



# VÝVOJ DRAMATURGIE VELKÉ ČINOHRY (NA PŘÍKLADU DIVADLA NA VINOHRADECH)

STUDIJNÍ OPORA VYPRACOVANÁ PRO PROJEKT OPVV NA KČD DAMU  
(K PŘEDMĚTŮM DRAMATURGIE A DEJINY ČESKÉHO DIVADLA)

Jména autorů studijní opory:	prof. MgA. Jan Vedral, PhD.
Název fakulty:	Divadelní fakulta
Název katedry:	Katedra činoherního divadla
Studijní program:	Režie-dramaturgie činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

## Obsah

<b>Úvod</b>	<b>5</b>
<hr/>	
<b>1. POJMY A VÝCHODISKA</b>	<b>6</b>
<hr/>	
1.1. Činohra a drama	6
1.2. Osvícenství a vznik souborů repertoárového činoherního divadla	8
1.3. Divadlo, dramaturgie a společnost v proměnách dvacátého století	10
<hr/>	
<b>2. „KULATÝ ČTVEREC“ VINOHRADSKÉHO REPERTOÁRU – PRVNÍ DVĚ DEKÁDY</b>	<b>14</b>
<hr/>	
2.1. Zbudování a zahájení provozu Městského divadla na Královských Vinohradech	14
2.2. Srážka ideálů s realitou – František Adolf Šubert, Ladislav Čelanský, Jaroslav Kamper	15
2.3. Legitimizace fenoménu „měšťáckého diváka“ - Vinohradský případ Václava Štecha	20
2.4. Od provinčnosti k evropské moderně. Budování souboru a repertoáru. Ředitel František Fuksa a umělecký šéf Karel Hugo Hilar	24
<hr/>	
<b>3. „NEJLITERÁRNĚJŠÍ ČESKÉ DIVADLO“ – DIVADLO NA VINOHRADECH ZA PRVNÍ ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY</b>	<b>30</b>
<hr/>	
3.1. Institucionalizace Městského divadla na Vinohradech jako metropolitní činohry	30
3.2. Dramaturgie literátů – Jaroslav Kvapil a Karel Čapek	34
3.3. Kvapilovo divadlo herců a autorů	38

<b>3.4. Společenské krize třicátých let a jejich rozporuplný odraz v dramaturgii. Hledání tématu v dramatinizaci a bulvarizace repertoáru – Jan Bor a Josef Kodíček</b>	<b>42</b>
<b>3.5. „Kmenoví režiséři“ a dramaturgický model repertoáru „velké činohry“ (1925-1939)</b>	<b>47</b>
<b>3.6. Divadlo „velké činohry“ (Bedřich Jahn, Bohuš Stejskal, Jan Bor, František Langer, Frank Tetauer, František Salzer, Gabriel Hart)</b>	<b>56</b>
<b><u>4. NÁVRATY, PROMĚNY, POPÍRÁNÍ A RESTITUCE DRAMATURGIE „VELKÉ ČINOHRY“ V DIVADLE NA VINOHRADĚCH</u></b>	<b><u>60</u></b>
<b>4.1. Nedostatečný výzkum poválečného vývoje Divadla na Vinohradech</b>	<b>60</b>
<b>4.2. Shrnutí vývoje 1907–1945</b>	<b>61</b>
<b>4.3. Etapa ředitelování Jiřího Frejky (1945–1950)</b>	<b>63</b>
<b>4.4. Divadlo Československé armády (Aleš Podhorský, Jan Škoda)</b>	<b>65</b>
<b>4.5. Návrat k modelu „velké činohry“ v podobě univerzalistického dramaturgického schématu profesionálních činoherních souborů</b>	<b>67</b>
<b>4.6. Aktuální divadlo – návrat k původní československé dramatinice (Luboš Pistorius)</b>	<b>70</b>
<b>4.7. Vinohradské předjaří a pražské jaro – DnV za ředitele Františka Pavlíčka</b>	<b>72</b>
<b>4.8. Normalizační činohra a její dramaturgické paradoxy (Zdeněk Míka)</b>	<b>74</b>
<b>4.9. Občanská dramatinurgie konce osmdesátých let (Jan Novák, Jaroslav Dudek, Jan Kačer, Jan Vedral, Roman Císař, Zuzana Sílová)</b>	<b>77</b>
<b>4.10. Vinohradské divadlo ve svobodné společnosti</b>	<b>78</b>
<b><u>LITERATURA</u></b>	<b><u>79</u></b>



