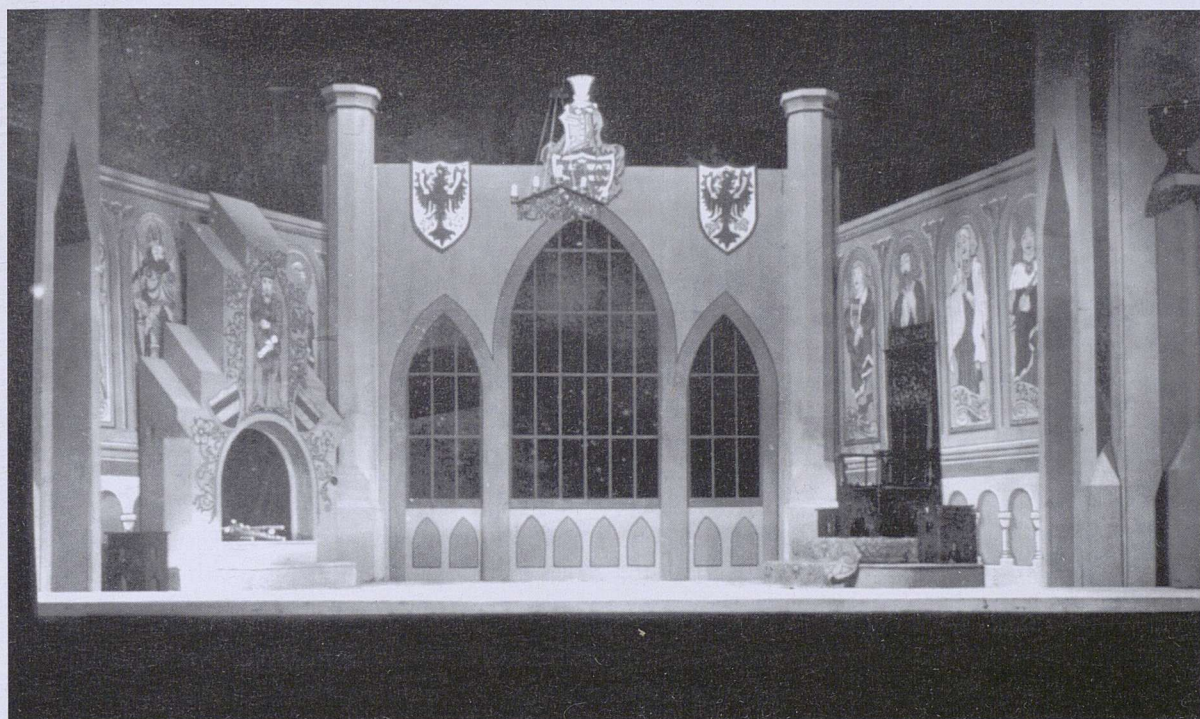
Zdatnou oporou pardubického spolku divadelních ochotníků byl Julius Mitlöchner (v paměti zůstal např. jeho Divíšek z Jiráskova *Otce*), který roku 1935 přešel do dramatické družiny Vlast v Praze-Vršovcích. Také Klementina Rektorisová, teoretička a učitelka jevištní výslovnosti, působila v pražském spolku Hálek i jako platná herečka.

Jak vypadaly ve své herecké složce nečetné ochotnické pokusy o následování avantgardních inscenací Osvobozeného divadla 20. let, se dnes lze jen dohadovat. Jisté je, že tento herecký styl se svými klaunskými maskami a záměrně alogickým kostýmováním ojediněle pronikl i do ochotnického divadla mladé generace ve venkovských městech.

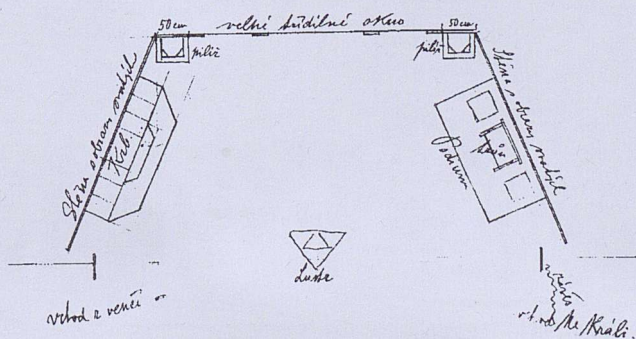
Důrazněji zasáhl do herectví dělnických spolků Svazu DDOČ vliv ruského agitačního divadla sovětského období se svým „plakátovým“ stylem. Projevil se v oblíbených tzv. „rytmodeklamacích“, sborových recitačních partiích doprovázených tělocvičnými pohyby, a ve snaze kompenzovat nedostatky individuálních hereckých výkonů perfektní režii sborových scén. Do tohoto proudu patřila postupně řada dělnických souborů. Prvním iniciátorem byl Jindřich Honzl se svým *Dědrasborem*, pak navazovaly skupiny „živých novin“, tzv. *Modré blůzy* a později *El-Carova skupina*. Ve druhé polovině 30. let se tento styl udržel jen v oblasti agitačních scének, ale přispěl k oproštění realistické hry od přemíry charakteristických detailů. Také Svaz DDOČ vytvářel ze svých nejlepších hereckých sil ústřední herecký soubor, jehož stálejšími členy byli například František Kubr, František Větrovský, Lída Šturcová, Jan Vyšinka, František Grošpic nebo Emilie Venclová.



Scénická výprava inscenací valné většiny spolků byla na počátku 20. let ještě ponejvíce řešena metodou typových dekorací kulisového typu s plastickými doplňky. Spolky s delší tradicí už obvykle měly dekorační fundus, na který spoléhaly, leckdy i kulisy s již historickou hodnotou. Tato okolnost zřejmě značně brzdila přechod ochotnického divadla k modernímu způsobu.

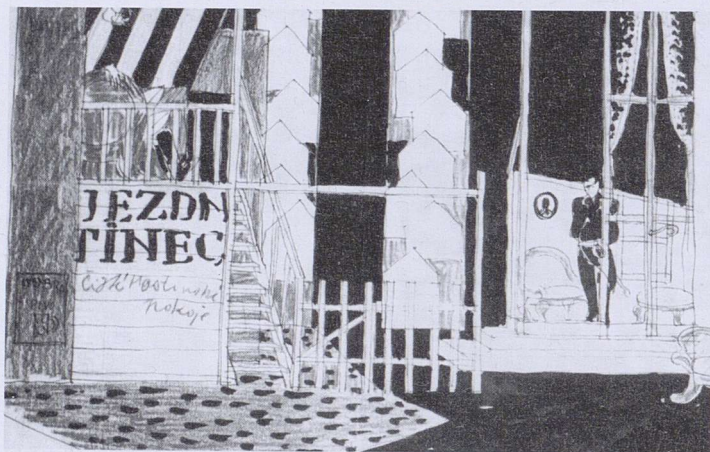


„Jan Žižka“
I. Půdorys sítě na hradě Brněnském.
Horizont očerní podle hovorů



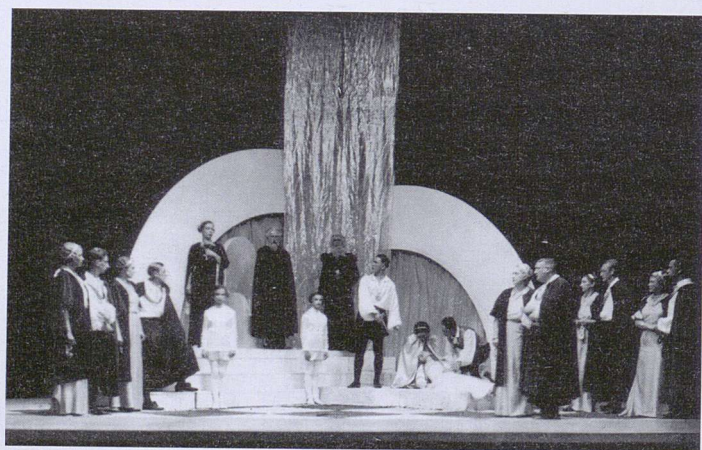
- 99/ a, b, c Scéna Leo Richtra, scénografa rokycanského ochotnického spolku a inscenací výběrového souboru ÚMDOČ, k Jiráskově hře Jan Žižka uvedené ÚMDOČ na 3. Jiráskově Hronovu 1933, je příkladem realistické scénografie.
a) Scéna z 1. jednání – na hradě brněnském -b) Detail krbu -
c) Půdorys sítě na hradě brněnském.

sobu scénování, k vytváření scénické složky plně souznící s celkem inscenace. Příklad profesionálních scén však nabádal, aby ochotníci pokročili dále i v tomto směru. Proto byla výtvarná spolupráce na reprezentativních hronovských inscenacích svěřována osvědčeným výtvarníkům.



100/ Adolf Benš: návrh scény ke Gogolovu *Revizorovi*, Malá scéna Mladá Boleslav, 2. října 1927

Ochotnické spolky však nemohly setrvat v izolaci od českého výtvarného umění, které se naopak přímo v prvním sledu účastnilo rychlého světového uměleckého vývoje. V některých spolcích se ke spolupráci brzy přihlásili vynikající *moderní výtvarníci* a přispívali *k radikální obnově scénování* i v ochotnickém divadle. V Mladé Boleslavi byl například architekt *Adolf Benš* nejen spoluzakladatelem tamější Malé scény, úspěšně konkurující tradičnímu spolku Kolár vedenému Ferdinandem Strejčkem, ale i jejím průbojným výtvarníkem. Miloslav Disman zažil pohostinské představení tohoto spolku v Bělé pod Bezdězem. Malá scéna tam sehrála O'Neillovu *Farmu pod jilmu* (1928) „v ryze konstruktivní scéně“. „Její funkce,“ píše Disman dále, „byla plně pochopena a zdála se obecnstvu zcela přirozenou.“¹⁸



101/ Julius Zeyer: *Doña Sanča*, Spolek divadelních ochotníků Pardubice, režie Karel Krpata, 1935

30. let, kdy například na 7. Jiráskově Hronovu sehrál soubor vojenského zátiší z Pardubic v režii Karla Krpata Vachkova *Benedeka* za průsvitnou oponou, na niž byly „vhodně promítány

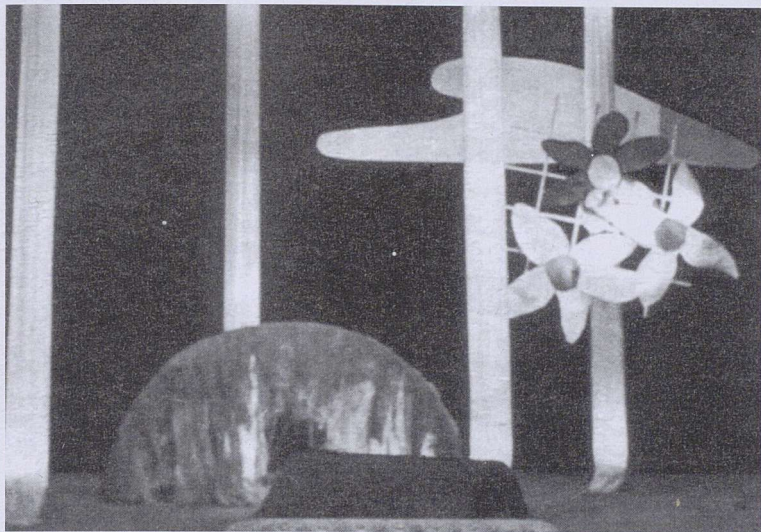
kům. Výpravu zmíněných jiráskovských inscenací v Ledererově režii pořizoval například rokycanský středoškolský profesor a *amatérský scénograf* *Leo Richter*, který vedl i kurzy scénování na školeních Matice. I jeho tvorba se vyznačovala detailním realistickým prokreslením, snahou o evokaci zobrazovaného historického údobí a úctou k autorovým scénickým poznámkám.

Z tohoto hlediska na tom v jistém smyslu byly lépe spolky nyní začínající. V Litoměřicích maloval většinu výprav tamější režisér, profesor a malíř J. Fučík, což jubilejní sborník zaznamenal zároveň s oceněním skutečnosti, že výprava byla originální.

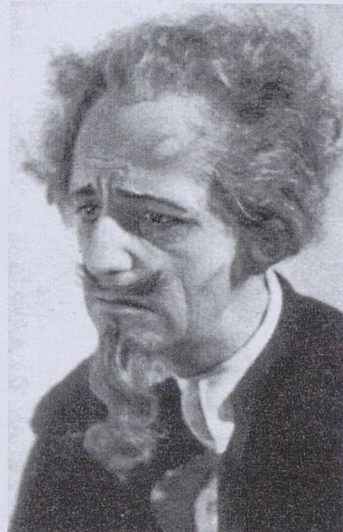
s tamějším studentským ochotnickým spolkem *Vincenc Makovský* (*Čapkův Loupežník* a *Langrovo Obrácení Ferdýše Pištory* 1929) a rovněž směle experimentoval v konstruktivistickém směru. „Oč krásnější byla tato originální kompozice bez všech nároků na logický proces představivosti realistického či symbolistického kontaktu s kusem“, pochvaloval si místní referent v brněnském Indexu.¹⁹ V Rakovníku vytvářel *Jiří Vopršal* od roku 1930 výpravy silně ovlivněné dadaismem, konstruktivismem a surrealismem.

Do sféry reprezentativních inscenací ÚMDOČ tyto scénografické koncepce pronikly však až koncem

symboly právě předváděného děje“, jak zpravuje referát.²⁰ Na 8. Jiráskově Hronovu se objevila inscenace Dykova *Zmoudření Dona Quijota* v pečlivě připraveném nastudování mladoboleslavského spolku Kolár, pozoruhodném i básnivou scénou Josefa Saala.



102/ Scéna z III. aktu *Zmoudření Dona Quijota* Viktora Dyka podle návrhu Josefa Saala, spolek Kolár Mladá Boleslav, 1938



103/ Václav Zima jako Don Quijote v mladoboleslavské inscenaci hry V. Dyka, 1938

Se spolky DDOČ spolupracoval scénograficky v první polovině 30. let *Josef Vácha* (od něho se zachovaly pozoruhodné návrhy k pantomimě *Hlasy nad tajgou*, určené zřejmě pro provedení v rámci I. dělnické Olympiády v Moskvě 1933, jejich realizace však není doložena), ve druhé polovině ojedinele *Antonín Heythum* (Serafimovičův *Železný potok* 1936).

Vlivem tradičně udržované spolupráce ochotnických spolků s místními hudebníky a jejich organizacemi měla často vysokou uměleckou úroveň *scénická hudba* činoherních představení. Některé ochotnické spolky se proto mohly odhodlávat i k inscenacím her s náročnou hudební složkou. Roku 1921 uvedla například jednota divadelních ochotníků Tyl v Prostějově Shakespearův *Sen noci svatojánské* s Mendelssohnovou hudbou (orchestr dirigoval Vladimír Ambros). Roku 1924 hrálo Lesní divadlo v Řevnicích Wildeovu *Salome* s hudbou Jaroslava Křičky pro instrumentální soubor, který dirigoval houslový pedagog Jindřich Feld. Se spolkem Havran v rodných Veltrusech spolupracoval významný sbormistr a skladatel Oldřich Hilmera. Svého kmenového skladatele scénické hudby J. N. Poláška mělo až do roku 1933 i sokolské divadlo ve Valašském Meziříčí.



Vedle činoherních inscenací uváděly alespoň některé české a moravské ochotnické spolky pravidelněji i *díla operní*. V meziválečném období došlo v tomto ohledu však povětšinou již k vyhraněnější specializaci. Pokud byla pociťována potřeba operního divadla v místě, zvaly si místní ochotnické spolky, uvylé už na činohru, raději pohostinská vystoupení profesionálních operních scén. (Například v Klatovech v první polovině 20. let, kam si Klatovští pozvali operu Národního divadla v Praze a operu Jihočeského divadla v Českých Budějovicích poté, co místní zpěvácký spolek provedl Smetanovu *Hubičku* 1920 jen koncertně, nebo v Opavě, kde místní Divadelní jednota smluvila s olomouckým divadlem pravidelnější zájezdy a například

do svých jubilejních oslav roku 1927 zařadila i jeho představení Beethovenova *Fidelia*.) Nicméně například v Červeném Kostelci roku 1924 při slavnosti položení základního kamene k zdejšímu divadlu (má mimochodem orchestřiště pro 40 hudebníků) nastudovali za účasti hostů v přírodním divadle Smetanovu *Prodanou nevěstu*. V některých městech, kde se dříve ochotnická opera prováděla, tato činnost ustala, když tu vzniklo české profesionální divadlo (Olomouc). Jinde se přecházelo raději na operetu. Tradice ochotnického studování oper spoluprací ochotnických a zpěváckých jednot se udržovala už jen poměrně vzácně.

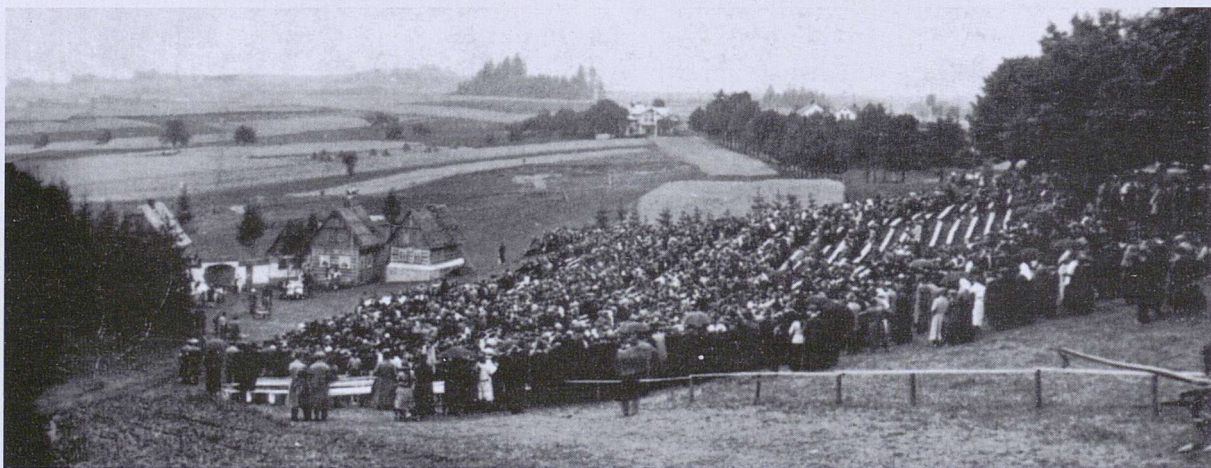


104/ Smetanova *Prodaná nevěsta* v Červeném Kostelci, 1924 – Jeník s Mařenkou na návsi

Bylo tomu tak například v Litomyšli, kde místní Jednota divadelních ochotníků spolu s pěveckým spolkem Vlastimil připravily roku 1930 pro oslavy 25letého trvání Smetanova domu Škroupova *Dráteníka*, v Jilemnici (*Prodaná nevěsta* 1930) nebo ve Valašském Meziříčí (*Prodaná nevěsta* 1928, vícekrát reprízovaná, *Rusalka* 1932). Ojediněle se však operní inscenace objevovaly i ve zcela odlehlých místech. Když významný německý operní režisér Herbert Graf, hostující tehdy v Novém německém divadle, cestoval roku 1935 po Šumavě, s překvapením zaznamenal české představení *Prodané nevěsty*, provedené místními silami v městečku Poleň u Klatov.²¹

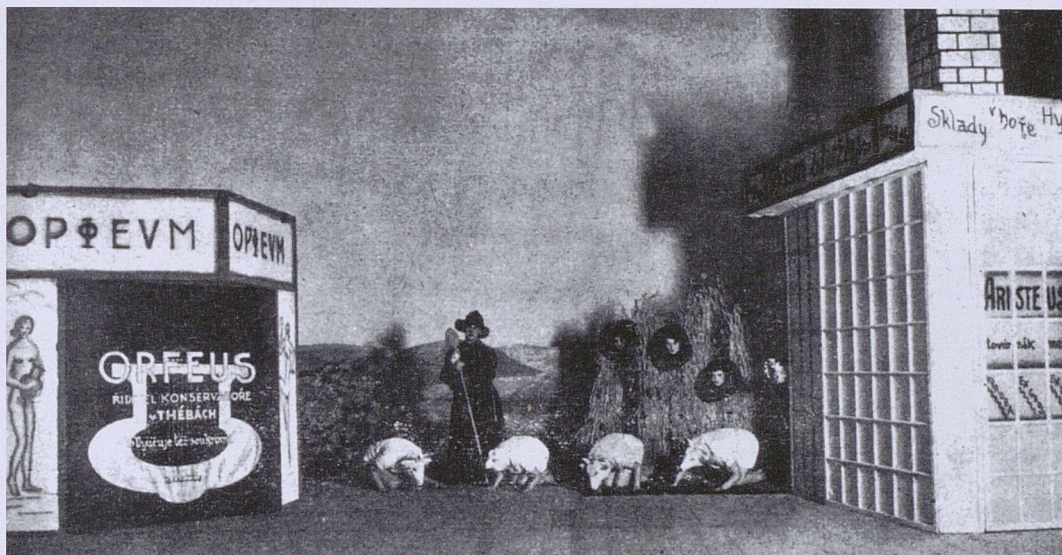
Na amatérském základě však vznikl v tomto období v Praze i specializovaný operní soubor *Opera Studio*. Seskupil se roku 1931 okolo již dříve (od roku 1925) činné amatérské *Studentské filharmonie*. Vedl jej

dirigent Otakar Kozel, režijně zde pracovali A. Lebeda, K. Votápek, Roman Hübner a Josef Kašpar. Programem souboru, složeného z neprofesionálních sil, bylo uvádění hodnotných, avšak zapomínaných operních děl. Soubor se díky této dramaturgické orientaci platně prosadil i v Praze (účinkoval na scéně Osvobozeného divadla nebo Vinohradského divadla), kde byl sledován s velice příznivým ohlasem operní kritikou.