## Úvod

Studie podrobněji zkoumá na vývoji repertoáru Divadla na Vinohradech od otevření divadla roku 1907 do roku 1940 prostřednictvím analýzy jednotlivých období proměny chápání a uskutečňování fenoménu „velké činohry“ v tomto souborovém a repertoárovém divadle. Stručněji pak charakterizuje, jak se k programu „velké činohry“ Divadlo na Vinohradech vztahuje, jak ho popírá, aktualizuje ho či restituuje od roku 1945 do dnešních dnů.

Jako studijní opora studentům režie a dramaturgie a dalším zájemcům vysvětluje podstatu a proměny pravidelné programové dramaturgie v souborovém repertoárovém divadle středoevropského typu a současně poukazuje na souvislost tvůrčí činnosti dramaturgie velké činohry se společenskými proměnami obce, ve které působí. Sekundárně pak studie chce nabídnout stručný vhled do historie významného českého divadla, které se ve většině případů po více než sto let zabývalo scénickou interpretací dramatického textu a bylo, jak říkal jeden z jeho ředitelů, Jiří Frejka, „divadlem režírovaného herce“.

Studie je komentovaným kompilátem zdrojové literatury. K té nejsou v textu vedeny dílčí odkazy, kterých by vzhledem k množství citací bylo velké (a často se opakující) množství. Soupisem této zdrojové literatury je studie uzavřena.

# 1. POJMY A VÝCHODISKA

## 1.1. Činohra a drama

Druhé označení „činohra“ odlišuje scénický artefakt od těch, ve kterých se užívá jiných a dalších výrazových prostředků (zpěvohra, pantomima, balet). Základem činohry je herecké jednání, které prostřednictvím slova (textu) a pohybu v prostoru napodobuje lidské skutky a vychází přitom z interpretace dramatikova předem zapsaného textu.

Pojem „činohra“ je užívaným českým ekvivalentem pojmu „drama“. Tam, kde se například v německém jazykovém prostředí používá pojem „dramatisches Theater“, užíje čeština pojmu „činohra“ či „činoherní divadlo“. Pojem drama tak používáme jednak jako synonymum činohry v tomto žánrově druhovém označení scénické performance, jednak, vedle epiky a lyriky, jako označení literárního druhu.

Odkaz k německojazyčnému prostředí je pro naše další uvažování o dramaturgii činohry podstatný. Vývojově se české divadlo od počátku 19. století vyvíjelo v dialogu, byť i často akcentovaně obsahově národnostním, s divadlem německým. Přejímalo a využívalo řadu sociologických, ideových, estetických, ale také provozně organizačních koncepcí německého divadelnictví, a to také proto, že německé divadelnictví mělo až do roku 1944 na území naší dnešní republiky řadu významných institucí a obě divadelní kultury působily (na často bilingvní publikum) paralelně a konkurenčně.

Jako „velkou činohru“ označujeme provedení takového dramatu, ve kterém jsou vyjádřeny individuální vztahy a osudy vyvíjející se pod tlakem společenských proměn. Jako „intimní činohru“ chápeme provedení takového dramatu, které akcentuje zejména privátní vztahovou situovanost jednajících postav. Tato situovanost (vztahy milenecké, rodičovské, partnerské) ve fokusu, kterého autor užívá, je do značné míry nezávislá na společenské proměnlivosti a podoba uspořádání společnosti je zde vnímána de facto jako status quo.

Přitom je to společenská proměna celého uspořádání společnosti a obrazu světa, zásadní a stále dynamicky probíhající změna paradigmatu, která dává mezi již Aristotelem vymezenými a klasicismem esteticky normovanými žánry tragédie a komedie vzniknout „střednímu žánru“ dramatu. Mezi „vysoké dvorní“ umění tragédie, jejímiž hrdiny jsou mytologické a hrdinské postavy, a „nízké lidové“ umění komedie s jejím arsenálem ustálených komediálních typů, se jaksi „doprostřed“ vetkne drama s intencí předvádět příběhy vznikajícího a stále



sebevědomějšího třetího stavu, který se stává také publikem (a provozovatelem) divadelních aktivit. Očekává od nich proto, že budou vyjadřovat jeho touhy, starosti a osudy, že tento třetí stav, pro který můžeme použít označení měšťanský, bude „jeho divadlo“ reprezentovat.



## 1.2. Osvícenství a vznik souborů repertoárového činoherního divadla

Proměna evropských států a jejich společností se ohlašuje nástupem osvícenství a uskutečňuje na konci osmnáctého století revolucemi v Anglii, v amerických koloniích a ve Francii.

V pojetí funkcí a podoby divadelního umění jsou osvícenské ideje prvotně vyjádřeny v díle Diderotově, Schillerově a Lessingově. Těchto podnětů se chápe obrozenecké úsilí českých intelektuálů, kteří ovlivněni navíc německým romantismem (G. W. Herder) chápou resuscitaci a společenské uplatnění češtiny a české kultury jako nástroj k znovuoživení české státnosti.

Ve zkratce, a proto také s nejvyšším možným zjednodušením konstatujeme, že základní ideje, na nichž je artikulován projekt Národního divadla, jeho kulturního obsahu a dopadu a jeho institucionální podoby, jsou aplikací německých osvícenských východisek a romantické podoby nacionalismu. Od instituce Národního divadla (a nereálných očekávání toho, co tato instituce může české společnosti přinášet) je pak odvozována podoba dalších vznikajících českých divadelních domů. Lessingova Hamburská dramaturgie utváří generacemi divadelníků sdílený a rozvíjený koncept dramaturgické profese, ve které se literární nároky a hledisko snoubí se scénickou akribií, vzdělávací a reprezentativní funkce scénického díla s jeho funkcemi estetickými a rekreativními. Dodnes se v divadlech (a kulturních institucích obecně) hovoří o „výchově diváka“, přičemž se navazuje na Schillerův traktát O mravním poslání divadla, který do češtiny už v dřevních obrozeneckých časech přeložil buditel (a dramatik Boudy) Prokop Šedivý (Krátké pojednání o užitku, kterýž ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může); vedle morálního působení dobře spravovaného (a tedy i finančně mecenášem či subvencí podporovaného divadla) na společnost Šedivý programově zvýraznil jeho vliv na růst národního uvědomění.

Shrňme – repertoárové souborové činohry vznikají ve středoevropském kulturním prostoru pod vlivem zejména německých osvícenských idejí jako důsledek společenské proměny a projev sebeidentifikačních snah buržoazie (měšťanstva). Šedivého hledačský převod „ustavičně stojící“ můžeme nahradit slovem instituce. A skutečně – jde o instituce, které dnes – rovněž v paradigmatu německé sociologie – chápeme jako „veřejnoprávní“, tedy jako takové, které jsou ve veřejném zájmu zřízeny a spravovány z veřejných prostředků k tomu, aby poskytovaly veřejnou službu. Veřejné zájmy přitom, ve zkratce řečeno, definuje společnost dalšími svými institucemi, tedy nástroji artikulace a výkonu politiky jako správy obce. Veřejná služba má být dostupná všem vrstvám společnosti, což původně znamenalo (a dodnes je to tak někdy vnímáno), že je to služba univerzalistická, pokrývající kultivovaně (tj. de facto výchovně)



všechny potřeby v celém žánrovém a druhovém spektru. Za tím účelem je záměrně zřízen a budován stálý soubor, repertoár (který je výrazem oné univerzálnosti) a také stálé publikum (abonenti).

Univerzalistická potřeba se v uspořádání českého divadelnictví, geneticky zatíženého tím, že mu od buditelských počátků bylo dáno do vínku substituovat další nenaplněné funkce společenského života (výmluvné je proto heslo „Národ sobě“), projevuje institucionálně zřizováním vícesouborových divadel, v jejichž nabídce je zastoupeno „vše“ – činohra, balet, svého času také „živé obrazy“, a samozřejmě opera. (Teprve národ, jehož jazyk je schopen adekvátně přeložit Shakespeara a jehož divadlo je schopno vyprodukovat „národní operu“, je – podle dobových názorů - „kulturně vyspělý“.)