105/ Smetanova *Prodaná nevěsta* v Červeném Kostelci 3. a 10. srpna 1924 – pohled na přírodní hlediště a jeviště v Lipkách

Zahajoval roku 1931 Cimarosovým *Tajným manželstvím* a Auberovým *Černým dominem*, pak se soustředil na zájezdový provoz, který mu umožnil početnější reprízování nastudovaných inscenací. *Prodanou nevěstu* takto sehrál od roku 1934 dvacetpětkrát. Značnou pozornost vzbudilo i nastudování málo známé Dargomyžského opery *Rusalka* roku 1936 (hráno desetkrát). O vysoké úrovni pěvecké reprodukce svědčí kromě vždy příznivých, bohužel však málo konkrétních referátů i skutečnost, že členkou souboru byla i pozdější sólistka Národního divadla Zdenka Hrnčířová. Soubor zajížděl například do Kladna, Slaného, Kutné Hory, Mladé Boleslavi, Žatce a dalších měst, přičemž vždy premiéru nebo některou z repríz uvedl i v Praze.²²



106/ Offenbachův Orfeus v podsvětí, Klicpera Hradec Králové, režie Bedřich Stein, 16., 17. a 22. listopadu 1930

Větší počet míst, která disponovala početnějším ochotnickým souborem s příležitostí spolupracovat s místním pěveckým spolkem a s místními hudebníky, se však v tomto období věnoval operetě. *Operetní tituly* nacházíme alespoň ojediněle v repertoáru nejméně pětiny všech spolků. Úroveň produkce byla velmi rozmanitá, peněžní výsledek však zpravidla zaručený. Některé soubory tento žánr uváděly zřejmě s velkým zájmem, dosahovaly slušné reprodukční úrovně a citelně konkurovaly cestujícím hereckým společnostem.

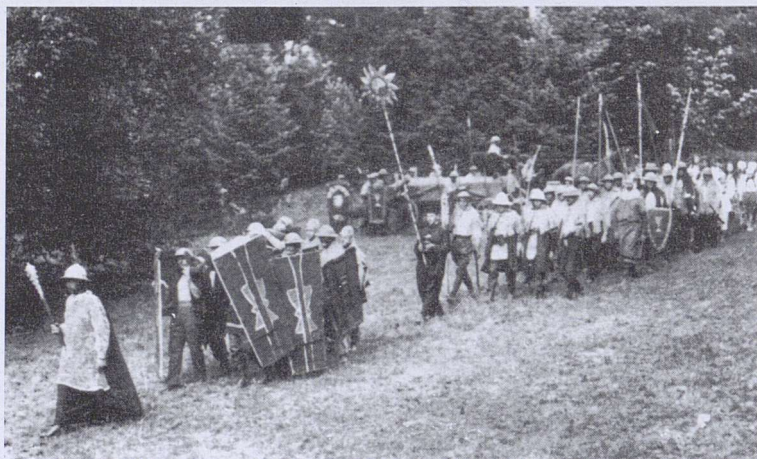
Například v Kroměříži se stal roku 1925 kapelníkem a sbormistrem Jan Kaňa, který byl o rok později zvolen předsedou nejstaršího místního ochotnického sdružení, Spolku ochotnického divadla, a prosazoval repertoár složený z operet dokonce většinově. Roku 1926 zde byla provedena i Nedbalova *Polská krev* s hostujícím Oldřichem Novým. V letech 1934–1939 tu v orientaci na operetu pokračoval místní hudebník Antonín Procházka. Oba svou aktivitu přenášeli i do dramatického odboru Sokola, takže Kroměříž, jinak sídlo dvou průbojných ochotnických spolků s nejvyššími aspiracemi, byla v té době přehlčena operetou. Soustavně se operetě – ovšem vedle kvalitního činoherního provozu – věnovali i ochotníci prostějovští, zejména od roku 1936. Zdejší početný orchestr dirigoval Jan Procházka–Faustin a od roku 1936 tu byly v širokém výběru uváděny tituly klasického i soudobého operetního repertoáru, v nichž hostovali i prvořadí operetní zpěváci z Prahy. Opereta nebyla ze strany vedení ÚMDOČ nijak podporována, pokud byla vůbec trpěna, měla to být původní opereta česká. I Ferdinand Strejček toleroval například v Mladé Boleslavi v repertoáru Kolára zpěvohry E. Starého na slova P. Rudolfa (*Husopaska* 1928, *Děvuče z hájovny* 1930). Hojně se hrály porůznu úspěšné operety z repertoáru Tylova divadla v Nulších, téměř žádná operetní klasika.

Obliba operet přiměla roku 1932 i Svaz DDOČ, aby se o tento žánr pokusil. Soubor složený z členů několika pražských spolků uvedl v Lesním divadle v Modřanech operetu *Přátelská osada* (text Dvornikov a Desevov, hudba T. Maximov), přeloženou z ruštiny Marií Čebišovou.

Repertoár spolků doplňovaly (nejčastěji o masopustních merendách a na Silvestra) i *pořady kabaretního typu*, na nichž byly uváděny krátké scénky a kuplety. Svaz DDOČ měl pro tyto žánry specializované skupiny, jako byla El-Carova skupina, soubor Aragon nebo Klub zapadlých talentů.



Kromě toho je však třeba zaznamenat některé *zvláštní druhy divadelních produkcí*, v jejichž oboru byli ochotníci divadelníci nezastupitelní. Byly to především velké *komparzové inscenace pod širým nebem* se symbolicky manifestačním vyzněním, jichž se několik objevilo hned ve zjitřené době po vzniku Československé republiky, ale které byly – vesměs s ochotnickými účinkujícími – pořádány i později.



107/ Plenérová inscenace hry Arnošta Dvořáka *Husité* - průvod Sirotků s mrtvým Žižkou. Dramatický odbor strany čsl. socialistů Kosmonosy hru realizoval v zámeckém parku v Josefodole u Mladé Boleslavi, režie Jiří Kroha, 23. června 1922.

První poválečný sokolský slet roku 1920 obsahoval také slavnostní scénu *Stavba sochy Svobody*, na jejímž nastudování se podíleli Jaroslav Kvapil jako režisér a Josef Wenig jako výtvarník. Také dvě další navazovaly na *tradici symbolických scén v rámci velkých tělocvičných vystoupení*. V rámci Spartakiády Federace proletářské tělovýchovy to byla roku 1921 nej-

prve scéna *Vítězství revoluce*, připravená Jindřichem Honzlem za spoluúčinkování recitačního kolektivu Dědrasbor, hned po ní pak scéna *Na úsvitě nové doby* v režii Vojty Nováka v rámci Olympiády Dělnických tělocvičných jednot na Letné. Ve všech třech případech šlo o *masové scény symbolického obsahu*, vyznívající v prvním případě jako oslava národního osvobození, ve druhém prezidenta Masaryka a ve třetím proletářské revoluce.

Po vzoru velkých komparzových inscenací, uváděných v prvních poválečných letech ve víceméně profesionálním přírodním Divadle v Šárce, se tehdy začaly podobné inscenace pořádat i mimo Prahu, tentokrát ochotnickými silami. Jednou z prvních byla historická hra místního autora Jana Stanislava Polického *Naše garda*, uvedená roku 1921 za spolupráce několika místních ochotnických spolků (celkem více než 350 účinkujících!) na jaroměřském náměstí, k tomu účelu dekorativně mírně archaizovaném. Děj z let 1848–1949 evokoval jaroměřské místní události z oněch revolučních let. Hlavní úlohu v něm hrál 300členný komparz. Představení režírovali Max Lederer a Josef Janoušek.²³

Ještě velkorysejším pokusem o masové *divadlo pod širým nebem*, vyzdvihující úlohu lidových mas v dějinách, bylo roku 1922 nastudování *Husitů* Arnošta Dvořáka v zámeckém parku v Josefodole u Mladé Boleslavi. Autor hru pro toto nastudování přepracoval a spolu s výtvarníkem Jiřím Krohou, skladatelem Jaroslavem Weinbergem, s početným ochotnickým souborem a komparzem inscenoval jako monumentální historickou fresku, v níž se účastnilo 800 herců, 40 jezdců a 25 vozů.²⁴

I když již ne vždy v tomto rozměru, vracely se ochotnické spolky k myšlence masového divadla i později. Ještě roku 1928 doznívá tento proud ochotnické tvořivosti v několika představeních s legionářskou tematikou (Plesského *Zborovští* na Střeleckém ostrově v Litoměřích).

cích v režii Vojtěcha Kristiána Blahníka). Do oblasti těchto masových představení patří i první pokus o rekonstrukci bitvy u Slavkova z roku 1935 s početným komparzem a Bedřichem Karenem hostujícím v roli Napoleona.²⁵ Poslední *masovou alegorickou scénou* meziválečného období byla celovečerní scéna s námětem obrany republiky při sokolském sletu v červnu 1938, ke které vytvořil libreto Jan Malík.²⁶

Jinou takovou oblastí, ve které se právě ochotníkům otevíraly specifické možnosti, byla *sborová recitace*. Průkopnický zde zapůsobil *Dědrasbor*, činný v Praze v letech 1920–1923 pod vedením Jindřicha Honzla a Josefa Zory. Kreace tohoto početného recitačního souboru se vyznačovaly rytmicky ukázněným projevem, jehož účinnost byla stupňována důmyslným střídáním sol a sborových partií a prací s hlasovými skupinami různých výškových poloh, jejichž uměle komponované střídání i kombinování působilo mohutným dojmem. Nejlepších výsledků dosahoval v podání Březinových, Neumannových a Horových básní. Jeho recitační pořady byly vcelku přesvědčivější než pokusy přecházet odtud k divadlu.²⁷ Sborové recitace byly amatérsky pěstovány zejména v prostředí dělnických spolků i později. Od roku 1933 se jim úspěšně věnoval například sociálně-demokratický soubor Recidak, působící v rámci Dělnické akademie.²⁸



Vedle českého ochotnického divadla působilo na území Čech a Moravy také ochotnické divadlo jiných národů, německé, ruské (emigrantské) a polské. Z nich bylo nejpočetnější *ochotnické divadlo německé*. V kontextu tohoto historického přehledu je možné věnovat podrobnější pozornost jen té jeho části, která s českým ochotnictvím přicházela do styku. Průzkum německého amatérského divadla v pohraničních regionech ostatně dosud nebyl proveden a jeho syntetický obraz nelze zatím podat. Německé ochotnické divadlo

však některými momenty zapůsobil podstatněji ve smyslu vzájemného ovlivňování české a německé kultury na našem území. Tyto fenomény alespoň připomeňme.

Cenným doplněním tvorby Nového německého divadla v Praze, českým obecnstvem vždy alespoň částečně sledované, byly například pražské ochotnické německé spolky. *Deutscher Dilletantenverein*, spolek s delší tradicí, který by bylo možno považovat za německý protějšek



108/ Výjev z pašijových her v Hořicích na Šumavě, scéna Krista před Pilátem



109/ Výjev z pašijových her v Hořicích na Šumavě, scéna Nesení kříže

nejvýznamnějších spolků ÚMDOČ, uvědoměle pěstoval kromě kmenového repertoáru i zdejší hodnotnější německou dramatickou tvorbu a se značným úspěchem usiloval o hledání talentů. Z jeho středu vyšlo několik pozdějších profesionálních herců, kteří se uplatnili v Praze i jinde.

Vedle něho působil ve 30. letech v pražském Mozarteu a v Uránii v Klimentské ulici průbojný spolek *La scène*. V jeho středu několikrát vystoupil i pozdější český herec Walter Taub. Tento soubor se zaměřoval na moderní, často dosud neprovedené texty. Ve světové premiéře uvedl například hru Petera Altenberga *Vertrauenskrise* (1932).²⁹

Pestrá paleta německého ochotnictví zahrnovala i pokusy o udržování tradice starobyklých náboženských her, ve větší míře, než jakou se mohlo vykázat ochotnictví české. Přední institucí specializovanou na tuto oblast divadelní tvorby bylo zvláště pro tento účel postavené divadlo v Hořicích na Šumavě, kde byly i v meziválečném období každoročně místními ochotníky uváděny pašijové hry s textem, který zde koncem 19. století zapsal podle tradice Anton Gröllhesl, a v udržovaném tradičním stylovém podání.

Širší než jen regionální význam měl i poloprofesionální chebský soubor Ludwig–Thoma–Bühne, složený z vesnických amatérských herců. Soubor uváděl kolem roku 1930 lidové kusy, psané jeho vedoucím a přidružením se tradice starých selských her.

Významnou součástí německého ochotnického divadla v našich zemích tvořilo *levicové protifašistické divadlo*. To se ve 30. letech dostalo do bezprostředního kontaktu s levicovým ochotnictvím českým, když se vytvořila *německá sekce Svazu DDOČ*. Na mnohých divadelních večerech pak spolu vystupovaly levicové spolky německé i české.

Z této větve německého ochotnictví se z uměleckého hlediska významněji uplatnila původně karlovarská, brzy však celostátně působící skupina *Echo von links* (1932–1938), vedená básníkem Louisem Fürnbergem. Vytvořila formu tzv. revoluční kantáty, agitačního žánru, který v jednotně komponované pásmo propojoval zpěv, recitaci a náznakové herectví. Texty psal *Louis Fürnberg*, hudebně s ním nejčastěji spolupracoval skladatel Hans Walter Süsskind. Skupina byla dobře známa nejen v Praze, ale i v mnoha pohraničních městech, do nichž zájžděla. Reprezentovala Československo roku 1933 na mezinárodní Olympiádě dělnických divadel v Moskvě a téhož roku hostovala s kantátou *Alarm* v Paříži.

Když ve druhé polovině 30. let ve Svazu DDOČ opět zvítězilo zaměření na celovečerní literárně hodnotné hry, měly v českých zemích na dělnických ochotnických jevištích své premiéry některé hry *protifašistických německých exilových dramatiků*, například Johannese Wüstena (*Die Lehre von Mariastern*, Grünwald u Jablonce nad Nisou 1936 v režii Hanuše Burgra), nebo Albina Stuebse (*Der Rattenfänger bei den Schildbürgern*, Královka u Liberce 1938, s Erwinem Geschonneckem v titulní roli). Německé ochotnické spolky tehdy seznámily naše země také s novými díly Bertolta Brechta. Amatérská *S–Bühne* v Teplicích roku 1937 uvedla scénu *Die Kiste* z Brechtovy hry *Strach a bída III. říše*. V Praze pak byla v květnu 1938 uvedena Brechtova hra *Die Gewehre der Frau Carrar* (*Pušky paní Carrarové*) za hojné účasti profesionálních exilových umělců v režii Paula Lewitta (české uvedení z února 1938 této inscenaci předcházelo).³⁰

Činnost levicových německých ochotnických sdružení sehrála důležitou úlohu v protifašistickém boji 30. let a zaslouží si pozornost i pro některé nesporné umělecké přínosy.



Trvalým výsledkem snah českých divadelních ochotníků z meziválečného období byly četné *divadelní budovy*, v této době postavené v českých a moravských městech. Některé z nich vznikly dokonce výlučně jejich úsilím, ochotnické spolky však vždy spolupůsobily při projektování, budování a financování všech těchto budov. I tam, kde byla divadla projektována především pro cestující nebo hostující profesionální soubory, se vždy s ochotnickým divadlem počítalo a nová budova pro ně znamenala nesporně příznivější podmínky.

První bylo roku 1923 divadlo Český ráj v Jičíně, komorní scéna s výtečnou akustikou, která však svými rozměry nestačila na hry s náročnější scénickou výpravou. Proto zde hned dva roky nato zřídil Sokol ve své budově sál se scénou, nazývaný Divadlo Masarykovo. Ten byl vybaven jevištěm 16 x 16 m s výškou 18 m, s točnou a s kruhovým horizontem. Orchestřiště mohlo pojmout 60 hudebníků a hlediště 1000 diváků. Výlučně ochotnickou aktivitou bylo roku 1925 dokončeno již zmíněné divadlo v Červeném Kostelci. Toto dílo, projektované architektem Robertem Dvořáčkem, plně odpovídalo všem dobovým požadavkům na divadelní provoz i na jevištní techniku. Mělo 16 m široké jeviště a kruhový horizont. Téhož roku si skromnější divadélko vybudovali ochotníci v Braníku. Rok nato, 1926, vzniklo menší divadlo v Kyšper-



110/ Architekt Jindřich Freiwald: původní návrh Jiráskova divadla v Hronově

ku nad Orlicí,³¹ 1927 středně velká budova Divišova divadla v Žamberku, 1929 podle návrhů pražských architektů Mendla a Šantrůčka Tylův dům v Poličce, jehož rozměrné jeviště bylo opět vybaveno kruhovým horizontem a osvětlovacím parkem s 35 reflektory. Roku 1930 postavil si spolek Chvalovský vlastní divadlo v Soběslavi. To již byl položen základní kámen k potom tolik proslulému Jiráskovu divadlu v Hronově nad Metují podle projektu architekta Jindřicha Freiwalda, které bylo roku 1930 otevřeno rovněž hlavně zásluhou úsilí zdejšího ochotnictva a ochotnickými sbírkami v celé republice. I toto divadlo bylo projektováno s přihlédnutím ke všem moderním požadavkům provozním i divadelnětechnickým. Hlediště mělo 574 až 640 sedadel, jeviště s rozkládací podlahou bylo kromě sametové opony vybaveno i oponou gázovou (vzadu v sále byla projekční kabina), černým a bílým kruhovým horizontem, zadním jevištěm, vozíkovou točnou a osvětlovacím parkem s reostatovou regulací.

A následovala divadla další. V Kutné Hoře se již od roku 1926 pomýšlelo na to, nahradit Zatímní Tylovo divadlo, v němž působil místní ochotnický spolek Tyl, definitivní budovou. Došlo k tomu s přispěním města až roku 1933, kdy bylo zdejší divadlo, opět budova ve střízlivě moderním slohu s perfektním technickým vybavením, slavnostně otevřeno za účasti vedení ÚMDOČ. Také když bylo roku 1928 staré divadlo v Chrudimi z roku 1854 prodáno městské spořitelně, pustili se zdejší ochotníci na základě projektu architekta Jindřicha Freiwalda a Böhma do budování nového Divadla Karla Pippicha, které bylo ukončeno roku 1934 a slouží dodnes. Do konce 30. let bylo zbudováno takto ještě divadlo v Nymburku (1936) a funkcionalistická

budova divadla Ústí nad Orlicí (1936) podle plánů architekta Kamila Roškota, vybavená nejen moderní jevištní technikou, ale i segmentově řešeným hledištěm.³² I tam, kde ke stavbě nové budovy nedošlo, bylo alespoň rekonstruováno jeviště, například ve starých budovách v Táboře a roku 1935 v Železném Brodě, kde bylo opatřeno tehdy i točnou.

Kromě těchto samostatných divadelních budov vznikaly v jednotlivých místech také divadelní sály, jejichž jeviště měla často technické vybavení, jaké jim mohla závidět i některá stálá profesionální divadla. V mnoha případech bylo i v dosavadních sálech rekonstruováno jevištní zařízení. Byly zřizovány kruhové horizonty, nejednou světlemodrý i černý, modernizován osvětlovací park, zaváděno reproduční a rozhlasové zařízení.



111/ Jiráskovo divadlo v Hronově, otevřeno 1930, postaveno podle projektu J. Freiwalda

Po vzoru prvních profesionálních pokusů o *zakládání divadel v přírodě* z doby těsně před první světovou válkou se nyní řada ochotnických spolků zaměřila na tento typ divadelního prostoru, který bylo možno využívat zejména v letním období.

V Praze bylo vybudováno např. lesní divadlo v Krči, přírodní scéna v Modřanech Na Srážce, z mimopražských stálých amfiteátrůvých přírodních divadel proslulo například lesní divadlo v Hořovicích „Pod Remískem“, kde se vedle velkých komparzových her prováděly i Smetanovy opery, amfiteátr ve starém lomu u Heřmaně, Lesní divadlo v Řevnicích aj.

Vcelku ochotnické divadlo neznamenal v první republice jen závažné rozmnožení divadelní sítě a její rozšíření až do nejdlejších vesniček, ale namnoze bylo i významným *kvalitativním obohacením profesionálního divadelnictví*, k němuž dovedlo v pravý čas zaujmout i korigující nebo opoziční stanovisko. Je přirozené, že závažné umělecké přínosy tu byly nepoměrně vzácnější než v divadle profesionálním, nicméně prospěšnost a v mnohých případech přímo nezastupitelnost této oblasti divadelnictví v našich zemích byla mnohokrát konstatována i kritikou.

ČESKÉ OCHOTNICKÉ LOUTKÁŘSTVÍ V LETECH 1918–1945

Počátek 20. let dvacátého století se stal *obdobím největšího kvantitativního rozšíření českého loutkářství*. Ačkoli první světová válka přibrzdila jeho přirozený rozvoj, okamžitě po jejím ukončení nabralo loutkářské hnutí na intenzitě. Přispělo k tomu také ovzduší tvořivého rozmachu všech oblastí společenského života v samostatném státě.

V Čechách a na Moravě nadále působilo několik desítek profesionálních kočovných loutkářů, kteří však obrovský nárůst zájmu o loutková představení pro děti nemohli uspokojit. Navíc ani jejich styl, ani repertoár již neodpovídaly dobovým představám o divadelní tvorbě pro dětského diváka. Velké oblibě se těšila *rodinná loutková divadla*, jejichž rozšíření napomáhal umělecký průmysl vydáváním mnoha řad tištěných dekorací i sériově vyráběných loutek.¹ Pro rozvoj loutkářství však neměla v této době již takový význam jako na přelomu století, kdy v podstatě iniciovala vznik prvních veřejných ochotnických scén. Řada významných osobností ve svých vzpomínkách na dětství přiznávala velký inspirační význam právě zážitkům z domácích loutkových produkcí. Rozhodující význam pro rozvoj loutkářství měla ochotnická divadla, která v předcházejících letech jednoznačně prokázala, že díky své technické a personální nenáročnosti představují ideální možnost přinášet dětem radost z divadla i uspokojit zájem o divadelní činnost všech zúčastněných.

Většinu loutkových scén zřizovaly školy a místní spolky (Sokol, Dělnická tělocvičná jednota, Orel, Osvětový svaz apod.). Pouze výjimečně se stalo, že se sešlo zcela neformálně několik nadšenců, kteří chtěli hrát pro nejmenší diváky.

V případě pražské *Říše loutek* (zal. 1920) vzniklo družstvo ochotnických loutkářů s přesně vymezeným cílem působnosti a organizačním řádem.² V krátké době snad neexistovalo jediné město, kde by v 20. letech alespoň určitou dobu nepůsobilo loutkové divadlo. Přitom na



112/ Loutkové divadlo Sokola Jaroměř, loutky učitele Rudolfa Boučka, 1926

mnoha místech pracovalo i několik souborů. Např. v Praze se v těchto letech počet hrajících loutkových divadel pohyboval kolem 20–35. V Plzni působilo postupně i souběžně celkem 11 loutkových scén, v Břeclavi hrálo 6 až 9 souborů, na 3 až 9 scénách se hrálo v Hradci Králové, v Turnově působila loutková divadla Sokola i Orla, v Českých Budějovicích hrála divadélka Sokola, YMCA, DTJ, NJP ad. Podle statistik Loutkářského soustředění, které vzniklo v roce 1923 v rámci Osvětového svazu s cílem podporovat rozvoj českého loutkářství, organizační,



113/ Loutkové divadlo Sokola Jaroměř, scéna Faust čaruje, dekorace Rudolfa Boučka, 2. polovina 20. let

publikační a poradenskou činnost, působilo u nás např. v roce 1928 okolo 2677 víceméně pravidelně hrajících loutkových scén. Uspořádaly 24 tisíc představení pro více než 2 miliony diváků.