Je příznačné, že i vinohradské divadlo, které mělo být konkurencí nejen německým scénám, ale Národnímu divadlu, bylo zamýšleno a založeno na podobných principech jako Národní divadlo. Tedy jako vícesouborové. Až teprve složitý vývoj prvních desetiletí vedl k tomu, že zpěvohra, pěstující zde operu a operetu, byla z budovy vypovězena a Městské divadlo na Královských Vinohradech se tak stalo – a dodnes je – největším specializovaným činoherním domem v republice. Tato společenským skandálem provázená proměna byla ovšem výrazem toho, že budování moderní české společnosti bylo v zásadě završeno (a také se projevilo získáním, resp. znovuoobením státnosti) v Československé republice.

### 1.3. Divadlo, dramaturgie a společnost v proměnách dvacátého století

V této studii uvažujeme na případu Vinohradského divadla o vývoji dramaturgie velké činohry. V nyní již téměř sto patnáct let trvající souvislé historii konkrétní scény můžeme zřetelně vidět proměny společenských a estetických funkcí a významu dramatického a scénického umění, institucionální proměny a rovněž proměny herectví, režie, scénografie a také samotného pojetí a chápání dramaturgie.

Činnost několika generací vinohradských dramaturgů, téměř bez výjimky výrazných osobností českého (československého) společenského a kulturního života, humanitně vzdělaných intelektuálů s akademickou, kritickou, teoretickou akribií, často literárně a překladatelsky činných (i pro potřeby „vlastního divadla“), nelze od těchto proměn uměle separovat a hodnotit ji jen jako samotný výběr titulů, které se nakonec ocitly na repertoáru. Jednak dramaturg není (a nikdy nebyl) svrchovanou autoritou rozhodující o tom, které hry budou do uskutečněného repertoáru zařazeny, jednak podíl dramaturga na formování uměleckého programu byl (a je) vždy dán složitou a jedinečnou konstelací vztahu s dalšími tvůrci (ředitelem, uměleckým šéfem, režiséry, herci, ale také autory a překladateli) a zejména vztahy divadla a jeho ansámbly k dobovým mocenským institucím a společenskému rámci.

Dramaturgie je proto (kromě jiného) také náročnou činností sjednávající rovnováhu nejen mezi „literaturou a scénou“, ale i mezi různými potřebami provozu a tvůrčími možnostmi a zájmy, mezi deklarovanými oficiálními a (často s nimi v rozporu jsoucími) skutečnými hodnotami, ideály a potřebami společnosti. To představuje pro dramaturgickou práci neustálé vypětí při otevírání dialogu mezi zdánlivě (ale někdy skutečně objektivně existujícími) neřešitelnými rozpory a požadavky. Stálý rozpor se týká konfliktů a kolizí mezi požadavky provozu a nároky tvorby. V nejzřetelnější (a v historii Vinohradského divadla nejčastěji vysledovatelné) podobě se projevuje jako rozpor mezi „kasou“ a „uměním“.

Proměnlivé a často jen kompromisy řešitelné jsou rovněž rozpory mezi jevištěm a hledištěm, resp. mezi úsilím po novém obsahovém a scénickém výrazu a kulturními zájmy publika, jinak řečeno, mezi tím, jak tvůrci vnímají ideovou a estetickou funkci divadla a mezi tím, jak publikum pojímá jeho funkci reprezentativní a rekreativní. Zde v našem konkrétním případě hraje významnou roli velká kapacita hlediště divadla (která se sice různými stavebními úpravami zmenšila na téměř polovinu té původní, přesto zůstala v poměrech české činohry jednou z největších).

Rozpor mezi ideálem uměleckého programu a provozní každodenností dokázali vinohradští dramaturgové tvořivě překonávat zpravidla jen krátkodobě, když se jim (a samozřejmě jejich uměleckým šéfům) podařilo nalézt rovnováhu mezi všemi protichůdnými zájmy a potřebami, resp. kdy jejich tvorba na tyto podněty jen více či méně vynalézavě nereagovala, ale sama tyto zájmy ve společnosti spoluformulovala a potřeby spoluurčovala. Zde také tvorba vinohradské činohry vzácně získávala souhlas a podporu dobové umělecké kritiky, která jindy zpravidla (často právem) vytýkala divadlu jeho „nepokrokovost“, tedy (často nezbytné) eklektičnost a konzervativismus, dnes bychom řekli „mainstreamovost“ (a znovu si při tom vzpomněli na kapacitu hlediště).

Tak vznikla ona „významná období vinohradské činohry“, která jsou často a opakovaně zmiňována v různých historických a učebnicových materiálech. Zde panuje shoda nad významem Hilarova uměleckého (režijního a dramaturgického) působení v letech 1913 – 1920, Frejkova ředitelování (a Krausova dramaturgování) v letech 1945 – 1950, Pavlíčkova ředitelování (a dramaturgování H. Šimáčkové a Z. Bláhy) v letech 1965 - 1969 a dnes už snad i nad obdobím 1986 – 1990, kdy pod vedením uměleckého šéfa J. Nováka a šéfdramaturga J. Vedrala (autora těchto řádků, spolupracujícího tehdy s dramaturgy Z. Sílovou a R. Císařem) vytvořili především režiséři J. Dudek a J. Kačer společensky rezonující a scénicky jedinečné inscenace.

Ale ani v těchto „uznávaných obdobích“ se ovšem výběr titulů neobešel bez ústupků a zdaleka ne všechny inscenace byly výjimečné a zdařilé. A naopak – ani v obdobích ne tak konsensuálně oslavovaných nebyly všechny dramaturgické a inscenační počiny tak okrajové a přehlédnutelné, jak by se v panujících diskurzech mohlo zdát. I v „nezvýznamných“ obdobích, o kterých se hovoří s jistým despektem, vznikala výjimečná díla. Potíž při dodatečném hodnocení způsobuje, že tato jednotlivá díla nedokázala spoluvytvářet čitelný kontext, paradigma umožňující zpětně vysledovat dramaturgické a scénické tvůrčí intence.

Nelze také přehlédnout, že i v těchto méně šťastných časech se udržovala, případně k novým možným vmachům obnovovala často vnějšími zásahy ohrožovaná vitální síla uměleckého organismu, zejména souboru. I v dobách mocenského útlaku nejhrubších parametrů tak zdejší dramaturgie dokázala přinést titul, který soubor rozehrál k nečekaně ohlasné společenské a umělecké odezvě. Zmíňme například Stejskalovu inscenaci Shakespearova Hamleta (v jménem A. Skoumala „krytém“ překladu E. A. Saudka) z protektorátního roku 1941, Dudkovu inscenaci Kohoutovy adaptace Čapkovy Války s mlouky z roku 1963 či Dalíkovu inscenaci Hubačovy

dramatizace Clavellova románu Král Krysa z roku 1974. Ale také, nutno přiznat, že dramaturgie selhávala i při „vyjednávání“ s mocí. Těžko zpětně soudit, po jakou dobu brala její požadavky skutečně vážně a osvojila si je (to se týká zejména padesátých „armádních“ vinohradských let), nebo kdy se dopouštěla povážlivých poklesků (například v normalizačním repertoáru).

Úspěšnost dramaturgického působení je tak třeba vnímat nejprve v parametrech aktuálních diskursů doby, kdy inscenace vznikaly, v onom divadelním „teď a tady“ – a až poté s historickým, zobecňujícím a snad i objektivizujícím nadhledem. U konkrétních jednání dramaturgů s autory, překladateli, režiséry, šéfy a zástupci zřizovatelů a institucí mocensky odpovídajících za divadelní kulturu jsme nebyli přítomni a těžko proto jednotlivá rozhodnutí zpětně soudit. Mějme na zřeteli, že dramaturgie je svým způsobem „divadelní diplomacie“ a jako taková je rovněž „uměním možného“, a že nelze hodnotit jen to, co konkrétní dramaturg dokázal prosadit, protože nevíme, čemu všemu dokázal zabránit. (Jen částečně to lze usuzovat ze stížností, ba udání s mocí kolaborujících autorů na dramaturgy, např. z výroků odmítaného dramatika F. Zavřela o K. Čapkovi a F. Langerovi, či z udání na ředitele B. Jahna a dramaturga F. Tetauera publikovaném v „listu hrdého a poctivého češství“, fašistickém plátku Nástup červenobílých z roku 1940. A pak je tu přirozeně osobní autorova zkušenost, pro kterou zde ale není vhodné místo.)