Mnohá z těchto divadélek se hrála pouze několik sobotních či nedělních představení, avšak celá řada z nich uvedla v sezoně 1927–1928 více než 20 představení. Mezi ně patřily např. Mateřská škola v Kralupech, Sokol v Prachaticích, Národní jednota severočeská Třebenice, Družina přátel loutkového divadla v Hořicích, YMCA Znojmo a mnohá další. Více než 40 představení uvedly např.

Národní jednota pošumavská v Horšovském Týně, Vzdělávací spolek Havlíček v Olomouci, Orel Praha-Vršovice, Sokol Přerov, Sokol Čáslav, škola Bolevec u Plzně ad. K nejproduktivnějším scénám patřila pražská sokolská divadla v Podolí, na Smíchově, v Libni, dále Říše loutek, Umělecká výchova, Sokol Brno–Královo Pole, Spolek loutkářů v Lounech. S 205 představeními se do čela statistiky v této sezoně dostalo plzeňské divadlo Feriálních osad.³ Tato čísla samozřejmě nevypovídají o úrovni práce jednotlivých scén, dokládají však celkovou oblibu a rozšíření ochotnického loutkářství v této době.

Bližší pohled na situaci loutkových divadel tohoto období ukazuje, že *většina z velkého počtu souborů si vůbec nekladla nějaké tvůrčí umělecké cíle*. V porovnání s předcházejícím obdobím se však značně zvýšil počet souborů, které ke své práci přistupovaly velmi odpovědně. Právě jim se podařilo vyvolat zvýšený zájem veřejnosti, která si více uvědomovala význam tohoto fenoménu a ochotněji loutkářským souborům poskytovala především morální záštitu a v některých případech i konkrétní materiální podporu. V neposlední řadě podněcovala jejich snahy soustavnějším zájmem v tisku. Postupnou proměnu společenského postavení loutkových divadel po roce 1918 nejlépe charakterizuje výrazné zlepšení jejich provozních podmínek. Na rozdíl od začátku století se již jen zřídka hrálo v hostincích či jiných prostorech nevhodných pro dětské publikum. Soubory získávaly trvalá působiště ve školách, knihovnách a zejména v sokolovnách. To jim umožnilo věnovat prostředky a vlastní úsilí na vybudování stálých scén s moderní osvětlovací i zvukovou technikou. Jako první si již v roce 1920 postavili svépomocí samostatnou budovu loutkového divadla loutkáři v Lounech.⁴ V roce 1922 si adaptací sokolovny vybudovali stálou scénu loutkáři v Čáslavi,⁵ také v Jaroměři si místní ochotníci zbudovali samostatnou scénu ve tvaru pohádkové chaloupky. V polovině 20. let provedla zásadní rekonstrukci prostor jeviště i hlediště řada dalších souborů, např. pražská Umělecká výchova. Obětavou svépomocí, k níž získali finanční prostředky subskripcí a půjčkami, dokázali vybudovat samostatnou budovu loutkáři v Liberci (1927) a také novou a větší budovu loutkáři v Jaroměři (1928).⁶ Velkou moderní scénu pro Loutkové divadlo Feriálních osad hodlalo vybudovat město Plzeň, a i když se záměr nepodařilo realizovat, myšlenka věnovat loutkářům jako ocenění jejich kulturního přínosu moderní reprezentativní prostory nezapadla. Uskutečnila se v projektu loutkové scény v nové budově Knihovny hl. města Prahy, kterou

získala v roce 1928 pražská Říše loutek.⁷ Trend k zásadnímu zlepšení provozních podmínek vedl v řadě případů k posílení jistých kutilských sklonů, jež v ochotnickém loutkářství nikdy nechyběly. Jeho zásadní význam však spočíval ve skutečnosti, že soubory opouštěly jednoduchý model mobilní marionetové scény kočovných loutkářů a na základě zkušeností v nových podmínkách trvalého působiště reformovaly scénu se záměrem jejího lepšího funkčního využití a rozšíření inscenačních možností.⁸

Tento trend souvisel s typickým rysem ochotnického loutkářství 20. let, jímž byla výrazná *převaha výtvarníků na vedoucích místech* loutkářských souborů. Pro většinu souborů bylo i nadále nejjednodušší přizvat ke spolupráci profesionálního výtvarníka či místního profesora kreslení, a dosáhnout tak okamžitého zvýšení úrovně své produkce. Abychom porozuměli tehdejšímu vývoji, musíme si uvědomit *zásadní rozdíl v postavení a významu ochotníků v činoherním a loutkovém divadle*. Zatímco vývoj činoherního divadla v rozhodující míře určovali profesionální divadelníci (ochotníci se vymezovali podle nich, popř. v opozici k nim), vývoj českého loutkářství v této etapě spočíval na bedrech ochotníků, kteří se museli sami vyrovnávat se specifickými problémy své činnosti. Byli to právě jednotliví ochotníci, kteří v určité době či v určitých inscenacích přinášeli rozhodující vývojové podněty. Klíčovou otázkou se přitom stala *orientace na dětské publikum*, jemuž se loutkáři snažili poskytnout především bezprostřední divadelní zážitky, doplňující estetické zážitky dětí z literatury, vyprávění apod. Z toho plynulo preferování vizuální podoby inscenace a v souvislosti s převahou výtvarníků ve vedení souborů i podřízení inscenačního stylu záměrům scénografie. Proto bývá toto období často označováno za období výtvarnické hegemonie. Vedle *Loutkového divadla Umělecké výchovy*, vedeného po obnovení činnosti v 1921 malíři V. Skálou a O. Bubeníčkem, se do tohoto proudu zařadila zejména *Říše loutek*, založená v Praze sochařem a řezbářem Vojtěchem Suchardou a malířkou Annou Suchardovou-Brichovou, *Sokolské loutkové divadlo v Turnově*, vedené výtvarníkem K. Vikem (zal. 1923), *Loutková scéna Drak Dělnické akademie v Praze* (zal. 1924), jejíž program určoval výtvarník L. Sutnar. K dalším



114/ Loutkové divadlo Louny, postaveno 1920



115/ Hostinský a kejklíř, loutky Víta Skály do hry E. Skálové Žito kouzelník, Umělecká výchova, Praha



116/ Loutky Vojtěcha Suchardy ke hře Anny Suchardové *Dlouhý, Široký a Bystrozraký, Říše loutek* Praha, 1920

A. Suchardové v *Říši loutek* se vyvíjela od deskripce prostředí k pokusům o jeho stylizovanější ztvárnění a v dalším vývoji až k oproštění scéně formované světlem. Rozdíl se projevoval i v pojetí loutek V. Suchardy, který, ovlivněn lidovými marionetami, preferoval expresivnost jejich výrazu. Přes uvedené rozdíly obě divadla vytvářela v podstatě popisně iluzivní divadlo a nedokázala se propracovat k postupům, jež by využívaly jedinečných vlastností loutek. Zásadní problém vězel v rozšířené praxi loutkových divadel používat pro všechny inscenace *tytéž loutky*. Ty přecházely z jedné hry do druhé a měnil se pouze jejich kostým. Praktické možnosti většího využití výtvarné nadsázky, karikatury či působivosti netradičního materiálu nebo velikosti loutky pro konkrétní inscenační záměr proto byly omezeny ohledem na její další použitelnost.

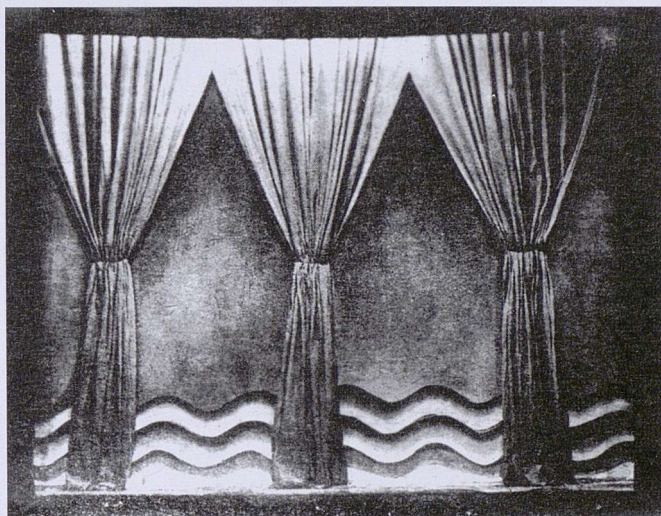
Již v průběhu 20. let se objevily některé pokusy o jiné pojetí. Např. L. Sutnar se na loutkové scéně *Drak* proti popisnosti loutkářské scénografie snažil zdůraznit její dramatickou funkci. Oprávněnost uvedených názorů, které spolu s jeho levicovou politickou orientací vzbudily velkou polemiku, se mu však nepodařilo prokázat, protože je ve svých inscenacích nedokázal propojit s celkovým inscenačním záměrem.¹⁰ V rovině výtvarného záměru zůstaly i snahy o výraznou stylizaci loutek, např. karikaturní hadrové loutky B. Metelky, soustruhované loutky-hračky K. Šippicha nebo pokus o „divadlo věcí“ architekta J. Krohy či experimenty O. Buriana na školní scéně v Doudlevcích.¹¹ Ve dvou posledních případech však již zmíněné snahy směřovaly k neiluzivnímu pojetí loutek a k objevování jejich metaforických možností.

Dramaturgický profil většiny scén byl velmi podobný. Z autorů předcházejícího období se hrály zejména hry L. Tesařové, K. Maška, A. Rady, J. Hlouška, B. Schweigstilla ad. Těsně po válce vznikla řada alegorických pohádkových her (mj. *Začarováný les* Z. Schmoranze a *Víla*

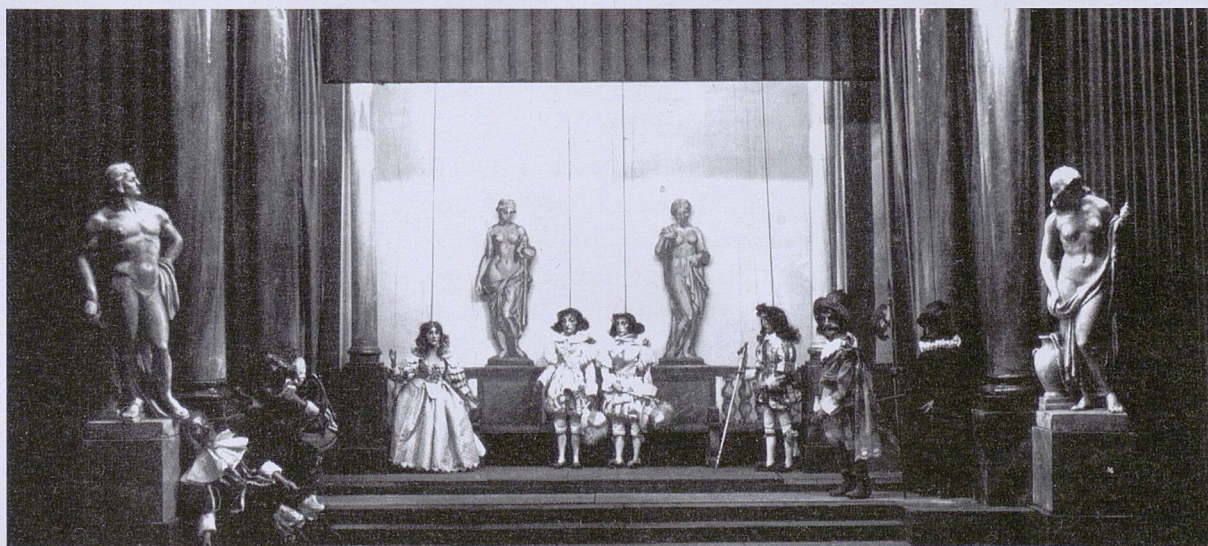
loutkářským výtvarníkům patřili zejména B. Metelka, působící na gymnaziální loutkové scéně v Duchcově a Jihlavě, malíř J. Hudec, iniciátor loutkářských produkcí na učitelském ústavu v Žatci, malíř J. Durych, vedoucí osobnost Sokolského loutkového divadla v Liberci, malíř a karikaturista Z. Kratochvíl, jenž se zasloužil o činnost školního divadla ve Velvarech, grafik R. Livora, působící při loutkové scéně v Hodoníně, i malíř O. Sekora, jenž od roku 1929 ovlivňoval profil brněnské Radosti.

Typický příklad směřování určeného dominantní výtvarné složky představoval vývoj dvou pražských scén, které od svého založení patřily k nejvýznamnějším českým scénám: *Loutkového divadla Umělecké výchovy* a *Říše loutek*.⁹ Obě scény se snažily svou odpovědnou a pravidelnou činností v podstatě suplovat v Praze chybějící profesionální divadla pro děti. Jejich cílem bylo obohacovat a estetickými podněty rozvíjet citové prožitky dětských diváků. Tento záměr uskutečňovaly v prvním plánu důrazem na celkové harmonické vyznění vizuálního dojmu scény. Zatímco O. Bubeníček v *Umělecké výchově* maloval realistické dekorace, které určovaly iluzivní dojem scény podporovaný i pojetím loutek, jež nápadně kopírovaly vzhled a anatomické proporce člověka, scénografická tvorba

Slověnka a zlý král Germon A. Suchardové), které reagovaly na dobově zjitřené vlastenecké cítění. Jiný proud loutkářské dramatiky prosazoval různé výchovně osvětové tendence, avšak jen výjimečně – např. v hrách K. Drimla (*Princezna Bledule*, *Bacilínek* ad.), propagujících zdravotnickou osvětu, se podařilo překonat schematismus tohoto přístupu. Zcela převládaly pohádkové hry, které zejména svým přehledným dějem a nekomplikovanými postavami vyhovovaly soudobé loutkářské praxi. Téměř vždy v nich vystupoval Kašpárek, jenž těmto hrám dodával základní humorné ladění. K nejoblíbenějším autorům patřili zejména J. Průcha, E. Stoklas, L. Mašínová, Ch. Habersbergerová, F. Čech, J. Rudloff, V. Sojka ad. V záplavě her, které vycházely v početných edicích, však převažovaly práce velmi průměrné, často bez literárních ambicí, jejichž autoři většinou jen rozvíjeli nepřiliš nápaditý anekdotický příběh, mnohdy vyjádřený již v názvu (např. *Jak Kašpárek ošidil čerta*), v němž základní mravní poučení vyplývalo ze spravedlivého potrestání negativních vlastností záporných postav. Přesto se objevila i díla, která svými vyššími ambicemi dobový průměr přesáhla. Jazykovou úrovní a divadelním cítěním vynikly hry E. Stoklase (*Knížecí sirotek*, *Král Ječmínek* ad.), jenž se jako jeden z prvních autorů pokusil zapůsobit na citový svět dítěte i tragickými motivy. Ch. Habersbergerová se inspirovala Maškovými „pohádkami naruby“ a ve své *Dračí nevěstě* se originální zápletkou, popírající konvenční pohádkové fabule, snažila přimět dětské diváky k zamyšlení nad základními mravními hodnotami. V tomto směru dosáhl největšího úspěchu V. Sojka kvapilovsky laděnou lyrickou hrou *Brokát, princ z pohádky*.



117/ Návrh scény Ladislava Sutnara pro *Turecké pomezí*,
loutkové divadlo Drak Praha,
1924



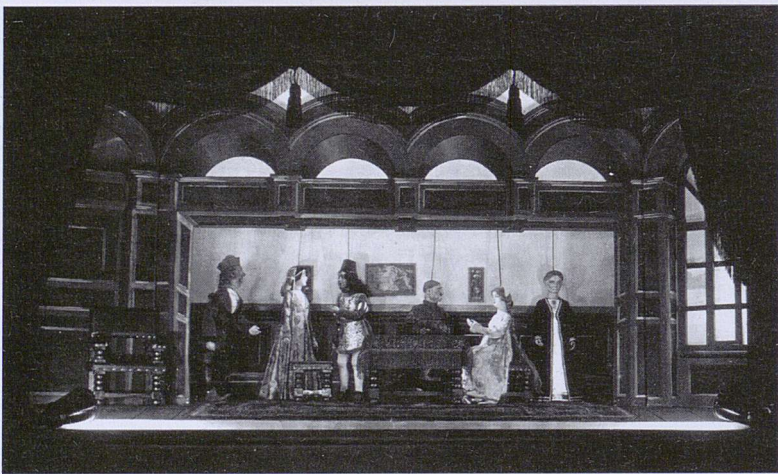
118/ Scéna ze hry W. Shakespeara *Večer tříkrálový*, Říše loutek Praha, 1925

Všechny loutkové hry tohoto období byly napsány pro ochotnické loutkáře a vycházely z jejich inscenačních možností. V mnoha souborech měli vlastní autory, jejichž tvorba se zaměřovala právě na styl dané scény.

V Říši loutek se autorské tvorbě věnovali především A. Suchardová a F. Ptáček, V Umělecké výchově nejdříve K. Mašek, poté V. Sojka a J. Kopenec. S činností známé moravské scény Kašpárkovy říše v Olomouci-Hejčíně je spojena tvorba F. Čecha, který tuto scénu založil v roce 1922 a uvedl zde v premiéře více než stovku svých her.¹² Z cizích autorů se v repertoáru českých loutkových divadel objevilo jen několik her, především F. Pociho. Více než cizí loutkové hry zaujaly loutkáře adaptace činoherní klasiky, nejvíce A. Jiráka a J. K. Tyla.

Vedle Říše loutek, kde k profilovým inscenacím patřily právě Lucerna a Strakonický dudák, věnoval zvláštní péči inscenování těchto her K. Vik v Turnově.¹³ V polovině 20. let nastudovala Umělecká výchova Plautova *Dvojčata* a Říše loutek Shakespearův *Večer tříkrálový*, jenž se v režii hostujícího V. Zákrejse stal nejvýznamnějším inscenačním počinem této scény v celém desetiletí.¹⁴ Právě v tomto případě se potvrdila důležitost vyhraněného režijního záměru, byť funkce režie byla v mnoha souborech podceňována.

Ačkoliv vyspělejší soubory věnovaly postupně nastudování jednotlivých inscenací více pozornosti, a proto snížily i počet premiér v sezoně, režie a loutkoherectví patřily k nejslabším slož-



119/ Výjev ze hry *Mandragora*, loutkové divadlo *Feriálních osad* v Plzni

kám inscenační struktury. Především dramatictí autoři jen výjimečně loutkoherecké tvorbě pomáhali charakterizací postav i stavbou dialogu. První pokusy s rozdělením hlasové a pohybové interpretace vznikly již před válkou. Teprve v tomto období se *rozdělená interpretace* ujala na mnoha scénách, což ovšem loutkohercům jen zdánlivě pomáhalo v tvorbě celistvé jevištní postavy. Protože režiséři působili spíše jako inspičienti, chyběla síla usměrňující jednotlivé složky inscenace, a protože ani výtvarná složka

se nedokázala stát sjednocujícím fenoménem jevištní struktury, uzavíral se kruh vzájemně se podmiňujících nepříznivých faktorů, který mohla rozbít pouze tvořivá režie.

Odlišně se vyvíjelo *Loutkové divadlo Feriálních osad v Plzni*. I když se většina inscenací pro děti jen málo odlišovala od konvenční tvorby jiných souborů, nový trend se prosazoval v tvorbě pro dospělé, která ve Feriálkách postupně převažovala. I zde stál v čele souboru profesionální výtvarník. Jedinečné divadelní cítění *Josefa Skupy* a jeho herecké nadání však způsobily, že dokázal s jistotou vycítit zákonitosti loutkové scény. Skupa výtvarník v podstatě podřizoval své výtvarné záměry potřebám loutek a jejich loutkoherecké interpretaci. Poprvé v komplexnosti prosazoval novou hierarchii jevištních složek, v nichž měla zásadní postavení loutka a její specifické vlastnosti. Skupa snad jako jediný ve své době dokázal oddělit v projevu tradičních loutkářů přežilou manýru od jejich jedinečných stoletých zkušeností a plně je využít. Poučen lidovým loutkářstvím studoval Skupa možnosti typových postav a po několikaletém hledání nových aktuálních typů, které měly nahradit již anachronického Kašpárka či Škrholu

(jedním z těchto pokusů byl i seriál dramatizací Haškova Švejka), vytvořil typovou dvojici Spejbla a Hurvínka. Koncem 20. let se tato dvojice stala hlavním prostředkem jeho umělecké výpovědi. Loutku Spejbla vyřezal podle Skupova náčrtku řezbář Karel Nosek v roce 1920. Pro svou výraznou dadaistickou stylizaci výtvarné podoby i kostýmu se Spejbl jen stěží mohl uplatnit v repertoáru Feriálek. Teprve v roce 1926, kdy Skupův spolupracovník Gustav Nosek vyřezal loutku jeho syna Hurvínka, získal Spejbl rovnocenného spoluhráče. Skupa našel pro obě loutky jedinečnou pohybovou a hlasovou stylizaci. Tehdejší kritika přijímala Spejbla a Hurvínka především jako karikaturu dobových jevů, zejména měšťácké výchovy. Životnost obou figur však postupně prokázala, že se Skupovi do této dvojice podařilo vložit nadčasový význam, který ji povyšuje do archetypální podoby generačního konfliktu. Tato mnohoznačnost se společně s chápavou laskavostí v podtextu Skupovy komiky stala základem velkého diváckého ohlasu. Ten se koncem 20. let neomezoval jen na plzeňské obecní divadlo, prostřednictvím zájezdů Feriálek především do Prahy a také díky Skupovým rozhlasovým pořadům dosáhl téměř celonárodního rozměru.¹⁵

V druhé polovině 20. let bylo české loutkářské hnutí sledováno velmi pozorně i v zahraničí, které zaujal jak jeho rozsah, tak výsledky reformních snah v řešení jevištních konstrukcí, a v neposlední řadě i tvorba předních scén. V květnu 1929 se právě v Praze ustavila *mezinárodní organizace loutkářů UNIMA*, jejímž sídlem se stala Praha a prvním prezidentem J. Veselý.

Koncem 20. let se *přímý vliv tvorby Josefa Skupy* projevil v tvorbě mnohých loutkářů. Někteří se snažili o prostou imitaci Spejbla a Hurvínka.¹⁶ Větší význam však měl Skupův vliv na růst počtu představení pro dospělé, která již sama o sobě nutila loutkáře k větší náročnosti. V tomto směru byli úspěšní např. loutkáři Sokola v Liberci, kteří se pokusili rozšířit žánrovou škálu svého repertoáru uváděním operet a kabaretů, v nichž pohotově a nápaditě reagovali na místní události.¹⁷

Ke Skupovu vlivu se v řadě představení pro dospělé přiřazoval i vliv Osvobozeného divadla. Jan Malík, inspirován tvorbou Voskovce a Wericha, se v letech 1927–1930 pokusil na scéně libeňského Sokola oslovit revuálními pořady generačně spřízněné publikum. Podobným vývojem prošla i *scéna Pražského Sokola*, kde se v řadě revuí (*My chceme draka*, *Pik Kvik revue ad.*) uplatnil jako autor i režisér K. Baroch.¹⁸



120/ Spejbl a Hurvínek, loutkové divadlo Feriálních osad v Plzni, 1926



Pro vývoj 30. let bylo velmi důležité, že do mnoha předních souborů přicházeli *představitelé mladé sebevědomé generace loutkářů*, výrazně ovlivněné vývojem českého moderního divadla. Právě oni si uvědomovali nutnost hledat v obecném vývoji moderního divadla podněty, jež by i při vědomí všech specifik loutkového divadla mohly přispět k dalšímu vývoji loutkářství. Z tohoto hlediska se pro ně stalo prvořadým úkolem dát také v loutkářské tvorbě odpovídající prostor režii.

V roce 1932 se na scéně Umělecké výchovy uskutečnila premiéra *Pohádkového zákona* K. Maška v režii debutujícího E. Kolára. Zdůrazněním antiiluzivních postupů a metaforické působivosti jevištní akce se Eriku Kolárovi podařilo vytvořit inscenaci, která na principu lehce ironické konfrontace Maškovu lyrickou komedii významově aktualizovala. Společně s výtvar-



121/ Sjezd loutkářů Olomouc, 1930. Zleva: Sojka-Sokolov, Umělecká výchova Vinohrady, prof. Dr. Jindřich Veselý, předseda Loutkářského soustředění a předseda UNIMA, František Ptáček, Říše loutek Praha, spisovatelka Ludmila Tesařová, ing. František Čech, Radost Olomouc, malíř Vít Skála, Umělecká výchova Vinohrady

níkem B. Buděšínským utvořil Kolár realizační tým, jenž prolomil dosavadní realisticko–povídkový styl Umělecké výchovy. I v dalších inscenacích (F. Vojáček *Cínový voják*) prokázal nutnost vytvářet pro každou inscenaci nejen nové dekorace, ale i nové loutky, a zásadně tak aktivizovat jejich podíl na inscenačním záměru režiséra. Právě tato inscenace, v níž se v dosud



122/ Trnkova loutka draka, loutkové divadlo Feriálních osad v Plzni, po II. světové válce věnováno souboru Bouda Plzeň

nebyvalé míře uplatnil režisér jako rozhodující tvůrce koncepce, jenž je schopen orchestrací jednotlivých jevištních složek určovat jejich významové vyznění, měla svým dosahem zásadní důležitost pro prosazení stylové proměny českého loutkářství 30. let.¹⁹

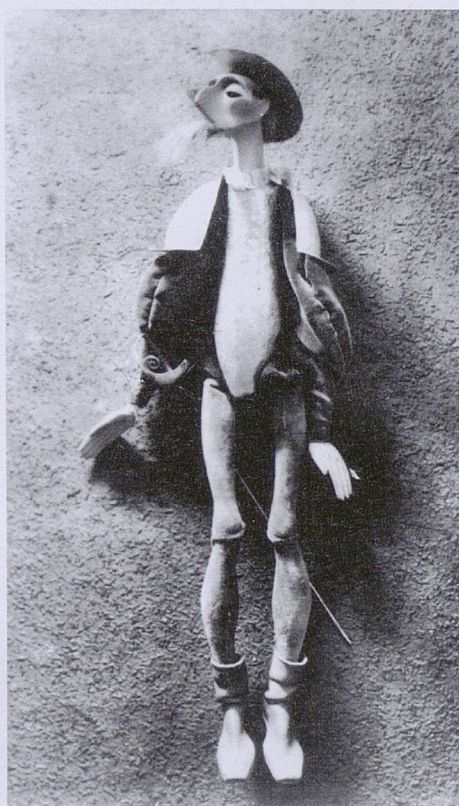
V plzeňském loutkovém divadle Feriálních osad se po odchodu J. Skupy, který si s částí souboru Feriálek založil v roce 1930 profesionální zájezdovou scénu, v letech 1930–1933 ujal vedení Jiří Trnka a výrazně se prosadil nejen jako lyrický, loutkářsky citlivý výtvarník, ale i jako režisér a autor. V této ochotnické loutkářské kapitole jeho uměleckého vývoje se projevil jak vliv spolupráce s J. Skupou, tak i nepopíratelný vliv divadel-

ní tvorby Voskovce a Wericha. Inspirován jejich jevištní komikou, projevil Trnka např. v inscenacích *Mořský pan* nebo *Carmen*, které napsal společně s J. Kuncmanem, smysl pro zvláštní možnosti loutkové scény, hlavně jedinečné efektní komediální triky, vyplývající z předmětné podstaty loutek. Později je uplatnil jak v krátké éře svého profesionálního Dřevěného divadla, tak ve své animované filmové tvorbě.²⁰

Začátkem 30. let se proměňoval rovněž profil pražské *Říše loutek*. V tvorbě V. Suchardy se zvyšovala míra stylizace i využívání nových tvarových a pohybových možností loutek. Nové impulzy přinášela i A. Suchardová kolekcí návrhů loutek vycházejících z dadaistické a kubistické inspirace. V dalších letech se Sucharda dopracoval k poznání, že skutečné využití vlastností loutek musí být řešeno především v sou-



123/ Loutky Bohuslava Buděšínského ke hře Karla Maška *Pohádkový zákon*, Umělecká výchova Praha, 1932



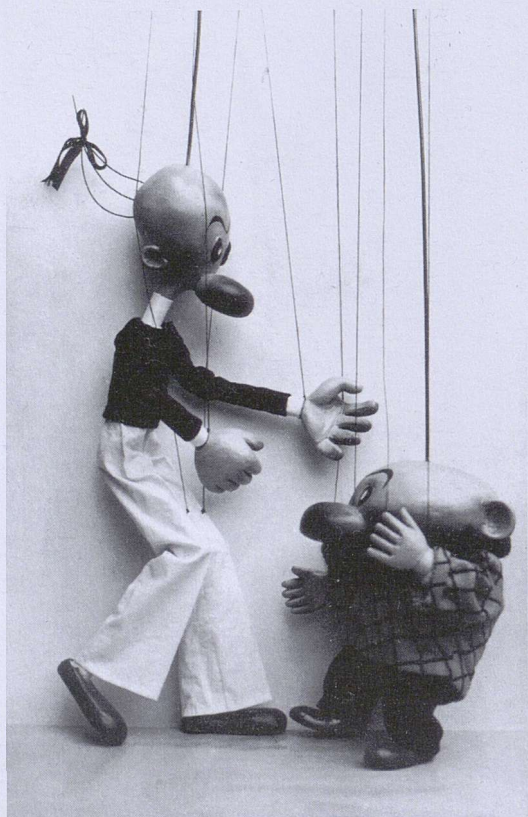
124/ Loutka Jiřího Trnky *Don Quijot*

vislosti s konkrétním režijním úkolem. V tomto poznatku se utvrdil zejména ve spolupráci s Vl. Šmejkalem, jenž se ve 30. letech uplatňoval v *Říši loutek* jako autor her inspirovaných poetismem a surrealismem (*Kašpárek na vlnách Fantasy oceánu*) i jako úspěšný režisér. Ovlivněn inscenační tvorbou E. F. Buriana a jeho voicebandem nastudoval pásmo lidové poezie *Čerstvý věneček ze starodávného kvítí* a v roce 1936 svou dramaturgii Čapkovy *Pohádky poselácké*, která se svou lyrickou básnivostí a hravou divadelností stala jednou z neúspěšnějších inscenací českého loutkářství těchto let.²¹ Vl. Šmejkalovi se podobně jako E. Kolárovi podařilo prokázat, že principy soudobé režie a impulzy moderního divadla mohou nejen pomoci ke zvýšení úrovně loutkových inscenací, ale také účinně přispět k poznání a adekvátnímu využití specifiky loutkového divadla.

Sřediskem reformních tendencí na Moravě se stalo *Loutkové divadlo Radost Osvětového svazu v Břeclavi* (zal. 1927). Jeho zakladatel a režisér V. Matoušek v souboru seskupil několik významných spolupracovníků (hudební skladatel V. Ambros, výtvarník F. Mikeš, řezbář B. Tichý ad.), s nimiž

se pokusil o nový inscenační styl. Nové směřování se vedle Kvapilovy *Princezny Pampelišky* plně projevilo ve dvou nejvýznamnějších inscenacích Radosti: v Erbenových *Svatebních košilích* (1934) a Thákurově *Poštovním úřadu* (1935). Ovlivněn poetikou divadelní avantgardy a hlavně E. F. Burianem se V. Matoušek snažil využít všech možností loutkové scény k interpretaci poezie a lyriky uvedených her. Zdůrazňoval zejména akustické složky, např. ve *Svatebních košilích* uplatnil voicebandovou recitaci sólových hlasů a sborů originálně prokomponovaných se scénickou hudbou. Protože nesdílel soudobé snahy o všestrannou pohyblivost loutek a nebyl přesvědčen o jejich funkčnosti, zdůrazňoval (částečně ovlivněn i názory E. G. Craiga) sošné postoje loutek a jejich symbolická gesta. Statičnost scény překonával důrazem na rytmické a dynamické působení jevištního světla.²²

Po vlně revuí ve stylu J. Skupy a poté i Osvobozeného divadla na přelomu 20. a 30. let se opět v polovině 30. let projevila v řadě loutkářských souborů zájem o nastudování náročnějších děl činoherního repertoáru.



125/ Hnát a Patrčka, divadlo Radost Břeclav, 1930

V loutkovém divadle Pražského Sokola byla inscenována hra L. Stroupežnického *Naši furianti*, Vrchlického *Námluvy Pelopovy*, Goethův *Faust* (1933) a Shakespearův *Hamlet* (1935). Studenti Rašínova gymnázia v Hradci Králové nastudovali Sofoklova *Krále Oidipa* (1931). Břeclavská Radost uvedla Molièrovu *Směšné preciozky* (1931), mladoboleslavští loutkáři se pokusili o jeho *Lakomce* (1934), v Přerově nastudovali Vrchlického hru *V sudu Diogenově* (1936), sokolská scéna v Uherském Hradišti si vyzkoušela síly uvedením hry bratří Čapků *Ze života hmyzu* (1936), pro lázeňské hosty se pokusil hrát soubor Tyršova loutkového divadla v Poděbradech (Tyl: *Strakonický dudák*), v loutkovém divadle v Domě Komenského v Praze na Santošce uvedl Č. Sovák Goldoniho *Zpívající Benátky* (1938).

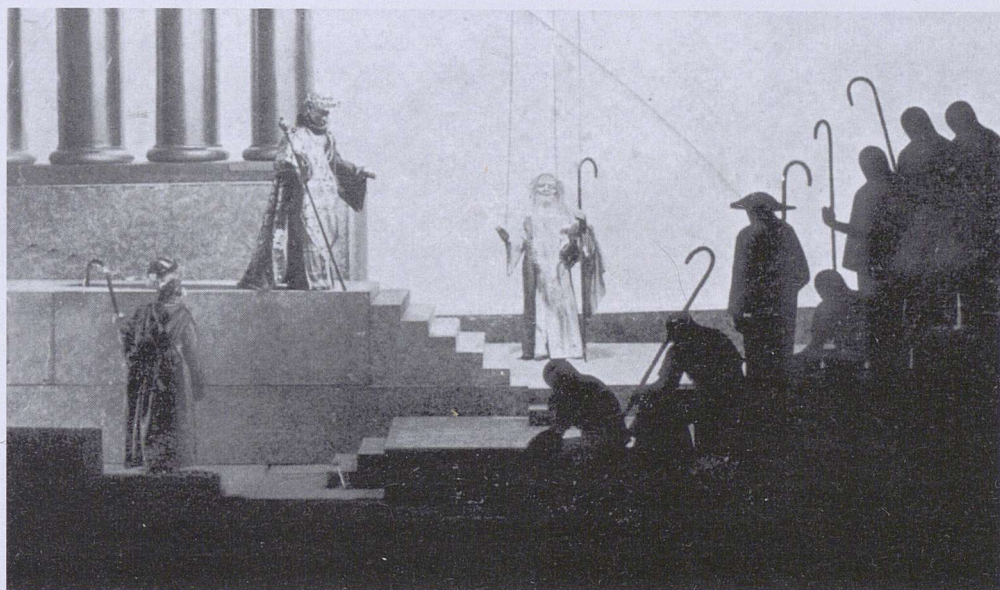
V mnoha případech to bylo pouze východiště z dramaturgické tísně, jež pramenila v nedostatku her pro dětské diváky. Zároveň se v těchto snahách projevila i potřeba manifestovat možnosti loutkového divadla, o což se pokoušeli čeští loutkáři již od Zákrejsových inscenací antiky a Shakespeara. Při neexistenci klasických loutkářských děl umožnily tyto činoherní hry s velkou inscenační tradicí režisérům předních souborů vyzkoušet si vlastní loutkářské inscenační postupy.

Stěžejním dílem tohoto směru se stala Malíkova inscenace Sofoklova *Krále Oidipa* v Loutkovém divadle Sokola v Praze–Libni v roce 1935. V té době Jan Malík již představoval *vůdčí osobnost čes-*

kého ochotnického loutkářství. V jeho činnosti se prolínala umělecká tvorba se snahou o teoretické a historické poznání loutkového divadla. Jako jeden z mála tehdejších loutkářů dokázal přesně analyzovat problémy soudobého stavu loutkového divadelnictví a koncepčně uvažovat o dalším vývoji. Inscenaci *Oidipa* předcházela řada studií a článků, v nichž se zamýšlel nad funkcí loutky a jejím vztahem ke scénografickým problémům loutkové scény, které posuzoval především z hlediska primárního významu pro hereckou akci a režijní přístup.²³ Tyto základní aspekty svého divadelního názoru demonstroval J. Malík v inscenaci *Oidipa*, kde byl nejen režisérem, ale i autorem scény, loutek a představitelem titulní postavy. Podařilo se mu vytvořit

působivé představení, v němž se scéna, oproštěná od popisnosti i dekorativnosti, stala aktivním dramatickým komponentem. V intencích jeho výkladu této tragédie bylo využito jedinečných možností loutek pro zvýraznění symbolického vyznění hry.²⁴

Inscenační výsledky dosažené v tvorbě pro dospělé se pozitivně odrážely i v tvorbě pro děti. Vedle již zmíněných inscenací *Pohádkového zákona* v Umělecké výchově a *Pohádky pošťácké* v Říši loutek vznikla řada dalších inscenací, v nichž se projevil nový přístup k tvorbě pro děti. Částečně se již proměňovala dramaturgie, která výrazněji počítala s rozdělením repertoáru pro různé věkové stupně. Pozornost byla věnována tvorbě pro předškolní děti s ohledem na psychické předpoklady jejich vnímání. Nejúspěšnějším autorem pro nejmenší děti se stal J. Malík. Zejména jeho hra *Míček Flíček* vycházela vstřícně asociativnímu myšlení dětí a povzbuzovala jejich hravost a fantazii. Hra samotná, právě tak jako její první provedení v Umělecké výchově



126/ Scéna Sofoklova Oidipa, Loutkové divadlo Sokola v Praze-Libni, 1933

(1935), se stala významným počinem této vývojové etapy. Pro větší děti se rozšiřoval tematický okruh repertoáru hlavně o dobrodružné hry (mj. V. Bárt: *Vládce Himalájí*, Říše loutek, 1934). Teprve v této době se změnou postoje k loutce začaly vznikat i hry, v nichž se prosadila zvířata a věci jako jednající subjekty (V. Vojtř: *Cínový vojáček*, M. Staňková: *Broučci*, L. Tittelbachová: *Vějce mezi černochoy* ad.).

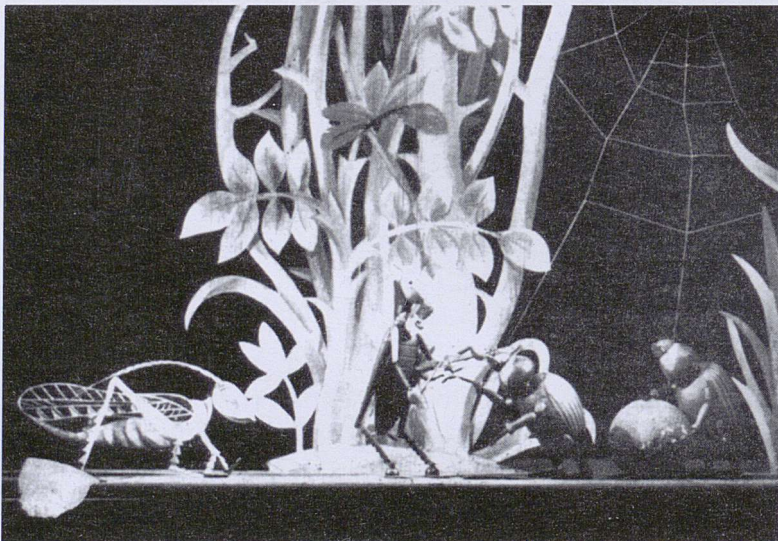
V druhé polovině 30. let v důsledku narůstajícího zájmu o specifické výrazové možnosti loutek, které se staly pro řadu mladých režisérů důležitějšími než dřívější snahy o iluzivní napodobování člověka, se začal projevovat opětovný zájem i o jiné druhy loutek, než byly dosud dominující marionety. Např. loutkáři libeňského sokolského souboru se pokusili o prověření možností stínových loutek v inscenaci Zeyerovy legendy *Lásky div* (1935). Většinou se však v tomto směru začaly prosazovat spodové loutky maňásky. Maňáskovému divadlu se od poloviny 30. let věnoval Emanuel Famíra, který v rámci *vysočanské Malé Proletscény* pořádal improvizované maňáskové scénky pro dělnické děti. Zatímco jeho výtvarná modelace převážně karikатурních loutek přinášela nové podněty, jeho snahy o ideologickou výchovu dětí v duchu nesmiřitelného třídního boje v podstatě nenašly v ochotnickém loutkářském hnutí odezvu.²⁵ Maňáskovému divadlu se zvláště věnovali loutkáři sokolské scény v Hronově, kteří již koncem

20. let úspěšně využívali komediální možnosti primitivně stylizovaných maňásků z punčoch. V 30. letech se stal vůdčí osobností hronovského souboru nadšený maňáskář A. Polák (k jeho úspěšným inscenacím patřila např. *Durantyho Ruka*), který se o popularizaci maňásků zasloužil také organizováním zájezdů hronovských loutkářů do Jaroměře, Hradce Králové, Prahy a dalších měst a přednáškami o technice maňáskového divadla na početných loutkářských kurzech.²⁶ Divadelní cítění a smysl pro jevištní účín prokázal v maňáskových inscenacích Pražského Sokola Z. J. Vyskočil.²⁷

Koncem 30. let se už naplno projevil *výsledek proměny inscenačního stylu* započaté začátkem tohoto desetiletí. Místo předcházející praxe paralelního, na sobě často nezávislého zvyšování úrovně jednotlivých složek inscenace se mladé generaci loutkářských režisérů dařilo vytvářet strukturální vazby určené přesným režijním záměrem. Ústup výtvarníků z vedoucích pozic ve prospěch režisérských osobností neznamenal pokles výtvarné úrovně. Vývoj směřoval ke spolupráci inscenačních týmů. Právě v 30. letech důslednou spoluprací režisérů a výtvarníků vzniklo několik nejvýznamnějších inscenací první poloviny 20. století, na nichž se významně spolupodíleli i scénografové.



Do tohoto slibného vývoje těžce zasáhla *okupace a válka*. Územním okleštěním českých zemí po vzniku protektorátu ubylo českému loutkářskému hnutí více než 20 % souborů, mezi nimi zejména velmi agilní scény v Liberci a Břeclavi. Další zvláště citelnou ranou se stal zákaz



127/ A. Suchardová-Brichová - Cvrček houslista, scéna ke hře, Říše loutek Praha

činnosti České obce sokolské (a posléze i Orla), což postihlo značnou část neaktivnějších souborů. Mnohým z nich se sice podařilo včas přejít pod Osvětový svaz a jiné kulturní organizace, avšak ztráta loutek, fundusů a hlavně řady moderně vybavených scén ve spolkových budovách byla jen těžko nahraditelná. V této situaci nabylo ještě většího významu *Loutkářské soustředění*, které jako organizační a poradenské centrum českého loutkářství pomáhalo stabilizovat jeho síly. Po zániku časopisu *Loutkář* v roce 1939 začalo vydávat *Loutkovou scénu*, ale i ta byla po prvním ročníku zakázána. Informační

bariéru se podařilo částečně vyplnit Zprávami Loutkářského soustředění, které jako interní necenzurovaný tisk vycházely po celou dobu okupace.

I za této krajně nepříznivé situace prokázalo loutkářské ochotnické hnutí svou životaschopnost a soudržnost. Nadále vznikaly nové soubory a jiné stagnující kolektivy opět zaktivizovaly svou činnost (např. v Rakovníku, v Třeboni, v Dobříši, v Berouně, ve Frenštátě, v Semilech, na Zbraslavi ad.). Významnou roli hrály vnitřní poměry v souborech. Mnohé scény, z nichž některé působily již přes dvacet let, tvořily semknuté kolektivy. Příkladem byla Říše

loutek či pražský Sokol, kde působily celé rodiny i s dětmi, které postupně v souborech nahrazovaly rodiče. Jejich členové, spříznění společnými názory na smysl své divadelní práce, nejen připravovali inscenace, v nichž nacházeli prostor k seberealizaci, ale zároveň utužovali vzájemné vztahy tím, že společně slavili různé svátky, pořádali výlety, vydávali vlastní bulletiny, a vzájemně si tak pomáhali překonávat těžkosti válečné doby.