Podívejme se ještě z tohoto hlediska znovu na pojem „velká činohra“ a na hypotézu, že tento žánr byl rozvíjen proměňujícím se souborem a různými generacemi tvůrců ve vinohradském divadle. Jistěže k oné „velikosti“ bylo toto divadlo jaksi predestinováno jak samotnými rozměry jeviště a kapacitou hlediště, tak úsilím po zdůraznění reprezentační funkce pro etablující se společnost svých budovatelů. To obojí je však jen vnější hledisko. Úsilí o souzvuk dramatického a scénického obrazu společenských procesů a individuálních osudů je v titulech repertoáru téměř soustavně zbadatelné. Často však toto úsilí limitovala okolnost, že oba tyto obrazy, veřejný i intimní, inscenovaná díla nezachycovala v souladu s žitou zkušeností diváků, ale se společenskými obsahy minulosti (průkazně o tom svědčí sama „otevírací“ Vrchlického Lady Godiva), s oficiálně proklamovanými, ale realitě neodpovídajícími obsahy (vojenské hry padesátých let či některé normalizační opusy let sedmdesátých). Vedle toho scénou prošla řada textů intimních, řada inscenací s neskrývaně rekreativní, zábavnou funkcí bez ambicí artikulovat nějaké společensky závažné téma... I o samotnou činohru se sváděl boj, v prvních letech se soubory opery a operety, s operetními (a muzikálovými) tendencemi pak prakticky po celou více než sto deset let trvající historii divadla.

Následující analýza se nebude zabývat dramaturgií DnV po roce 1989. Sám jsem se na ní zčásti podílel, a tak mi nezbytně chybí potřebný odstup, schopný odlišit intence od jejich objektivního naplnění. Vývojem dramaturgie divadla, ve kterém jsem působil v letech 1985–1990, 1994 - 1997 a dále od roku 2012, jsem se ale přirozeně zabýval. Zejména ve „třetím funkčním období“ od roku 2012 jsem to chápal jako nezbytnost proto, abych mohl s vědomím kontinuity a tradice artikulovat současnou dramaturgii „divadla velké činohry“, jak jsme nejen marketingově, ale i programově divadlo označili.

Po roce 1990, ale zejména v první dekádě nového milénia, je totiž patrný komplikovaný vnitřní vinohradský zápas o identitu činoherního divadla. Východiskem činohry je, jak řečeno, interpretace předem existujícího dramatického textu. Tendence a módy, shrnované pod etiketu „postdramatického divadla“ (přičemž zde pojem drama funguje v obou svých významech) tento postup problematizují, napadají, někdy i odsuzují jako překonaný.

Proměňují se i divácké preference a návyky, podporované jednak obecně se snižující kulturní a estetickou vzdělaností populace (která je také důsledkem dvaceti let masového působení normalizační kultury a vzdělávání na několik diváckých generací), jednak nebývalým technologickým i kvantitativním rozmachem produktů kulturního průmyslu. Divácké zájmy (a sám způsob vnímání inscenací) jsou ovlivněny i proměnami kognitivních dispozic recipientů technologiemi nových médií. Návyky na krátkodobé soustředění a tzv. multitasking, na „klipovou“ proměnlivost a dynamičnost vjemů a na rychlost (ale také zběžnou povrchnost) sdělování obsahů, se projevují poptávkou po větší míře emocionální působnosti a zážitkovosti. Tu však přinášejí spíše hybridní „podívané“ než klasická „mluvící“ činohra.