Jedním z příkladů složitého vývoje v okupačním období je osud *sokolské scény v Třeboni*. Její činnost se po několikaletém útlumu úspěšně rozběhla v roce 1939 zásluhou nadaného autora a režiséra Z. Endrise a profesora kreslení P. Martínka. Byla vybudována nová scéna a souboru se podařilo ještě před zákazem Sokola včas přejít pod Osvětový svaz. Mezi českými loutkáři kolektiv proslul zejména vysokou úrovní početných inscenací pro dospělé (Z. Endris: *Košile pro pana krále*, V. K. Klicpera: *Jan za chrta dán*, *Lancelot a Alexandrina* ad.). Avšak právě v období velmi slibného rozvoje, v roce 1942, soubor svou činnost zastavil, aby nemusel vyhovět tlaku okupačních úřadů hrát pro německé děti.²⁸

Šťastnější výsledek měla snaha vedoucích členů *břeclavské Radosti*, jež zanikla v roce 1939 po německém záboru pohraničí, o obnovení její činnosti ve Zlíně. V. Matouškovi společně s hudebním skladatelem V. Ambrosem se zde podařilo zformovat soubor, v němž významné místo zaujali žáci a pedagogové zlínských středních škol. *Zlínská Radost* programově navázala na inscenační výboje své breclavské předchůdkyně. Vedle obnovení profilových inscenací z 30. let pokračoval V. Matoušek v hledání možností jevištního uvádění poetických textů (*Zpěvy domova* 1941, J. Wolker: *Balada o námořníku* 1944 ad.). Zlínská scéna se stala centrem loutkářského hnutí nejen na Moravě a inspirovala vznik a činnost řady dalších souborů.²⁹

V dramaturgii většiny loutkových scén se projevil *zvýšený zájem o poezii, lidové umění a českou minulost*. Směřování k lyricko-poetickým hrám se ve zjištěné atmosféře válečných let výrazně projevilo i v pražské Říši loutek. Lyrikou svých pohádkových her (*Betlém našeho dědečka* a *Cvrček houslista*) chtěla dětské diváky potěšit A. Suchardová. Vl. Šmejkal zkoušel v krátkých hříčkách zařazených do oblíbených revuálních pořadů (mj. *Čarostrýlec*) možnosti komediálního a parodického působení postupů, využívajících jedinečné trikové možnosti loutek a loutkářských technik.

V druhé z vedoucích pražských scén – *Umělecké výchově* – se již v druhé polovině 30. let projeví snahy reagovat na napjatou společenskou situaci. V roce 1937 se soubor pokusil nastudováním česko-německého představení Malíkova *Míčka Flíčka* demonstrovat možnost soužití obou národností v ČSR. Úspěšnou inscenací hry E. Skálové *Jan Žižka* (1937) obracelo divadlo pozornost k národní a historické tematice. Na sklonku 30. let se zde začal prosazovat režisér J. Tittelbach a výtvarník F. Vojáček. Jejich stěžejním uměleckým činem se stala inscenace hry A. Hirsche *Krysař* (1940) apelativně odsuzující fašismus.

Pozornost si získaly i nápadité inscenace starších českých oper (J. Kohout: *Zámečník*, 1940; V. Jírovec: *Oční lékař*, 1941) v režii O. Rödla.³⁰ Zvýšený zájem o inscenace operních děl se stal typickým jevem tohoto období. Např. *Prodanou nevěstu* nastudovali loutkáři v Brně, Dobříši, Rakovníku i na loutkové scéně mělnického gymnázia, kde byl uveden i Mozartův *Bastien a Bastienka*. Několik operních děl nastudovali koncem 30. let také loutkáři v Litomyšli společně s místním pěveckým sborem (V. Blodek: *V studni*, A. Dvořák: *Tvrdé palice*, K. Kovařovic: *Psohlavci*).³¹

Významné umělecké podněty přinesla *tvorba libeňských loutkářů*. V květnu 1939 uvedli *Pomněnky*, komponované pásmo poezie, písní a krátkých dramatizací, patřících do pokladnice národní kultury. V době tvrdých cenzurních opatření se libeňským loutkářům podařilo využít prezírávého postoje okupantů k loutkovému divadlu a uvedením úryvků z děl i cenzurou zakázaných českých autorů, především K. Čapka, posílit vlastenecké cítění diváků. Útoky ve Vlajce a očekávaný zákaz Sokola přiměl soubor koncem roku 1939 k ukončení činnosti. Pod Malíkovým vedením založili jeho členové skupinu *PULS (Pražská umělecká loutková scéna)*, která působila na scéně Divadélka pro 99 a posléze v Klubu umělců v Mánesu. Na *Pomněnky* navázal PULS pásmem *Sedmikrásky* (1940). Jako režisér a scénograf uplatnil Malík i v této inscenaci mnohé jevištní postupy českými avantgardními divadelníky prověřené v inscenování poezie

a epických děl. Obě inscenace se jak po ideové, tak po inscenační stránce staly inspirací pro řadu dalších loutkových scén (např. v Turnově byl vedle *Pomněnek* uveden i Máchův *Máj*, v Chocni byly inscenovány *Sedmikrásky*, Pražský Sokol uvedl pásma F. Čelakovského *Ohlas písní českých*, krásou české lidové poezie se snažili zapůsobit na diváky loutkáři v Praze–Krči v pořadu *Mateřídouška*). Z dalších inscenací PULSu dosáhla velkého ohlasu inscenace bramborové komedie V. Dyka *Švejdy Navarovského sláva a pád* (1944). Uvedení připravované inscenace Sofoklova *Krále Oidipa* se spodovými loutkami již zabránil zákaz činnosti Klubu umělců.³²



128/ Malíkova loutka Švejdy Navarovského ke hře Viktora Dyka *Švejdy Navarovského sláva a pád*, PULS Praha

V době války se aktivita českých loutkářských ochotníků uplatnila i v zcela mimořádných prostředích: v útulcích pro židovské děti, které byly zbaveny možnosti školské výuky, ve sběrných táborech, v koncentracích, mezi vojáky zahraničního odboje apod. Právě zde mohlo loutkové divadlo díky své technické nenáročnosti pomáhat aktivizovat dospělé i děti. Účastí na přípravě programů přemáhali traumata svého tragického životního osudu a divákům přinášeli uvolnění, povzbuzení i naději do budoucna.³³

V *posledním roce války* byl nucen zastavit svou činnost již značný počet loutkářských souborů (mnozí loutkáři se stali oběťmi nacistické perzekuce, v četných prostorách, kde se dříve hrálo, byly zřízeny ubytovny vojáků nebo lazarety, scéna Umělecké výchovy v Raisově ulici byla vybombardována atd.), avšak mnohé soubory, např. Říše loutek, hrály

až do dubna 1945. Většina loutkářů se intenzivně připravovala na obnovení své činnosti po skončení války. Mnozí z představitelů ochotnického loutkářství si uvědomovali, že vývoj v některých předních souborech dosáhl stupně, kdy čistě ochotnická činnost již nemohla zajistit jejich další rozvoj. Skupina loutkářů kolem J. Malíka připravovala návrh nové organizace českého loutkového divadla, který počítal s vybudováním sítě profesionálních scén. Skončila tak jedna etapa českého loutkářství, ve které se ochotnické soubory podílely na jeho zásadním formování. V budoucnu je čekala diferenciací, přechod některých na profesionální bázi a u těch, které si nadále zachovaly amatérský statut, hledání nových funkcí činnosti.

ČESKÉ OCHOTNICKÉ DIVADELNÍ HNUTÍ V LETECH NĚMECKÉ OKUPACE A DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY

Obdobně jako ve své většině česká profesionální divadla rovněž české ochotnické divadelnictví sešlo jako celek v průběhu okupace českých zemí nacistickou Velkoněmeckou říší a za druhé světové války v letech 1939–1945 důležitou úlohu v „boji o duši českého člověka“,

jak ideologický zápas mezi nacistickými uchvatiteli a centry české národní rezistence doma i v zahraničí o získání nebo udržení vlivu na českou společnost nazývali představitelé obou vzájemně bojujících stran.¹ Proto i je okupanti stáli *těžkou perzekucí*, která měla podetnout jeho životaschopnost. Snažili se přitom postihnout především ty síly, které byly zdrojem odporu a produkovaly představení, jež chtěla být něčím více než jen pouhou zábavou. Jejich útlak však pocítily nejen divadelní soubory českých ochotníků stojící zjevně na pozici rezistence, ale všechna ochotnická divadla a divadelní soubory bez výjimky.

Navzdory těžkým ztrátám, které utrpělo již po Mnichovu, v období tzv. druhé republiky, *české ochotnické divadelnictví vstupovalo do časů okupace* jako stále ještě mohutný, široce rozvětvený celek. Na základě dostupných zpráv o členské základně jednotlivých organizací českého ochotnického hnutí lze usuzovat, že ke dni vpádu okupantských vojsk na naše území, k 15. březnu 1939, působilo v českých zemích na 7000 ochotnických divadelních souborů. Ústřední matice divadelního ochotnictva českého (ÚMDOČ) sdružovala

přibližně asi 1700–2000 souborů a počet souborů České obce sokolské (ČOS) – i poté, co z nich v důsledku odtržení Sudet a Slovenska téměř 850 zaniklo – se pohyboval okolo čísla 1600. Úměrně k rozsáhlosti svých členských základů udržovaly při životě stovky divadelních souborů i další velké tělocvičné organizace: Orel, Svaz dělnických tělocvičných jednot (DTJ) a jednotlivé sportovní kluby. Ochotnické divadlo pěstovaly rovněž Obec baráčníků, Jednota českých hasičů,

ÚSTŘEDNÍ MATICE DIVADELNÍHO OCHOTNICTVA
PRAHA II., SPÁLENÁ 9.

g. 89/40

Číslo jednací 1804/40.
Vše: oběžník číslo 2.

V Praze dne 30. dubna 1940.

Všem okružím a spolkům ÚMDOČ.

Vážení přátelé, žádáme Vás, abyste se tento oběžník ve vlastním zájmu důkladně přečetli. Děkuje se.

Divadel. Ve dnech 19.–24. srpna t.r. bude v Hronově uspořádán velký divadelní a režisérský, šesti denní kurs s vyučovací dobou 44 hodin a 22 přednáškami o všech otázkách, týkajících se vzdělání našich ochotníků. Nemáme Vám ještě dáti přesné dispoziční, ale již nyní na tento kurs uvažujeme, abyste si všichni zařídili dovolenou a šli se pak bez výsluv kursu zúčastnit. Jeho pracovní časova byla otištěna v „Časopisu divadla“ č. 3. roč. 1940. Můžete již nyní dopisem ohlásit svou účast, nezávazně. Závažnou bude teprve přihláška, kterou Vám však pošleme.

Otázka členství židů ve spolcích. Podle vl. nař. ze 4. července 1935, jež vyšlo ve sb. z. s. n. z 24. dubna 1940 pod číslem 136, nesmějí židé být členy spolků a jiných korporací společenské, kulturní a hospodářské živ. To se nařízení natýká i členství dnes vyhlášením. U k. l. s. d. s. proto všem členským spolkům, aby ihned provedly revizi svého členského katastru a židy vyškrtly ze seznamu členstva. Židem ve smyslu zmíněného nařízení jest: a./ kdo pochází od nejméně tří podle rasu úplně židovských prarodičů. Za úplně židovské se považuje prarodič bez dalších předpokladů, jestliže přísluší, nebo příslušel k židovské náboženské společnosti. b./ za žida se také považuje i jinou židovskou míšeno, pocházející od dvou židovských prarodičů, ze 1./ který dne 1. 1. 1935 náležel k židovské náboženské společnosti, nebo po tomto dni se stal židem, ze 2./ který dne 1. 1. 1935 byl v manželství se židem, nebo s ním po tomto dni do manželství vstoupil, ze 3./ který pochází z manželství, se židem uzavřeného po dni 1. 1. 1935, ze 4./ který pochází z nemanželského styku se židem a byl narozen jako nemanželský po dni 31. července 1935.

Úprava členských příspěvků. Valná hromada ÚMDOČ, konaná 17. března 1940, schválila zvýšení členských příspěvků pro 1. tř. na K. 1.-- za čl. 1., zejména však K. 50.-- ročně. Žádáme Vás proto, abyste při posílání pamětůvek, že minulé příspěvek je K. 50.-- / p a d e s a t.

Stříbrné odznaky. Těm val. hromada schválila, aby byl spolek uhrazen dostatečný náklad za stříbrné odznaky členům, kteří dle řádu pro udílení uznání mají na tento odznak právo. Výkonný výbor stanovil tuto úhradu na . . . 20.-- / d v a c e t / za jeden stříbrný odznak. Při podávání žádosti za udílení stříbrného odznaku je proto nutné a tímto vyrozumět představitel. S přátelským pozdravem

za výkonný výbor:

Jul. Altmann, v.r. Ing. Václav Sommer, v.r.
starosta jednatelem

129/ Oběžník Ústřední matice divadelního ochotnictva českého, zakazující účast občanů židovského původu v ochotnických spolcích, 1940

různé organizace náboženské atp. Naproti tomu více než 700 souborů Svazu dělnických divadelních ochotníků československých (Svaz DDOČ) bylo už v prosinci 1938 postaveno mimo zákon.²

Tuto sílu ochotnického divadelnictví se okupanti pokusili oslabit především *sérií generálních zásahů proti divadelním souborům spjatým s existencí politických či kvazipolitických hnutí a organizací*, v nichž nacismus spatřoval své politické protivníky. Po likvidaci levicově orientované ochotnické obce DDOČ, kterou za ně – již v jejich intencích – provedla vláda druhé republiky, zaměřili se nejprve na soubory protifašisticky orientovaných organizací, které stály buď na

pozicích výbojného českého nacionalismu nebo křesťansko-sociálního demokratismu či sociálnědemokraticky orientovaného marxistického smýšlení, na soubory sokolské, orelské a DTJ. Nejprve došlo k pokusu tyto soubory ovládnout a ideologicky usměrnit prostřednictvím tzv. Národního souručenství, reakcí ovládaného uskupení zbytků pravicových politických stran. Pod zámkou sjednocování českého veřejného života snažili se funkcionáři Národního souručenství začlenit tyto soubory do nově se utvářející organizační struktury jimi řízeného sdružení. Když tento pokus ztroskotat pro odpor ústředí zmíněných organizací spolupracovat v podezřelém rámci nového kulturněpolitického subjektu, který měl ve znaku vedle barev českých i barvy německé, rozhodli se představitelé okupační moci vyřešit otázku existence oněch souborů současně s existencí jejich centrál. A tak v souvislosti s ostře kritickou reakcí ČOS na vpád hitlerovských armád do Jugoslávie zastavili v dubnu 1941 činnost všech sokolských jednot a pro jistotu také všech jednot orelských, a tedy i jejich divadelních souborů. O půl roku později, v říjnu 1941, ČOS i Orla rozpustili a jejich majetek – včetně divadelního fondu instructu – zabavili. Vedle těchto souborů perzekvovali a v průběhu prvních dvou let zlikvidovali i všechny soubory, které byly součástí mezinárodních organizací

28. dubna 1941.

Látky *prošívání a dávkování, hodování, občerstvení, v největším zájmu* → **Arnošt Drmola**

ROUSÍNŮV

Z obecní rady: Rozhodnutí umístiti Doroty Kysákové v chudobnici. V budově živnostenské pokračovací školy bude upravena jedna třída pro křesťanský nábož. kurz. Ferdinand Švarc, který se zasloužil jako záslužný občan válečné fronty (křesťanské nábož. mládež, posílá správu. Byla pověřena parčíkem stávkových parcel na Trávníčcích. Byla vzata na výhled zpráva o podrobnosti lázeň. potoka u domu pana Páňky. Komunisté četli a mluví na dělná provolání. Informace oddělení Zemědělského úřadu. Vstoupila do oddělení Jiřetice, aby Alenu Libalovi bylo přejmeno domovské jméno. Občanská budova poty po Václavu Grmlově předán Ondřej Dostalovi. Amel Novotná povolena na dobu čtyřech dnů zřízení satelitu, obchodu na náměstí. Zastavení provozování soukromé přepážky 8. září 1941. Ulice. Rozhodnutí, aby Ing. Hladík z Ústředí obcí poskytl starou školu a posílá návrh na její opravu. Jádrem zpráva o jednání v Ústředí obcí staro odvolání staré čestky.

KUZEKLÁŘI

II. Jméno související kadeřáky v Rousínově, nové, brzo odvol.

Vyhláška ze dne 20. dubna 1941:

LIGA:

Rousínov	214:118
M. Hláska	101:131
Hláska	123:147
Slavík	127:150
Slavík	30:0
Komunističtí	

Divize:

Lidci	170:121
KK Slavík	108:121
Hláska	86:79
Morava	134:124

I. tř. zálohy:

Rousínov IV	175:116
Hláska II	91:128
KK Slavík II	135:123
KK Slavík II	135:123

LIGA:

1. Rousínov II	20	1834:1555 + 449
2. Slávek II	14	1703:1492 + 211
3. Slávek II	14	1599:1522 + 76
4. Slávek II	14	1499:1408 + 71
5. M. Hláska II	14	1500:1498 + 22
6. Metor II	10	1360:1477 + 109
7. Hláska II	6	1416:1500 + 85
8. Tála II	6	1385:1337 + 172
9. KK Slavík II	4	492:436 + 56
10. Slavík II	4	1190:1505 + 315

VYSKOVSKÉ NOVINY

Číslo 17. Strana 4

Divize:

1. Hláska II	13	996:899 + 127
2. Slávek II	11	1126:1071 + 55
3. Slávek II	10	1219:1175 + 44
4. Křesťanské II	9	1108:1112 + 56
5. Morava II	9	999:987 + 28
6. Lidci II	9	1026:1109 + 33
7. Vyř II	8	951:996 + 45
8. K. K. Slavík II	5	902:1118 + 136

I. tř. zálohy:

1. Rousínov IV	12	1010:848 + 162
2. Hláska II	10	804:743 + 61
3. M. Hláska II	10	927:856 + 51
4. Křesťanské II	8	621:599 + 24
5. Lidci II	8	664:723 + 29
6. K. K. Slavík II	4	100:164 + 48
7. Hláska II	4	601:672 + 71
8. Hláska II	2	208:447 + 239

Z kraje.

NOSALOVICE.

Ústřední odbor MNS v Nosalovicích se kraje 26. a 27. dubna „Na Lapáči“ veselil nad 1. Hory „Veselí pod lapáči“. Řeči ml. republiky J. Svobodu, že to jeho největší záliba, že proto zveřejní jak se jí chová. Souda

Nábytek

OSOLSOBE

Rousínov

Divize:

BERNO, Jelenov, PRAHA, Nám. Petra Dobrovolného, PROSEKOV, Rajkova 1, ELIN, Dlouhá 106, BRATISLAVA, Družbická 11, OLOMOUČ, u kina Biliš, JIHLAVA, Nádraží 14.

Kauzy zabavějí i poučá,
všechno nábytek Rousínov

R. NOVOTNÝ, Rousínov

Frant. Hrachovec,
všechno nábytek Rousínov 135

KVALITNÍ NÁBYTEK

Skarytka

I. VAPNA, POUŠKOV - PROJEKTA BRNO

Na Váš stůl patří

Astra

Vyřídil firma:
Ant. Heger,
Rousínov
Telefon 4. 45

130/ Vyhláška okresního hejtmána ve Vyškově zakazující pořádání ochotnických představení v Ivanovicích na Hané, 1941

(soubory skautské, soubory YMCA a YWCA aj.).³ I když některé z nich pokračovaly díky tomu, že se tajně přetvořily v apolitické, autonomně se projevující spolky, anebo že se přimkly k již existujícím takovým spolkům, přece jen to byla ztráta velmi značná.

Osud divadelních spolků reprezentujících židovskou komunitu byl definitivně zpečetěn vydáním rasistických protizhkovských zákonů již v červnu 1939. Od té doby občané židovského původu nejen nesměli divadlo hrát, ale nesměli se na něm podílet ani jako diváci. Veškerý majetek těchto spolků byl zabaven.

Do poloviny roku 1941 bylo tak vyřazeno z činnosti více než 4000 českých ochotnických kolektivů, tj. zhruba 60 % dosavadní české ochotnické divadelní sítě.

Těžce ohroženy byly tehdy i divadelní soubory, které stály mimo politicky proskribované strany, organizace a hnutí, eventuálně náboženské komunity. Unikly sice generálním postihům tohoto druhu, ale neunikly už dalším zásahům proti ochotnickému hnutí. Většinou přežily těžké roky 1941 a 1942, ale nakonec také uvízly v soutěskách opatření omezujících nebo vůbec zastavujících veškerou ochotnickou veřejnou činnost.

Jaké obtíže musely tehdy tyto soubory překonávat, ukazuje komplex úředních nařízení, upravujících dosavadní beztak již složitou proceduru *povolování ochotnických představení*. V červenci 1943 protektorátní loutková vláda rozhodla na příkaz okupantů omezit činnost všech válečně nedůležitých podniků. Ochotnická divadelní představení směla být nadále povolována jen v mimořádných případech, na základě předběžného doporučení okresního vedoucího moravcovské Veřejné osvětové služby (VOS). Předpokladem pro získání tohoto doporučení byla nejen naprostá politická spolehlivost, ale kupodivu také umělecká vyspělost všech členů spolku, který o povolení žádal. Jejich způsobilost hrát divadlo musela být úředně přezkušována a o výsledcích bylo třeba informovat Ministerstvo lidové osvěty. U tohoto ministerstva



131./ Výjev z inscenace ochotnické hry provedené v rámci Tylova června v Kutné Hoře, 1943

bylo také zapotřebí si předem vyžádat souhlas s provedením každé hry, která nebyla na jeho seznamu doporučených a povolených her. Povolovací procedura tím byla tak zkomplikována, že se mnoho souborů raději dobrovolně své činnosti vzdalo.

Nacističtí okupanti ovšem nezůstali jen u těchto generálních zásahů. Česká ochotnická obec byla oslabována *individuálními perzekučními zásahy proti jednotlivým spolkům*, které nějak porušily politické normy stanovené pro jejich práci. Tak např. v Brně přímo říšské úřady rozpustily v roce 1943 Divadelní ochotnickou jednotu Máj, ve Zlíně–Mladcové téhož roku divadelní odbor spolku Bartoš a podobně se dělo i jinde. Dalším zastavily činnost alespoň na přechodnou dobu. V dubnu 1941 byl např. na příkaz okresního hejtmána ve Vyškově přinucen zanechat své působení jeden z nejvýkonnějších moravských spolků, Ochotnický spolek Haná v Ivanovicích na Hané, protože se „opovážil“ požádat o souhlas s uvedením dvou her Jiřího Wolkra, které se podle hejtmánova názoru vyznačovaly „komunistickou tendencí“.⁴

Říšské úřady se také všemožně staraly o to, aby porušily horizontální vazby mezi jednotlivými ochotnickými organizacemi a soubory. Tak např. v důsledku jejich tlaku se ÚMDOČ rozhodla, počínaje rokem 1942, upustit od pořádání Jiráskových Hronovů, tradiční celostátní přehlídky tvorby nejlepších souborů ÚMDOČ. Velké překážky kladly také do cesty obdobným regionálním ochotnickým festivalům, které tehdy vznikaly hlavně jako svého druhu náhražka Hronovů ve snaze zacelit vzniklou mezeru (např. Tylovu divadelnímu červnu v Kutné Hoře, Klicperovu Chlumci, Jaroměřským divadelním týdnům, Polickým hrám aj.), stejně jako soutěžním

akcím vesnických souborů. Pozastavily rovněž vydávání různých ochotnických časopisů, včetně – stalo se tak uprostřed roku 1940 – nejvýznamnějšího z nich, Českého (dříve Československého) divadla, vycházejícího od roku 1917.

Několik tisíc ochotnických pracovníků bylo odvečeno do koncentračních táborů a mnoho z nich tam nalezlo smrt. Desetitisíce dalších byly zejména ve druhé polovině okupace nasazeny na nucené práce za hranicemi protektorátu. Již v předvečer a počátkem okupace bylo ochotnické hnutí značně oslabeno také odchody svých členů do exilu. Odcházeli jak ti, kteří byli ohroženi rasovým pronásledováním, tak divadelníci, kteří chtěli proti nacismu bojovat se zbraní v ruce. Mnozí z nich se v nových prostředích pokoušeli v rámci daných možností pokračovat v ochotnické divadelní činnosti.

Navzdory těmto likvidátorským snahám nacistů však české ochotnické divadlo po značnou část okupace pracovalo a s větším či menším úspěchem plnilo úkoly, které před ním postavila povinnost zapojit se do boje s nacismem o uchování ohrožené národní identity. I v tomto případě na tom měli zásluhu rezistentně naladěni iniciátoři českého kulturního života. Ochotnických souborů bylo tehdy sice podstatně méně než za první republiky, avšak spolky, které přečkaly nápor perzekuce, projevovaly větší životaschopnost než dříve. Do značné míry i proto, že všechny ochotnické soubory tehdy zaznamenávaly *příliv nových, zejména mladých členů*.

Společenské pole, na němž se mohli ochotníci se svými aktivitami pohybovat, se ovšem za okupace podstatně zúžilo. Nacisté se snažili prosadit nová kritéria pro veškerou kulturní a uměleckou práci – kladli např. důraz na „realistické“, iluzionistické, avšak všeho sociálněkritického smyslu zbavené zobrazovací metody. Nebylo ovšem dovoleno zobrazovat život s jeho opravdovými rozpory a konflikty. Nacistům – jak tomu u představitelů totalitních režimů bývá – šlo o „umění“, které představovalo idealizovanou skutečnost, eventuálně odvádělo mysl diváka do iluzivních krajin zapomnění. Hlavním nástrojem ideologického usměrňování českého ochotnického divadelnictví do mezí, které pro jeho působení stanovili, byla *cenzura*. Generálními cenzurními zásahy byly postupně vyraženy z repertoárů celé skupiny divadelních her, např. hry autorů marxistického, anebo vyostřeně demokratického smýšlení, hry autorů židovského původu a po vypuknutí války hry autorů pocházejících z tzv. „nepřátelských“ národů a států. Texty, které byly připuštěny k veřejnému předvádění, byly zásahy cenzorů často ve své struktuře natolik porušeny, že jejich děje přestávaly být při jevištní prezentaci srozumitelné.

Okupační režim ovšem budil odpor potlačované české pospolitosti, a to umožňovalo, aby vývoj ochotnické divadelní tvorby v omezeném způsobu dále postupoval, i pokud šlo o naplňování vlastních úkolů divadelního umění.

Vlivem všech okolností vzalo během okupace dosavadní rozčlenění českého ochotnického divadelnictví do řady politicky ostře diferencovaných celků za své. Po likvidaci Svazu DDOČ zmizela z vývojového obrazu tohoto divadelnictví ideově vyhraněná skupina dělnických divadelních souborů. Dělnické soubory – pokud se vůbec nerozešly – se přeformovaly ve spolky politicky se neprojevující, jež se ve snaze získat ochranné mimikry zejména svým repertoárem často bezděčně připodobňovaly divadelním souborům středostavovské vrstvy, sdružujícím se hlavně v ÚMDOČ. Ty však tehdy samy poněkud ztrácely svůj dosud vyhraněný sociální charakter, neboť do svých řad přijímaly mnoho bývalých členů dělnických ochotnických jednot. Se soubory organizovanými v ÚMDOČ se sbližovala i další do té doby se odlišující divadla, hlásící se pod prapory nacionalistického Sokola či křesťanskosociálního Orla. Pokud pod novými jmény pracovala nadále, příliš nezdůrazňovala názorové rozdíly, které je dělily jak od dělnických ochotníků, tak od divadel ÚMDOČ. I mnohé další soubory, např. hasičských jednot, hledaly tehdy *cestu k sblížení s ÚMDOČ*, která se za daných poměrů stávala jedinou organizací schopnou alespoň do jisté míry zaštitit jejich činnost.



V ochotnickém hnutí se v té době počínal rozevírat rozpor generační. Zatímco dříve se ochotnická mládež sdružovala většinou v rámci stabilizovaných souborů a její energii brzy pohltila běžná provozní praxe, za okupace se začala vydělovat jako samostatný generační celek, který se ostře distancoval od stávajících ochotnických divadel. Pozorujeme-li vývoj českého ochotnického divadelnictví za okupace, zjišťujeme, že na jedné straně tohoto rychle se polarizujícího dění vystupovala obrovská masa souborů, která se vyznačovala v podstatě shodným tradiconalistickým přístupem k divadelní práci, i když jinak byla pestrého názorového zaměření. Na druhé straně, v kontrapozici proti ní, stála skupina názorově rychle vyspívajících *mladých divadelních scén*, jež hledaly nové možnosti uměleckého vyjádření.

Skutečnost, že mezi ochotnickými divadly a soubory chyběly kolektivy Svazu DDOČ,⁵ se ve vývoji projevila velmi negativně. Jejich činnost vnášela do českého divadelního ochotnictví četné inspirativní prvky, a jestliže za okupace byl o tento přínos vývojový proces ochuzen, neznamenal to jen jeho okleštění o jednu z nosných linií. Byla to ztráta i pro všechna ostatní ochotnická divadla, neboť jejich činnost nadále přestala být ovlivňována příkladem tvorby jinak názorově založené.

Některé ze souborů Svazu DDOČ se ovšem i za okupace pokoušely pokračovat – většinou pod novými „firmami“ – v práci. Tak např. jeden z nejvýznamnějších prvorepublikových dělnických spolků, *Dělnický ochotnický spolek Jiří Wolker v Praze*, působil pod vedením Františka Kubra po větší část tohoto období nepřerušeně. El-Carova skupina se ukryla pod název *Dělnický spolek ochotnický v Praze* a její vedoucí, Karel Jiráček, pod pseudonym Jíra Ček.⁶ Dělničtí ochotníci z Dolních Počernic nově vytvořili *Dramatický odbor* místního *Sportovního klubu*. Dělnické soubory



132/ Grillparzerova veselohra *Běda lhářům!*, divadlo Bratrství Brno-Královo pole, Kottwaldův šafář - O. Bartík, Eritida - L. Kubálková, kuchtík - K. Höger, v té době již člen činohry ND v Praze, 1942



133/ Z inscenace Faltisovy hry *Stanice Gordian*, tajně provedené Divadlem BF - souborem kulturního a zábavního odboru Jednoty dělnictva lučebního průmyslu pro závody B. Fagner v Praze-Dolních Měcholupech, A. Šedivý jako kapitán Bernard, někdy v letech 1943-1945



134/ Jaroslav Hilbert: *Kolumbus*,
Nové divadlo Mladá Boleslav,
A. Kasal v titulní roli,
režie Václav Zima, 1941

z Mladé Boleslavi Osvěta, Lidové divadlo a Dědrasbor se společně se spolkem Tyl sdružily v únoru 1939 v politicky indiferentní *Nové divadlo*. Dělničtí divadelní ochotníci z brněnského Semilassa naproti tomu splynuli se starým královopolským spolkem ÚMDOČ *Bratrství*, jemuž pro dobu okupace předali svou scénu a veškerý fundus. *Dělnické divadlo ve Svitávce*, v němž mj. působil otec básníka Halase, František Halas st., se z nezbytí uchýlilo pod záštitu katolického spolku. Atd.

Čeští dělničtí ochotníci se dokonce pokusili tajně zachovat i svou „střečovou“ organizaci. Využili k tomu zdánlivě zcela apolitické návštěvnické organizace *Lidové divadlo*, kterou těsně v předvečer okupace pomáhali založit, a pod její egidou dál udržovali vzájemné kontakty jak ve směru vertikálním, tak horizontálním. Ilegální síť, kterou takto vytvořili, sloužila zároveň k rozšiřování zakázané politické literatury.⁷

Činnost těchto ochotníků za okupace však postrádala jejich meziválečnou ideovou průbojnost. Ve snaze nepoutat na sebe pozornost okupantů vystupovaly bývalé soubory Svazu DDOČ co možná nejméně nápadně a úzkostlivě dbaly, aby se nedostaly do konfliktu s úřady. V důsledku této opatrnosti někdejší nejen politický, ale i umělecko–tvůrčí „avantgardismus“ dělnických kolektivů postupně vyprchával, což bylo zvláště zřejmé v dramaturgii. Zatímco ve třicátých letech byla dramaturgie dělnických souborů těsně spjata s aktuální sociální problematikou, za okupace se záměrně odvracela od přítomnosti. Na dělnických scénách se hrála hlavně česká a zčásti také světová klasika, a pokud se sáhlo i ke hrám soudobých autorů, pak to byly opět hry námětově čerpající z minulosti. V některých případech se objevoval i kýč, o němž se už v předchozím období dělničtí ochotníci domnívali, že s ním definitivně skoncovali.



135/ Scénický návrh arch. Josefa Saala k inscenaci hry Jaroslava Hilberta *Kolumbus*, Nové divadlo Mladá Boleslav,
režie Václav Zima, 1941

Nejvýznamnější postavení mezi spolky, které se v minulosti hlásily ke Svazu DDOČ, zásluhou F. Kubra i nadále zaujímal *Dělnický ochotnický spolek Jiří Wolker* z Prahy–Žižkova. Ani tento kolektiv si ovšem v dramaturgii nekladl velké ideové cíle. Usiloval alespoň o udržení dobré úrovně repertoáru. Uváděl hlavně českou a světovou klasiku. Podílel se mj. na nastudování reprezentativní ochotnické inscenace Shakespearova *Večera tříkrálového* (1941), k níž se sdružilo 13 žižkovských spolků. Samostatně nastudoval např. pozoruhodné pásmo *Sedláci*, rytíři a bohatýři, sestavené z děl H. Sachse, L. Stroupežnického a M. J. Lermontova. K 15. výročí svého vzniku, roku 1943, nedokázal nicméně nasadit na repertoár nic závažnějšího než hru A. Guimera *V nížině*.⁸

Obdobnými cestami se ubírala řada dalších dělnických souborů. El–Carovci v *Dělnickém spolku ochotnickém* uváděli také především klasiky: sám Jiráček režíroval tu hry Tylovy, Klicperovy aj. Rovněž *Národní beseda J. K. Tyl pro Hloubětín a okolí*, v níž působili hlavně dělníci z místních továren, pěstovala na své malé scéně v Hrdlořezích na Březance hlavně hry české klasiky a k té linii přidružila i Zárubovu, tj. Götzovu a Hlávkovu *Slavnost mládí* (České majáles 1942).

Tutéž hru s důrazem na její vlasteneckou notu sehrálo také *Lidové divadlo na Pankráci*. Nejšťastnější ruku při volbě repertoáru prokázalo tzv. *Malé divadlo* z Prahy–Hostivaře, které se v prosinci 1938 zformovalo ze zbytků dělnických spolků této části Prahy. Jako první po Burianově D 40 uvedlo Drdovu hru *Jakož i my odpouštíme* a na jejím textovém základě vytvořilo zdařilé představení prosté obvyklých ochotnických manýr (touto inscenací si vydobylo roku 1941 čestné umístění na 11. Jiráskově Hronovu).⁹

Z *mimopražských dělnických ochotnických souborů* vzbuzovala největší pozornost veřejnosti již zmíněné mladoboleslavské *Nové divadlo*, v němž se uplatňoval jeden z nejvýznamnějších aktivistů ochotnického hnutí Václav Zima. Pod Zimovým vedením uvádělo většinou běžné hry soudobého repertoáru (Zapolská: *Morálka paní Dulské*, Dyk: *Veliký mág*, Šrámek: *Léto*, Mahen: *Ulička odvahy*, Vachek: *Pec aj.*). Často však dokázalo svými promyšleně koncipovanými inscenacemi propůjčit aktuální smysl i zdánlivě již sociálně anachronickým klasickým dílům. Příkladem může být jeho tehdy nejúspěšnější inscenační kreace, Zimův jevištní přepis Hilbertova Kolumba (1941), jímž se dokonce s pomocí průbojného výtvarníka Josefa Saala mladým ochotníkům podařilo vyslovit i dosti zřetelný politický jinotaj. Nicméně ani tato příkladná dělnická scéna nebyla tehdy s to připravit inscenaci, která by bezprostředně souvisela se sociální skutečností té doby, natož aby nějak předjímala životní problémy budoucnosti.¹⁰



Zatímco postavení dělnických divadelních kolektivů v soustavě českého ochotnického divadelnictví za okupace prudce upadlo, *postavení středostavovských ochotnických souborů*, zejména těch, které byly organizovány v ÚMDOČ, se naopak do jisté míry upevnilo, neboť se vnitřně posílily přílivem členů ze zrušených spolků. Na upevnění jejich pozice měl vliv i fakt, že v místech svého působení byly většinou zbaveny konkurence. Nadto návštěvnická konjunktura přiváděla do divadel nové a nové diváky, takže hlediště bývala zaplňována do posledního místa.

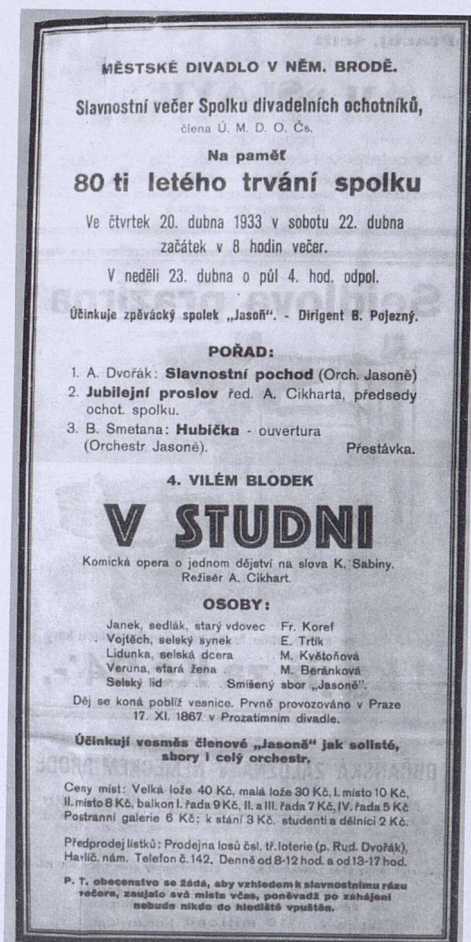


136/ Výjev z inscenace hry Jana Gerži *Na starý motiv*, Divadlo na Slupi Praha, 11. prosince 1940

Podle statistických údajů počet divadelních souborů ÚMDOČ dostoupil za okupace čísla 2200. Bylo to obrovské, značně nepřehledné seskupení spolků, které se podle míst svého působení sdružovaly v samostatné divadelní okrsky a župy. Tvořily je velké spolky s desítkami členů, jakési divadelní velkopodniky organizující svou činnost v systému paralelní práce řady dílčích skupin, stejně jako soubory miniaturní s méně než deseti členy. Vcelku tyto soubory se zhruba 100 000 členy produkovaly každou sezonu desetitisíce představení. Byl to – nepočítáme-li soubory loutkářské – největší počet divadelních souborů, který se u nás kdy seskupil v jediné organizaci.

V ÚMDOČ zaujímaly nejvýznamnější postavení spolky, které si za léta systematické práce dokázaly postavit nebo obsadit *samostatné divadelní budovy*, eventuálně samostatné scény, a měly tudíž charakter pravidelných divadelních podniků. Byly to např. v Praze Dramatický odbor Besedy měšťanské na Novém Městě, Divadlo Malostranské besedy na Malé Straně, Divadlo

v Umělecké besedě tamtéž, Divadlo na Slupi aj. V Brně to byly např. Občanská beseda Svatoboj v Husovicích, Divadlo Bratrství v Králově Poli, Divadlo Dělnický dům v Juliánově aj. V Olomouci působila Jednota divadelních ochotníků besedních, v Ostravě Spolek divadelních ochotníků Tyl ve Vítkovicích, v Plzni Jednota divadelních ochotníků Tyl a Ochotnický spolek Kolár.



137/ Plakát ke slavnostnímu večeru na počest 80. výročí divadelních ochotníků v Německém – dnes Havlíčkově Brodě, 1942

Z dalších spolků ÚMDOČ projevujících za okupace významnou aktivitu připomeňme ještě – bez nároku na úplnost výčtu – Divadelní spolek Kolár v Mladé Boleslavi, Spolek divadelních ochotníků v Německém (dnes Havlíčkově) Brodě, Jednotu divadelních ochotníků v Čáslavi, Ochotnický spolek Tyl v Kutné Hoře, Divadelní ochotnickou jednotu Jablonský v Jindřichově Hradci, Jednotu divadelních ochotníků Klicpera v Hradci Králové, Spolek divadelních ochotníků v Hronově, Ochotnický spolek Klicpera v Jihlavě, Spolek divadelních ochotníků Tyl v Kolíně, Jednotu divadelních ochotníků v Litomyšli, Spolek divadelních ochotníků Tyl v Mělníku, Spolek divadelních ochotníků v Náchodě, Divadelní spolek Hálek v Nymburku, Spolek divadelních ochotníků v Pardubicích, Jednotu divadelních ochotníků Rieger v Pelhřimově, Jednotu divadelních ochotníků Tyl v Prostějově, Spolek divadelních ochotníků Tyl v Přerově, Ochotnickou divadelní jednotu Tyl v Třebíči, Spolek divadelních ochotníků v Táboře a Spolek divadelních ochotníků Vicena v Ústí nad Orlicí.

Stejný, ne-li někdy mnohem větší význam než jmenované spolky měly v oblasti svého působení často i docela malé soubory pracující bez vlastní střechy nad hlavou, které si pro svá představení najímaly volné sály. Takových souborů, jež se stěhovaly z místa na místo, se právě za okupace vyrojilo mnoho. Protože vznikaly především z vnitřní potřeby svých zakladatelů, reagovaly někdy ostřeji a pohotověji na dobovou skutečnost než zavedené spolky, které pro svou dlouholetou tradici projevovaly jistý sklon ke konzervatismu.

O hustotě tehdejší sítě ochotnického divadelnictví sdruženého v ÚMDOČ vypovídá výmluvně např. fakt, že jen v nerozsáhlém obvodu Prahy–Žižkova za okupace působilo 13 souborů – kolektivních členů této organizace: byly to – jejich názvy zde uvádíme zkráceně – scéna Městského osvětového sboru, Osvobození, Jiří Wolker, Neruda, Mošna, Šumavský, Tyl, Havlíček, Frankovský, Naše vlast, Náš klub, Probuzení, S.S.Trhovců ad.¹¹



Ačkoli spolky ÚMDOČ vznikaly jako projev ostře specifikovaných kolektivních i individuálních, regionálních i lokálních zájmů, podle způsobu jejich tvůrčího nasazení je obtížné mezi nimi diferencovat. Až na čestné výjimky se však tyto spolky výsledky svého inscenačního úsilí podobaly jeden druhému. Jejich uniformita působí až zarážejícím dojmem v případech, kdy mnohé podobnosti uváděly na společného jmenovatele činnost souborů čelných s periferními, např. přední pražské a brněnské ochotnické scény, jako byly Měšťanská beseda, Divadlo na Slupi a brněnský Svatoboj, se scénami v malých městech a vsích.

Nejvíce se tyto spolky navzájem připodobňovaly v oblasti dramaturgické. Repertoár většiny souborů ÚMDOČ, jehož podoba byla ovšem do velké míry určována cenzurou, byl zaplněn

tituly přebíranými z repertoárů velkých profesionálních scén. Základem bývala česká klasika, většinou díla, která se objevovala v retrospektivních seriálech oficiálních divadel. Ze světové klasiky se k nim přiřazovaly především některé hojně frekventované hry německé provenience, občas i hry italské a španělské, které rovněž předtím prošly předními scénami. Horlivě tyto soubory uváděly také původní novinky připravené profesionálními dramaturgickými dílnami – někde dokonce v těsném závěsu za pražskými premiérami. Naopak se sporadicky objevovaly novinky z pera místních autorů. Jen tam, kde byli ochotníci nuceni vstupovat do soutěže s místními profesionálními divadly, např. v Praze, Brně, Plzni, Pardubicích, Táboře, věnovali se jejich uvádění poněkud intenzivněji. Neměli totiž možnost zmocnit se v předstihu před profesionály novinek zpopularizovaných provedením v pražských divadlech. V obavě, že by snaha o dramaturgickou originalitu mohla být považována za projev lokálního patriotismu, opisovala dramaturgie mimopražských souborů hlavně z repertoárů Národního divadla a Městských divadel pražských.

Konvenční přístup k dramaturgickým otázkám zároveň znemožňoval, aby se spolky ÚMDOČ mezi sebou výrazně diferencovaly inscenačními postupy. Pokud se nastudováním vůbec nerozumělo pouze naučit se text a zhruba zvládnout pohybové aranžmá, většinou se ochotníci inscenačně snažili kopírovat profesionální vzory (i proto byly v té době tolik oblíbeny „studijní“ zájezdy ochotníků do předních pražských divadel). Inscenace mnoha ochotnických souborů se shodně vyznačovaly nepůvodností, napodobováním a přizpůsobováním se převládající soudobé divadelní konvenci.