Všem těmto tlakům vinohradská dramaturgie a scénická provedení děl během tří polistopadových dekád v různé míře vycházela vstříc a současně (v jiných produkcích) vzdorovala. Vedení divadla, která nastoupilo v roce 2012 (a k němuž, jak řečeno, patří i autor této studie), deklaruje program „resuscitace velké činohry“, to ale neznamená, že do tohoto programu lze bez výhrad, a to i bez ohledu na inscenační výsledky zahrnout všechny jím realizované tituly.

## 2. „KULATÝ ČTVEREC“ VINOHRADSKÉHO REPERTOÁRU – PRVNÍ DVĚ DEKÁDY

### 2.1. Zbudování a zahájení provozu Městského divadla na Královských Vinohradech

Královské Vinohrady byly až do roku 1922, kdy došlo k vytvoření Velké Prahy, samostatným městem s vlastní samosprávou. Ta se rozhodla zbudovat zde své vlastní velké české divadlo, aby místní měšťané nemuseli cestovat „daleko“, až do Prahy do Národního divadla k Vltavě, či „nenárodně“ do bližší německé opery v budově dnešní Státní opery. Vinohradská záložna koupila usedlost Štikovnu u tehdejšího ještě nedobudovaného náměstí a zastupitelstvo Královských Vinohrad poskytlo 1 000 000 korun na stavbu a uměleckou výzdobu. V konkursu byl vybrán návrh architekta A. Čenského, stavba začala 27. 2. 1905, 28. 9. 1905 byl v již hotových základech položen základní kámen, 24. dubna 1907 si budovu prohlédla J.V. císař František Josef – a 24. listopadu téhož roku bylo divadlo slavnostně otevřeno.

*„Zevnější ráz slavnosti byl velkolepý. Rozlehlé Purkyňovo náměstí před budovou městského divadla již od ranních hodin plnilo se hustými zástupy obecnstva a k 11. hodině /.../ tyto zástupy rozrostly se v ohromné shromáždění, které vyplnilo celé prostranství mezi divadelní rampou a protějším kostelem sv. Ludmily,“* referují Národní listy.

Královské Vinohrady svěřily divadlo do péče Spojeného družstva Národního divadla a to zvolilo ředitelem Františka Adolfa Šuberta (1849 – 1915). Tento novinář a dramatik byl v letech 1883–1900 prvním ředitelem Národního divadla, tamní ředitelnu neopouštěl dobrovolně. F. A. Šubert i celé družstvo nesli úkorně, že již nebyli pověřeni správou „zlaté kapličky“. Národní divadlo od roku 1900 převzala Společnost Národního divadla s ředitelem se stal Gustav Schmoranz. Činovníci družstva to vnímali, ostatně správně, jako důsledek ideového sporu staročešství a mladočeštvím. V nové budově si F.A. Šubert zjevně chtěl vyrovnat účty s domnělým nevděkem, a tak, oproti původnímu plánu, prosadil do nesubvencovaného divadla vedle činohry také operní a baletní soubor a orchestr, čímž družstvu, obci, divadlu i sobě zadělal na nekonečné problémy.

Při otevření divadla však optimisticky prohlásil: *„Dnes odevzdáváte budovu nám k tomu, aby počala konati svůj úkol. Proto máte plné právo otázati se nás, čím my chceme v oboru dramatického umění učiniti ji a její scénu. Odpověď naše zní: Druhým českým divadlem národním.“*

Do divadla (které mělo oproti dnešku jinou vnitřní dispozici, například galerii v místech, kde je dnes Studiová scéna) se vešlo 1350 diváků. Tajemník – a Šubertův nástupce v ředitelně Václav Štech uvádí, že divadlo za Šuberta mělo 317 zaměstnanců. (Dnes je tu 630 míst pro diváky a 175 zaměstnanců.)