Na některých ochotnických scénách sdružených v ÚMDOČ se nicméně za okupace objevovaly i pokusy vyprostít se z prostřednosti, do níž práce většiny souborů zabředávala, *úsilím o dramaturgickou neotřelost a původnost repertoáru* a spolu s tím i o samostatnější přístup k inscenačním úkolům. Toto úsilí se projevovalo v dramaturgii zejména



138/ Z inscenace Tetauerova životopisného dramatu *Život není sen*, divadlo Dagmar Brno-Žabovřesky, R. Číhalová jako Božena Němcová, 1942



139/ Scéna ze hry Františka Götze *Soupeři*, Divadelní spolek Vrchlický Jaroměř, vlevo J. Dušek jako Bozděch, vpravo J. Čuchal jako Krumlovský, režie F. Černý, 1940

větším zastoupením původních novinek mladých českých autorů vzešlých z řad ochotníků i umělecky produktivním hledáním nekonvenčních řešení interpretace děl české i světové dramatické klasiky.

V Praze se tyto tendence markantně projeví zejména v repertoárové a inscenační praxi *Divadla Malostranské besedy* na Malé Straně.¹² Jeho dramaturg a vedoucí režisér, bývalý člen Švandova divadla František Smažík, který byl sám zručným dramatickým autorem, se nebál zařazovat do repertoáru méně známé a přitom interpretačně náročné hry domácí i zahraniční provenience, a studoval je s takovou péčí, že mu i renomovaní dramatikové, např. F. X. Svo-

boda, neváhali zadat své novinky k premiérovému provedení.



140/ Výjev z inscenace hry Jaroslava Hilberta *Vina*, Dramatický odbor MOK Malé Prosenice

Z jeho repertoáru upoutávaly pozornost např. Goldoniho do té doby u nás neuvedená komedie *Hrubián dobrého srdce* (1943), Strindbergova *Hra s ohněm* a Björnsonovi *Novomanželé* (obě 1943), které soubor přivedl na scénu dávno před tím, než k nim obrátila pozornost profesionální divadla, Grabbeho zapomenutá hra *Žert*, satira a hlubší význam (1942) aj. V cyklu novinkové tvorby soudobých českých autorů se zde mj. objevily Hruškův *Lodní šroub* (1942), Svobodova hra *Oba v téměř kruhu* (1941), Smažíkova *Okřídlená paleta* (1943) ad.

Divadlo Malostranské besedy představovalo v letech okupace výjimečný případ programově řízené ochotnické scény, jejíž práce snesla i profesionální měřítko. Snaha o dramaturgickou svébytnost vedla v Praze dokonce ke vzniku několika ochotnických scén víceméně specializovaných na *uvádění dotud neinscenovaných novinek soudobých českých autorů*. Jednou z nich byla např. *Dramatická a pěvecká družina Karel Havlíček Borovský*, působící za okupace v Národním domě na Vinohradech. Hrál sice čas od času i hry klasické (roku 1942 uvedla v režii Míly Mellanové např. Zeyerovu *Doňu Sanču*), ale především se soustředila na studování do té doby neuvedených původních her. V poměrně kvalitních inscenacích přivedla poprvé na scénu Endrisovu dramatizaci *Dykova Krysaře* (1942), činohru K. Kubánka *Země mlčí* (1942), životopisné pásmo J. R. Marka

a J. Weniga *Žlutá růže Josefa Mánesa* (1941), komorní drama E. Adamové *Procitnutí* (1944) aj. Z dalších pražských scén systematicky uváděla původní novinky i tzv. *Scéna dobrých autorů*, vystupující pod vedením režiséra K. Vraného v Městské osvětové síni na Vinohradech.¹³ Dále byl to např. *Náš klub*, vzdělávací a kulturní spolek mladých, hrající nejčastěji v Divadelní síni města Žižkova. Připomenuté soubory soustřeďovaly ve svých řadách především ochotníky mladšího věku (mj. i mladé dramatické autory), a představují proto vlastně již jakýsi přechodný útvar na hranici mezi běžnými scénami ÚMDOČ a generačními divadly nastupující mládeže.

Zcela protichůdným způsobem se projevila snaha o dramaturgickou původnost v činnosti poloprofesionální a poloamatérské *Družiny Fráni Francla*,¹⁴ hostující v letech 1939–1941 nejprve v Umělecké besedě, v letech 1941–1943 v Měšťanské besedě a v letech 1943–1944 v Besedě v Michli.

I tato družina, v níž se vedle ochotníků v prvních letech okupace uplatňovali také neza-městnaní profesionálové a žáci konzervatoře, uváděla hojně původní, dotud neprovedené novinky (nastudovala jich celkem 7). Za hlavní však považovala úkol znovu probouzet cestu zapomenutým nebo polozapomenutým hrám českých klasiků. V pěti sezonních Cyklech za-pomínaných her přivedla na scénu skoro 30 po léta již mlčících dramatických děl, např. hru J. Arbese Muž jako žula (1940), K. M. Čapka–Choda Slunovrat (1941), V. Mrštíka Paní Urba-novou (1942), Kvapilovu Bludičku (1941), G. Preissové Dvě ukolébavky (1943) a dále hry K. Engelmüllera, V. Hladíka, F. X. Svobody ad.

I když se tu většinou k životu křísily hodnoty již překonané, zaslouží si pro tento svůj dramaturgický pokus Franclova družina úcty, neboť svými kvalitními inscenacemi seznamovala i širší publikum s vývojovou cestou českého dramatu. Navíc poskytovala příležitost mladým hercům, kteří ve hrách českých klasiků zejména období realismu nacházeli pro sebe zajímavé role. Není divu, že odtud vyšla řada později významných profesionálních herců (K. Houska, J. Chvalina, M. Kautská, D. Medřická, K. Novák aj.).

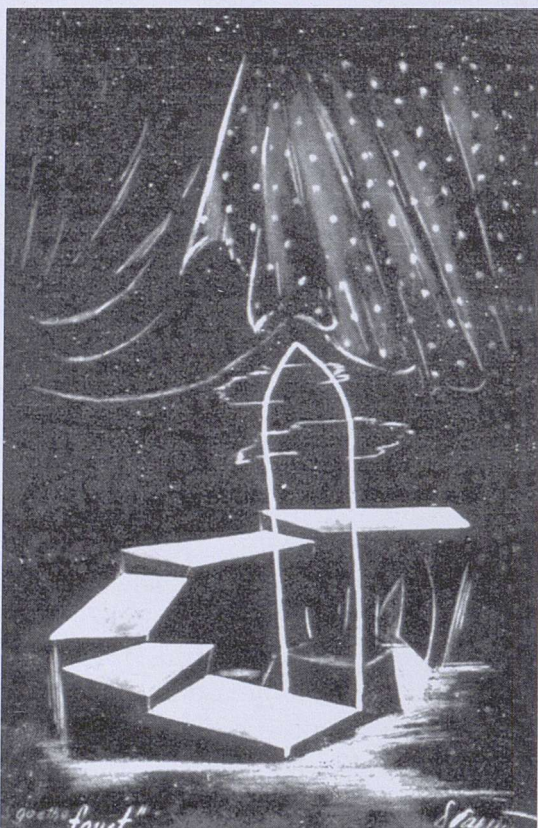
Omezenou měrou se tyto nové vývojové tendence ochotnické divadelní tvorby proje-vovaly v inscenační praxi *mimopražských ochotnických scén sdružených v ÚMDOČ*. Některé z nich začaly projevovat zájem o získávání původních dramatických novinek a věnovaly větší pé-či dramaturgii. Např. píseční ochotníci získali k provedení hru básníka Václava Renče Mar-notratný syn a v pohostinském nastudování Jiřího Frejky, s hostujícím Jiřím Dohnalem z Národního divadla v hlavní roli, ji předvedli dokonce i v pražském Obecním domě (1941). Ro-ku 1941 Šmahův okrsek ÚMDOČ v Táboře za pomoci ministerstva školství dokonce uspořádal *autorskou soutěž* na novou původní hru pro ochotnická, zejména venkovská, divadla.

Soutěž byla obelána 67 pracemi a vítězné hry, Most nejkrásnější J. Barnáše a Od rána do večera V. Šámala, byly v následujících letech hrány na ochotnických scénách v Táboře, Písku, Želči aj. Spolek divadelních ochotníků v Pardubicích zase uváděl hry svých režisérů K. Krpaty – jeho krajově příznačný Mistr ostrého meče (1940), známý později z filmového zpracování pod názvem Počestné paní pardubické, právě odtud nastoupil svou úspěšnou cestu českými divadly – a K. Dvořáka, který pro tuto scénu napsal zdařilou veršovanou hru Růže a déšť (1944). Pelhřimovský ochotnický spolek Rieger si v předpremiéře zajistil pro Prahu chystanou novinku F. Götze Světelný gejsír (1942). Další krajově charakteristické hry místních autorů uvedli ochotníci v Plzni, Ústí nad Orlicí, Chlumi nad Cidlinou, Městci Králové, Hořicích, Hronově aj.¹⁵ Všechny tyto hry, které vstupovaly do veřejnosti poprvé přes ochotnická jeviště, nutily ochotníky, kteří se jejich nastudování ujali, uplatnit plně svou vlastní režijní a hereckou vynalézavost a vedly je k samostatnému, na profesionálních scénách nezávislému inscenačnímu projevu.

Ve svém celku tyto zvolna se prosazující a ke konci okupace narůstající tendence v ochot-nické práci svědčily o tom, že i v této oblasti – navzdory všem ideologickým a cenzurním ome-zením – skrytě probíhal progresivní vývoj, který celé české ochotnické divadelní hnutí pozvedal nad původní úroveň.



*Vývojově nejprogresivnější složku českého ochotnického divadelního hnutí doby okupace představovaly nicméně především divadelní scény nastupující generační směny.*¹⁶ Stejně jako ob-dobné scény profesionální rodily se tyto scény a scénky od samého počátku okupace, avšak nejvíce – patří to k paradoxům té doby – právě v nejtěžších letech okupace 1941–1944. Často byly zakládány v rámci starých ochotnických spolků jako více méně autonomní programy mladých, ponejvíce však vznikaly – po mnohdy značně konfrontačním odtržení skupinek ochotníků mladšího věku od těchto spolků – mimo tradiční ochotnické struktury jako zcela samo-statné divadelní aktivity mládeže. Jen málo z takto vzniklých scén se hlásilo k myšlence sjednoce-ného ochotnického hnutí, jak ji reprezentovala ÚMDOČ. Většinou od ní působily v záměrné distanci, a někdy, když nebylo zbytí a musely přijmout nějakou „patronaci“, se raději uchylovaly



141/ Návrh simultánní scény pro inscenaci
Fausta J. W. Goetha, Dramatické studio
Čin Praha, 1942

pod ochranná křídla organizace Mládež Národního souručenství (MNS) – to hlavně v prvním období, nebo Národní odborové ústředny zaměstanecké (NOÚZ) – to zpravidla ve druhém období.

Charakteristickým znakem tvůrčího působení scén mladých ochotníků bylo to, že se většinou uskutečňovalo v totální opozici proti běžné tvůrčí praxi stávajících ochotnických i profesionálních divadel. Jejich praxe se mladým jevila jako naprostý přežitek a v mladistvém pobouření ji spojovali nejen s konzervatismem estetickým, ale i světonázorovým. Tím, že ji odmítali, chtěli zároveň dát najevo svůj negativní postoj ke společnosti, která tuto praxi umožňovala a v zásadě i vyžadovala.

Tak např. mladinký Alfréd Radok, ukrývající se se svým bratrem Emilem před rasovým pronásledováním ve Valašském Meziříčí a pracující v divadelním odboru tamější Tělocvičné jednoty ČOS, vystoupil roku 1940 pod pseudonymem K. Kat v místním tisku s programovým prohlášením, v němž razantně popřel naturalistické, iluzionistické a popisné divadlo. V souvislosti s uvedením Tetauerovy konverzační veselohry místní tradicionalisticky orientovanou sokolskou ochotnickou družinou odmítl i všechny podobné prázdné a povrchní texty jako „typické pro divadelní minulost“.

Šlo o veřejně ostře formulovaný střet mezi tradiční a mladou avantgardní představou o programovém účinkování a inscenační praxí českých divadelních ochotníků.

Vzorem těmto mladým souborům byly, stejně jako v případě obdobných profesionálních scének, divadlo E. F. Buriana a kolektivu D 39–D 41, Honzlovo Divadélko pro 99, Větrník, založený Burianovými žáky, a další tehdejší „avantgardní“ divadelní organismy. V některých případech na ně i zcela epigonsky navazovaly. I když se též v jejich úsilí projevoval sklon těžit z již objeveného, což byl vlastně jiný typ zkonvenčeného přístupu, je nesporné, že záslužně prodlužovaly tradici avantgardy. V tomto smyslu měla jejich činnost v době okupace význam naprosto zásadní.

Nejpříhodnější podmínky pro svou existenci nacházely mladé scény zejména v Praze s jejím společensky, generačně i vkusově rozvrstveným divadelním publikem, proto jich zde za okupace působilo nejvíce – okolo třiceti. V ostatních městech Čech a Moravy – např. v Brně – se soubory tohoto druhu vyskytovaly jen ojediněle. Někde – např. v Ostravě – kladly úřady ochotnické činnosti takové překážky, že se mládeži takovou scénu ustavit nepodařilo.

Z pražských generačních scén ochotnické mládeže na sebe nejvíce pozornosti upoutalo *Dramatické studio Čin*.¹⁷ Zrodilo se především z iniciativy mladého divadelního nadšence Dédy Papeže v listopadu 1938 a bylo výlučně spolkem mladých ve věku okolo dvaceti let. Zprvu působilo v malostranské Umělecké besedě, kdysi sídle Osvobozeného divadla, Dada divadla a Moderního studia. V roce 1941 odtud přesídlilo do novoměstské Městanské besedy, bašty ochotnického tradicionalismu, a nakonec si v roce 1942 vlastním nákladem zbudovalo samostatnou scénu v Ženském klubu ve Smečkách. Čin byl jednou z mála skupin ochotnické mládeže, které si za okupace dokázaly pořídit samostatné divadlo.

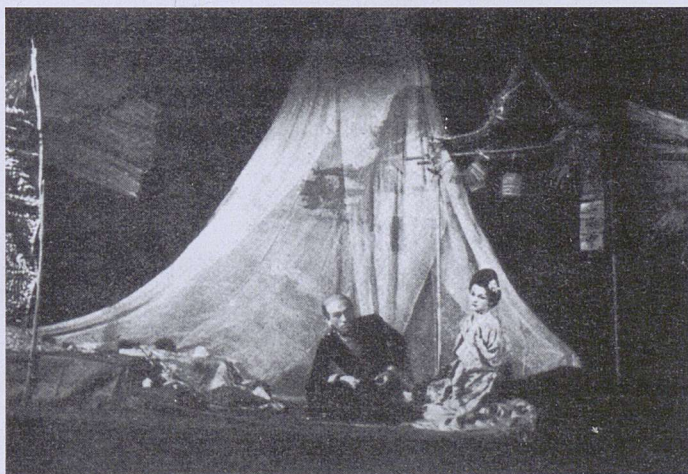
Svůj osobitý dramaturgický a inscenační výraz nalezla tato scéna hned na počátku své existence a až do konce svého trvání za okupace na něm nic neměnila. Při volbě repertoáru Papež jako umělecký vedoucí dával přednost spíše typu běžných „pravidelných her“, ale snažil se přitom vybírat i neznámá nebo málo známá díla z klasiky a hojně uváděl původní novinky.

Jako ctitel umění V. Dyka zařadil vedle zahajovacího Posla (1938) hned pět dalších jeho her: Smuteční hostinu, Premiéru a Odchod (1940), dále Epizodu (spolu s novou inscenací Odchodu 1941) a Zmoudření Dona Quijota (1941). Kromě Dyka přiváděl na scénu i další české autory z přelomu 19. a 20. století: Šrámka (Červen 1939; Léto 1940), Mahena (Ulička odvahy 1939), Hilberta (Michael 1941), Svobodu (Olga Rubešová 1944), Kvapila (Oblaka 1939), Maška (Dceruška hostinského 1939) aj.; z dramatiků cizího původu byli to Ibsen (Strašidla 1941), Hauptmann (Hanička 1940), Sudermann (Zápas motýlů 1940), Pirandello (Jindřich IV. 1940) a Marinetti (Ohnivý buben 1944). Z původních novinek – vedle svých vlastních her, např. hry tematicky čerpající z osudů F. Villona Zpověď básníka (1942) a lyrického dramatu Věčný Kychot (1943) – nasažoval do repertoáru zásadně hry začínajících dramatiků ze svého okolí: Z. Vavříka, M. Hudce, P. Tkadlece, F. Markupa, B. Kopala, V. Jakešové aj. Na scénu Činu vstoupilo také lyrické pásmo J. Ledna z próz J. Nerudy (Groš chudého 1943) a dvě podobná pásma M. Macháčka, sestavená z ukázek poezie japonské (Země Yamato 1943) a španělské (Melancholický karneval 1943).

Výběrem soustředěným v oblasti klasiky téměř důsledně na hry vyjadřující – ať již s citovým rozechvěním, nebo s ironií – smutek nad zánikem epochy tradičního měšťanského světa, v oblasti novinkové produkce na hry, snažící se překonat dobové stresy lyrickým vzepětím, propůjčil Papež



142/ Děda Papež jako Don Quijote v inscenaci Dykova Zmoudření Dona Quijota, Dramatické studio Čin Praha, 1941



143/ Scénický výjev ze hry Pavla Tkadlece Asagao, Dramatické studio Čin Praha, 1942

svému repertoáru poněkud „secesní“ ráz. Rysy „neosecese“ navíc prohloubil i způsobem inscenačního ztvárnění. Většina inscenací Činu – a to jak jeho vlastních, tak mnoha z těch, jež vyšly z rukou dalších režisérů (např. začínajícího Miroslava Macháčka) – byla prý vzorovou ukázkou inscenací symbolistního rodu. Mladistvě rozdychtěný lyrický výraz, tak slušící mladému věku, byl v jejich kreacích podlamován dekadentními pocity smutku a zoufalství. Ojediněle se v nich vyskytovaly také prvky expresionistické grotesknosti (Casanova, Ohnivý buben), které vyjadřovaly i jejich schopnost povznést se k ironickému nadhledu.

Studio Čin se zrodilo v dobách těžké návštěvnické krize, která stihla české divadelnictví v sezoně 1938–1939, a nebylo tedy plodem snahy konjunkturálně využít pozdějšího zvýšeného diváckého zájmu o jevištní umění, který v některých případech také inicioval vznik podobných „mladých“ scén. Protože bylo řízeno podle ujasněných programových zásad, mohlo sloužit ostatním ochotníkům jako příklad cílevědomé divadelní práce.

Neméně významným střediskem pražské ochotnické mládeže bylo tehdy i *Studio Tvorba*.¹⁸ Založeno v roce 1942 jako odbor Družstva spojených umělců, nejprve se usadilo v síni Osvětového odboru Magistrátu hlavního města Prahy v bývalém Denisově ústavu ve Štěpánské ulici, krátce nato se osamostatnilo jako tzv. Divadlo lidu v domě SIA v Jánské ulici



144/ Z inscenace Klicperovy veselohry *Lhář a jeho rod*, Umělecká skupina Ruch Praha, 1940

a ještě téhož roku na podzim zakotvilo v divadelním sále Na Zbořenci, který tehdy spravovala NOÚZ. V jeho čele se postupně uplatňovalo několik ochotnických režisérů, zprvu hlavně A. P. Horal, později J. Erka a I. Lana, a zejména dramaturg a režisér Karel Kraus, který zde zahajoval svou divadelní dráhu. Z hudebních skladatelů s nimi nejčastěji

spolupracoval jejich generační vrstevník Ilja Hurník. Herecký soubor tvořili hlavně mladí amatéři, ale vyskytovali se mezi nimi i konzervatoristé. Když se v průběhu roku 1943 studio rozpadlo, přešla značná část jeho členů do tzv. Nového souboru ve Smetanově muzeu.

Studio Tvorba zahajovalo nejprve recitačně-scénickými pořady poezie (Erben: Vodník 1942; Leger: Balada o mrtvém ševci a tanečnici 1942; Machar: Zde by měly kvést růže 1942), ale záhy mladí ochotníci přistoupili ke studování „pravidelných“ dramat. Na Zhořelci se již objevili s Goethovou u nás do té doby nehranou Stellou (1942), pak pokračovali uvedením dávno zapomenuté Tylovy adaptace silvestrovské hry Noc před Novým rokem (1942). K 10. výročí smrti K. Pražákové obnovili její neprávem opomíjenou hru Svatý prorok a spol. (1943). Atď.

V závislosti na vývoji dramaturgie se vyhraňoval i způsob interpretační práce Studia Tvorba. Zpočátku se zdálo, že i tito mladí budou hledat svůj výraz ve formách „recitovaného divadla“, či spíše „zdivadelňované poezie“ – nasvědčovala tomu pozornost věnovaná mluvní stránce hereckého projevu a důraz na estetický účín básnického slova. Ale již v Horalově inscenaci Goethova „manželského dramatu“ se ukázalo, že umění též rozkrývat vnitřní dramatičnost nadále vzorně přednášených textů. Vrchol inscenační práce tvořila Krausova inscenace hry Svatý prorok a spol., u níž kritika vyzdvihovala zejména úsilí o stylovou jednotu a intelektuálně ostré vyhocení ideje hry. Hra vynívala jako politická satira na soudobé falešné proroky všeho druhu.

Zatímco dramaturgie Studia Tvorba čerpala vesměs z klasického odkazu, další z pozoruhodných pražských amatérských studií, studio *D–Tvář*,¹⁹ které se zrodilo o rok později, roku 1943, a usídlilo rovněž v sále Osvětového odboru ve Štěpánské ulici, předsevzalo si být dílnou

původní dramatické tvorby. Na rozdíl od Studia Tvorba uvádělo především dotud neprovedené hry mladých soudobých básníků, které tematicky těžily z přítomnosti a také se k ní obracely. Přísun těchto her jako dramaturg zajišťoval jeden z programových vůdců tehdejší mladé umělecké generace, básník Kamil Bednář. Za vedení režiséra Z. Krippnera-Čapka se studio představilo v dubnu 1943 nejprve inscenací staré čínské báje, přesazené jejím adaptátorem, členem souboru K. Broukalem, do japonského prostředí – veršovanou hrou Příběh líbezné Sen Nin. Ale hned v další inscenaci, v Rodince od J. Supa (1943), se D-Tvář obrátila čelem k současnosti. Hra nastavovala křivé zrcadlo měšťácké rodině a mladí ochotníci ji proměnili v satiru na měšťáctví vůbec. Studio však nejen projevovalo odvahu řešit na jevišti aktuální otázky soudobého života, které se zejména mladé generace dotýkaly přímo existenciálně, ale činilo tak i na dobré umělecké úrovni. Všechny inscenace se vyznačovaly i vyváženou režii a solidními hereckými výkony (začínal zde např. Jiří Sovák), takže se v průběhu svého krátkého, jedenapůlletého trvání dokázalo v divadelním hnutí ochotnické mládeže prosadit do čelné pozice.²⁰



145/ Božena Zrzavá v inscenaci *Píseň obyčejná*, kolektiv Tvar Praha ve výstavní síni Českého díla v Praze na Národní třídě, 1944

Ve srovnání s oběma scénami se práce dalších pražských amatérských scének mladé generace, např. Dramatického a filmového studia, Mladé scény, Skupiny J. Radoně z Měšťanské besedy, mladých z Umělecké besedy, mladé skupiny souboru Bujarost, souboru Kulturního odboru Klubovny mládeže NOÚZ na Zbořenci aj. uskutečňovala v mnohem konvenčnější podobě. I tyto scénky si kladly za cíl stát se dílnami mladé tvorby, ale většinou se uchylovaly k dramaturgii běžného typu. Jejich hlavní význam spočíval v tom, že mladým talentovaným hercům ze svého středu poskytovaly příležitost k uměleckému růstu.²¹

Nejživěji se mezi těmito generačními skupinami mladých projevovala scénka *Dramatického odboru N-Klubu*, zaměřeného především na pěstování původní literární tvorby, *Divadélko na dlani*, která našla přístřeší rovněž v Osvětové síni ve Štěpánské ulici. Pod vedením režiséra a hlavního herce Jaroslava Štercla usilovala vytvořit typ ryze veseloherního divadla. Zaujala již svou zahajovací inscenací, Macháčkovými Ženichy (1942), vrchol jejího úsilí představovala však zejména inscenace Plautovy Komédie z Epidammu (*Menaechmes* 1943), v níž Štercl rozpoutal bujný ohňostroj režiséřských a hereckých nápadů a špílů působících bezmála recesisticky.

Jiné pražské amatérské scénky mladých ochotníků hledaly svůj inscenační výraz na *pomezí mezi herecky ztvárněným „dramatickým“ divadlem a recitovaným „divadlem poezie“*. Příznačné pro ně bylo, že se zaměřovaly především na uvádění nedramatických textů, montáží veršů a próz a jen ojediněle volily za základ svých vystoupení „pravidelná“ dramata.

Jeden z nejsilnějších celků tohoto druhu dostala Praha roku 1944 v divadélku poezie *Tvar*.²² I tuto scénu, která se usídlila ve výstavní síni Svazu českého díla v suterénu Domu uměleckého průmyslu na Národní třídě, založili jako platformu pro své sebevyjádření – byť ve spolupráci

s několika začínajícími profesionály (Rudolf Kopecký, Stella Zázvorková) a s malým hloučkem konzervatoristů – především mladí ochotníci. Snad právě proto, že na práci scénky se podíleli budoucí čelní představitelé divadelního profesionalismu, měl její program mnoho styčných bodů s postupy malých profesionálních licenčních divadélek, zejména Větrníku, je- muž chtěl Tvar na Národní třídě vytvořit vlastně jakousi konkurenci. Na program licenčních diva- délek navazovala skupina po stránce dramaturgické především příklonem k útvaru literární mon- táže, po stránce inscenační pak zájmem o recitační formy divadla. I ona měla – podobně jako Větrník – blízko k parodii a perzifláži, a to v očích mladého publika zvyšovalo její přitažlivost.



146/ Výjev z inscenace *Faust III.*, Kolektiv Tvar Praha ve výstavní síni Českého dila na Národní třídě, S. Zázvorková jako Markéta a J. Jan jako Faust, 1944

Z pěti inscenací, které divadelníci z Tvaru v průběhu pouhého půl roku existence svého divadélka uvedli, upoutaly zájem veřejnosti zejména nová adaptace Dykova Krysaře (1944), jímž se tito mladí přihlásili k odkazu E.F. Buriana, dále adaptace údajně lidového vyprávění o dramatických osudech proletáře Jakuba (ve skutečnosti šlo o dílo soudobého ruského dramatika B. L. Gorbatova, které ovšem pod jeho jménem nebylo možno tehdy uvádět) *Píseň obyčejná* (1944) a montáž klasických i původních textů na faustovský motiv, *Faust III.*, historie podivná (1944).

I když působení v divadelně nevybaveném prostředí tvůrčí rozmach scénky poněkud podva- zovalo, nebylo pro mladé divadelníky špatnou školou, neboť je nutilo vzdát se zkonvenčně- lých prostředků a vedlo je k tomu, aby svůj di- vadelní výraz budovali nikoliv zvnějšku, ale jaksi zevnitř díla, od jeho tematických složek. Nic- méně i oni – ačkoli museli scénickou výpravu omezit jen na několik nejnужnějších rekvizit a k tlumočení děje využívali především mluvní- ho přednesu – krok za krokem vytvářeli na svém chudičkém jevišti, vlastně pouhém pódiu, skutečné divadlo. Např. ještě v souvislosti s uve- dením Krysaře si kritika stěžovala, že se divá- kům místo inscenace dostává pouhého, byť vy- spělého přednesu, a že nadto herci své texty

po většinu představení recitují ve tmě. Ale již o provedení *Písně obyčejné* konstatovala, že při vší prostotě výrazu založeného na mluvním přednesu se mladým podařilo vytvořit opravdové drama ostře sociálního zabarvení, působící na cit diváka „krvavou upřímností a hořkostí“. Rovněž ve *Faustovi*, ač i v tomto případě chyběly po stránce dramaturgické předpoklady pro vznik díla typu „divadelní podívané“, se podařilo z montáže vytvořit inscenaci, v níž ke slovu přišla i působivá mimická a gestická akce, a dokonce groteskní herecká nadsázka (Mefisto R. Kopeckého, Markétka S. Zázvorkové). V souboru začínal i herec Miloš Kopecký.

Další malou scénku tohoto typu vytvořil již v roce 1942 kolektiv mladých divadelníků sdružený v *Literárním odboru uměleckého spolku ARSv* Malostranské besedě.²³ Její repertoár vyplňovala jednak zajímavá pásma poezie, pásmo staročínské a starojaponské poezie *Myslíš na oblaka...* (1942), pásmo poezie sestavené z prací členů souboru *Poetická maškaráda* (1943) aj., jednak dramatické miniatury, např. *Šrámkův Červen* a dramatizace jeho povídek *Lavina* a *Shledání* (pod společným názvem *Láska a ...* 1942), aktovky K. Pražákové *Věrné ženy trojské* a *Hostina mudrců* (1943). Po stránce interpretační však zejména pásma působila značně akademicky, neboť postrádala dostatečně nápaditou režii.

Stejnou cestou chtěla tehdy jít i mladá skupina *Kruh*, která v sezoně 1942–1943 pracovala na malé scéně v tzv. Hajnovce na Vinohradech. Také ona si k programovému zahájení zvolila pásmo ze staroasijské poezie – pod názvem *Věčná písma* uváděla v působivé montáži originální scénické parafráze básní čínského básníka Li-Po, přičemž usilovala, aby z kreace vystupoval alespoň v nejhrubších obrysech obraz životních osudů tohoto starého básníka. Později uvedla ještě montáž *Tři spravedliví* ze Seldwyllu (1943) a Klicperovy pozapomenuté aktovky *I dobré jitro* a *Potopa světa* (1942). Jejich výkony – obdobně jako u skupiny ARS – kritika označovala za výkony hlásící se k pojetí „recitovaného divadla“.

Vedle scének hledajících svůj inscenační výraz na pomezí mezi „recitovaným divadlem“ a „zdivadelňovanou poezií“ působila za okupace v Praze rovněž řada amatérských souborů věnujících se výhradně recitačnímu přednesu poezie. Tak v Husově domě v Jungmannově ulici založila na počátku roku 1943 samostatné „divadlo básníků“ recitátorka Alexandra Hájková, která již dříve se skupinou přívrženců uváděla porůznu v Praze pořady sestavené z básnických děl.²⁴ Další takové divadlo bylo v roce 1942 i v Ženském klubu ve Smeč-



147/ Stínohra z inscenace *Věčná písma*, skupina *Kruh* Praha, 1943

kách pod názvem *Scéna poezie* (spolupracoval s ním i Felix le Breux). Rovněž Družstvo spojených umělců provozovalo roku 1943 v Osvětové síni ve Štěpánské jedno z takových divadel poezie: nazývalo se *Malá scéna* a řídil je básník a redaktor Miloš Vacík. Na snahy těchto divadel navazovala i družina Jana Horáka, uvádějící v letech 1942–1944 – často za účasti profesionálních hostů – v Rokoku, v Městské knihovně aj. rozmanitá pásma veršů převážně českých básníků. I v dělnické čtvrti Vysočanech – v sále U Ruského dvora – ustavilo se roku 1942 jedno z takových divadel, a to pod názvem *Dramatické studio mladých Merkur*.

Z *mimopražských scének mladé generace* byla nejvýznamnější studia ochotnické mládeže v Brně, Plzni, Olomouci, Hradci Králové, Valašském Meziříčí, Uherském Hradišti a v Pelhřimově.

V Brně vytvořil studio tohoto druhu amatérský umělecký spolek *Rampa*.²⁵ Vznikl – po řadě předchozích marných pokusů zřídit zde generační scénu mládeže – v březnu 1941 sloučením dosud samostatných, úředně neschválených spolků Sdružení mladých umělců, Menší scéna aj. a předsevzal si pěstovat vedle literatury, hudby a výtvarného umění také divadlo. Pro práci v každém z těchto oborů získal schopné mladé ochotníky v čele se spisovateli J. Jeřábkem, V. Pletkou, s hudebním skladatelem M. Haraštou a s architektem M. Hrazdilem. Své rozsáhlé kulturní aktivity rozvíjel v místnostech Českého čtenářského spolku v Besedním domě, přičemž pro literární a divadelní večery si najímal divadlo Reduta.

Ve své divadelní činnosti usiloval zejména „novými, citově působivými inscenačními formami“ vyjádřit „problémy života“. V jevištní praxi to znamenalo „oprotit jeviště od syrového naturalismu a bezduché konverzačnosti a směřovat k divadelnímu projevu idealizujícímu, který neznásilňuje divákovu fantazii“.²⁶

Vzorovou ukázkou jeho programu se stala např. Pletkova a Jeřábková adaptace středověké francouzské frašky *Pan Petr Pleticha* (1942), kterou pro české divadlo objevil už E. F. Burian. Zdařilou manifestací tohoto programu bylo i Hrazdilovo nastudování dalšího díla z repertoáru divadla D, *Drdovy hry Jakož i my odpouštíme* (1942). Vedle tohoto hlavního programového proudu i Rampa rozvíjela linii „recitovaného divadla“: výsledkem jejího úsilí v tomto směru bylo mj. 15 literárních večerů, v nichž ve vzorné recitaci zazněly mj. i verše začínajících brněnských básníků, např. mladého Ivana Blatného.

Hlubší tradici než tato brněnská scénka mělo obdobné *amatérské studio mládeže v Plzni*, známé původně pod názvem *Studentský avantgardní kolektiv*.²⁷ Začínalo již roku 1935 organizačně ještě pevně nepodchycenými dramatickými pokusy uskutečňovanými na miniaturním jevišti tehdejšího Studentského domu a teprve od roku 1936 vystupovalo pod uvedeným



148/ V. K. Klicpera: *Hadrián z Římsů*, *Divadlo mladých Plzeň*, na snímku M. Horníček a J. Špaček, 1940

Klicperova *Hadriána z Římsů* (1940) s vynikajícím výkonem Miroslava Horníčka v titulní roli, ve druhém inscenaci *Drdovy hry Jakož i my odpouštíme* (1941) z repertoáru D 40, v níž se mladí ochotníci shodně s tehdejším úsilím Burianova divadla pokoušeli o realisticky konkrétnější výraz, byť ještě značně prolnutý baladicky laděným lyrismem hořké příchuti. Kritika u všech inscenací této skupiny oceňovala také pro ni příznačnou péči o kulturu slova.

Významné místo v tehdejší vývoji zaujímal také tzv. *Studio v Olomouci*,²⁸ působící od roku 1932 (většinou v sále spolku Žerotín). V krátké závěrečné etapě své existence v letech 1939–1940 se rovněž snažilo navazovat na avantgardu. Tak kupř. ve spolupráci s Bedřichem Václavkem zhruba asi o rok dříve než Honzlovo *Divadélko pro 99* nastudovalo pořad nazvaný *České písně kramářské* (1940) a sestavený z tzv. jarmarečních písní českého lidu, a poukázalo tak – v době vzníceného zájmu diváka o všechno české – na polozapomenutý druh lidové slovesnosti velké estetické působivosti a zároveň i velké sociální výpovědní síly.

V *Hradci Králové* se zrodila významná mladá scéna tohoto typu pod přímým vlivem E. F. Buriana. Po pohostinských hrách souboru D 40 zde byla na podzim 1939 založena odbočka Kruhu přátel D 40, a ta se pak stala základnou divadelních snah místní ochotnické mládeže. Prvním veřejným vystoupením hradecké odbočky Kruhu bylo uspořádání výstavy exponátů zapůjčených z D 40, uváděné pod názvem *Moderní české divadlo*, a právě v rámci doprovodných akcí této výstavy poprvé vystoupil studentský recitační kolektiv, který se ustavil jako součást Kruhu. Pod vedením O. Skleněky nastudoval a veřejně provedl Erbenovu *Kytici* (v sezoně 1939–1940) jako voicebandovou kantátu. Obdobně ztvárnil i pásmo z poezie J. Hory *Jan houslista* (1940).

Dík zmíněnému zájezdu divadla D 40 získalo takové mladé ochotnické studio také *Valašské Meziříčí*.²⁹ Zde je bezprostředně po vystoupení D 40 o témž podzimu 1939 ustavily v rámci organizace *Mládež Národního souručenství* pod názvem *Mladá scéna* jednak místní studentský divadelní kolektiv, působící v rámci Masarykova výchovného a vzdělávacího kroužku při meziříčském gymnáziu, který již dříve vzhlížel k Burianovu divadlu jako ke svému vzoru, a dále skupina sokolského divadelního dorostu. Pod zjevným vedením Svatopluka Papeže a tajným vedením Alfréda Radoka vystoupilo toto studio se svými pořady před veřejnost až roku 1940, tedy po důkladné, skoro roční studijní přípravě, v místním *Dělnickém domě*. K zahájení činnosti nastudovalo dvě klasické české básně, *Wolkrovo Moře* a *Havlíčková Krále Lávr* (1940); obě básně předvedlo pomocí postupů voicebandové recitace s doprovodem meloplastických akcí. Ještě téhož roku – již pouze pod vedením Sv. Papeže – ztvárnilo po způsobu burianovské voicebandové kreace i *Nerudovy Žáby* (1940). Později přivádělo na scénu i dramatická díla českých klasiků, např. *Klicpery* a *Tyla*. Soubor se přidržoval postupů práce Burianova divadla D tak neúchylně, že bylo možno mluvit až o jakémsi epigonství. Ve srovnání s prací místních zavedených ochotnických spolků znamenala nicméně činnost těchto mladých zřetelný pokrok. (A. Radok se v roce 1940 přihlásil mezi elévy soustředěné v Herecké škole E. F. Buriana a divadla D a setrval v blízkosti svého vzoru až do chvíle Burianova zatčení gestapem.)



149/ Karel Havlíček Borovský - Alfréd Radok: *Král Lávr*, *Mladá scéna Valašské Meziříčí*, režie Alfréd Radok, výprava Emil Radok, hudba Emil Křepelka, 1940

Také mladá ochotnická scénka, která roku 1943 vznikla v *Uherském Hradišti* (zprvu působila bez označení, teprve ve dnech osvobození přijala jméno *Vykřičník*),³⁰ celkovým rozvrhem své práce napodobovala Burianovo „moderní kulturní středisko“ D, na rozdíl od ostatních scének svého

typu však svou činnost v době okupace rozvíjela v ilegilitě. Představení uskutečňovala potají po soukromých bytech, přičemž jakmile v jednom odehrála, stěhovala se i s rekvizitami ihned do bytu jiného, takže během večera či spíše noci uskutečnila hned několik představení.



150/ Ze hry J. Pokorného *Noc*, tajně provedené skupinou mladých ochotníků v Uherském Hradišti, duben 1945

Tímto způsobem mladí uherskohradišští ochotníci předvedli např. Hru o sv. Dorotě z repertoáru D 38 (1944) a rukopisnou novinku J. Pokorného *Noc* (duben 1945). Ještě za vlády nacismu potají nastudovali, ale teprve po jejím skončení zveřejnili také Pokorného a Dalíkovu satiru na okupanty a jejich přísluhovače *Ejhle město* (1945), která se stala obecně známou zejména z provedení pražského kolektivu *Obratník*, který ji po Květnu 1945 hrál na ulicích porevoluční Prahy. Uherskohradišské studio posloužilo také několika svým členům jako odrazíště k profesionální divadelní činnosti (S. Lichý, M. Patočka, S. Slavík).

V pokvětnovém českém divadelnictví se výrazně uplatnilo i *Dramatické studio mladých při Jednotě divadelních ochotníků Rieger v Pelhřimově*.

Tato scéna vedená Oldřichem a Lubomírem Lipskými a Zbyňkem Vavřínem se za okupace soustřeďovala ke studiu jednak lyrických (to v prvním období své činnosti), jednak satirických (krátce před koncem války) textů, jež z větší části psali sami členové souboru. Vytvářela



151/ Hra Viktora Dyka *Ondřej a drak* v provedení studentů st. reálného gymnázia Jaroměř, režie M. Krupař, scéna K. Meisner, 1944

z nich ucelená pásma, která pak buď veřejně, nebo potají prováděla. Nejedvážnější z těchto pásem – parodie na protektorátní rozhlas Rozbitá trilogie (1945) – se dočkalo premiéry až po osvobození (v Praze i v řadě jiných českých měst) a stalo se východiskem pro plnou profesionalizaci souboru v tzv. Divadle satiry v Praze.

Zvláštní útvar mezi scénkami ochotnické mládeže představovala *malá školní divadélka*, vznikající za okupace na středních školách různého druhu. Jejich ustavení často iniciovali sami profesori, ale zpravidla byla vytvářena studenty samostatně. Těsně souvisela s životem škol, na nichž působila, a přímo se vázala na určité ročníky posluchačů a jejich postup. Proto také většínou zánikala po absolutoriu svých protagonistů. Jen zřídka se proměňovala ve stabilní scény mimoškolního charakteru. Scény tohoto druhu existovaly za okupace takřka při každé významnější střední škole v Čechách i na Moravě.

Generační scénky mladých nevnikaly tehdy – až na výjimky – z uvědomělé snahy odpovědět na potřeby literárně-dramatického divadelního vývoje. Hlavním motivem jejich vzniku a existence byla obvykle touha mladých divadelníků distancovat se od praxe zavedených ochotnických spolků starého typu a oponovat jim inscenační tvorbou jiného zaměření. Proto také povětšinou nepřinášely nějaké průbojné umělecké programy. Nicméně ve svém celku představovaly významný kulturněpolitický program, o nějž bylo možné po skončení okupace opřít programovou renovaci českého ochotnického hnutí.

Ani po totálním zákazu pořádání veřejných divadelních představení na počátku září 1944 (platil až do konce války, tedy plných osm měsíců) mnohé ochotnické spolky neustaly v činnosti. Potají připravovaly inscenace určené k provedení až ve svobodných poměrech. Často to byly inscenace zakázaných her. Proto také na mnoha místech Československa po osvobození našich zemí v květnu 1945 zahajovali obnovený svobodný divadelní provoz jako první právě čeští ochotníci.



152/ Studentské představení Shakespearova *Snu noci svatojánské* v Pippichově divadle v Chrudimi, asi 1943

Navzdory tomu, že na jedné straně nacisté postihovali i české ochotnické divadelní hnutí těžkou fyzickou perzekucí a usměrňujícím ideologickým tlakem a že na druhé straně došlo k návratu tohoto hnutí k ideji boje za národní svobodu, nedošlo za německé nacistické okupace a druhé světové války ani v této oblasti české divadelní práce k vývojovému ustrnutí. *Vývoj ochotnického divadelnictví dále pokračoval*, ačkoliv byl těžce narušen novým zideologizováním smyslu divadelní tvorby celkovými dobovými podmínkami limitujícími tuto tvorbu. A protože tlak budil na druhé straně protitlak, prosazovaly se síly progresu a regrese v tomto vývoji v leckterém směru dokonce výrazněji než kdykoli předtím.

V tvorbě českých divadelních ochotníků té doby – tak jako v některých obdobích minulých, zejména za tzv. národního obrození, sebeuvědomovacího a emancipačního procesu českého národa – vystoupila do popředí *společenská funkce divadla*. Ochotnické divadlo nabylo významu politické zbraně v boji o národní sebezáchovu. Zvýrazňovalo to společenskou důležitost divadelní práce v očích nejširší veřejnosti, která zahrnovala divadelní tvůrce svou přízní tou měrou, že se – navzdory perzekuci způsobující české divadelní kultuře velké ztráty – mluví o tomto období českého divadelnictví jako o období jakési „divadelní konjunktury“. Současně se však tato skutečnost projevovala krajně negativně, neboť v důsledku ideologizace divadelní produkce vedla k deformování významové složky struktury mnoha ochotnických inscenací. Nelze nevidět, že jen výjimečně se ochotníkům dařilo limitující ideologické trendy překonávat a zároveň orientovat svou tvorbu v duchu nejvlastnějších bytostných úkolů umělecké tvorby jako takové: k poznávání, pojmenovávání a k novému estetickému uchopení základních problémů lidské existence té doby.

V tomto komplikovaném stavu v květnu roku 1945 české ochotnické divadelní hnutí a jeho tvorba – stejně jako divadla a tvorba českých profesionálních divadelníků – vstoupily do poválečného období.