Univerzitní profesor Otakar Hostinský ve své slavnostní řeči dal do vínku divadlu dodnes živý a obtížně splnitelný úkol: *„Divadlo umělecky vedené může hledati a také nalézati cesty a prostředky, aby dle možnosti pomáhalo získati nejširší vrstvy pro lepší umění a tím povznášeti nenáhle i průměrnou kulturní úroveň celého národa /.../ v takových výkonech /.../, z nichž zřetelně a jasně mluví upřímná a opravdová snaha po kráse a po pravdě.“*

Večer pak byla činohrou provedena Vrchlického romantizující dramatická legenda Godiva. Dobová recenze praví: *„Vypravení hry zcela odpovídalo i nejpřísnějším požadavkům, jaké klademe na velké jeviště; dekorace i kroje jsou dobově sestylisovány, nepopíratelnou zásluhou zkušeného režiséra, ředitele divadla p. F. A. Šuberta a divad. malíře p. J. Weniga. Godivu hrála při prvně pí Beníšková. /.../ Nové divadlo opravdu nemohlo šťastněji zahájit svou slibnou dráhu.“*

Opera s tehdejším šéfem L. V. Čelanským zahájila nazítří Weissovým Polským židem. Časopis Divadlo píše: *„I my vítáme druhou scénu, která jest schopna produkovati umění – a tou vinohradská scéna jest. /.../ Pravím, že všichni ukázali svou poctivou snahu a schopnost vývoje pod rozumným vedením a chladnou autokritikou.“*

Na jevišti se rozdávaly kytice a věnce. Za deset měsíců však měla přijít první rozsáhlá krize, při níž se už rozdávaly výpovědi. Vyzdorané Šubertovo ředitelské zmrtvýchvstání netrvalo dlouho a nepřineslo mu satisfakci. Jeho rychlý konec v ředitelně otevřel dodnes se táhnoucí sérii pompézních oslav a skandálních, křivdu a nespravedlnost přinášejících odchodů uměleckých osobností Vinohrad.

## 2.2. Srážka ideálů s realitou – František Adolf Šubert, Ladislav Čelanský, Jaroslav Kamper

Budova dnešního Divadla na Vinohradech byla zbudována na náklady samostatného a prudce expandujícího města Královské Vinohrady. Předpoklad, že svůj plnohodnotný provoz bude divadlo schopno uhradit ze svých příjmů, se ukázal jako nereálný. Obec sice zřídila divadlo jako reprezentativní atribut svého hospodářského rozmachu, divadlo mělo vyjadřovat její



kulturní vyspělost a uspokojovat její kulturní potřeby. Ideál „Národ sobě“, který vyjadřuje nápis na jevišti Národního divadla, byl nahrazen ideálem „Dobru, pravdě, kráse“, vyzlaceným ovšem na zadní vnější stěnu budovy. Toto divácky nekomfortní umístění deklarovaného ideálu se ukázalo být příznačné.

Česká kulturní obec vnímala novou velkou budovu jako přirozenou konkurenci Národního divadla a spojovala s jejím otevřením estetické a myšlenkové představy, jimž nemohla nová, teprve se konstituující instituce dostát, a jimž neodpovídalo autorské a herecké zázemí tehdejšího českého divadelnictví. Zejména však tyto nároky a představy byly v rozporu s představami, nároky, vkusem a potřebami měšťanské obce, která si divadlo zbudovala. Tento rozpor mezi dobovými estetickými a myšlenkovými ideály a realitou provozu a objektivního diváckého zájmu se vyjevuje po celou dobu působení Divadla na Vinohradech. Ve snaze (častěji marné než průkazně úspěšné) vytvořit umělecky svrchované, nové a obsahově i tvarově důsažné scénické dílo, které by sneslo přísné kritické nároky a současně bylo divácky vyhledávaným a hojně reprízovaným titulem repertoáru, se odehrávají celé dějiny vinohradské dramaturgie.

Citujeme zde poněkud obsáhleji z dobového tisku také proto, abychom postihli dobové myšlenkové klima. Je zřetelné, že prvotní ambice umělecké správy – F.A. Šuberta, L. Čelanského a prvního vinohradského dramaturga J. Kampera, se pokusily konzervovat ony buditelské a národně uvědomovací funkce divadla, které už vývoj společnosti překonal a s nimiž Šubert neuspěl, když roku 1900 neúspěšně obhajoval ředitelské místo v Národním divadle. Do zásadního rozporu se pak tyto ambice a představy dostaly s reálnými potřebami a zájmy publika. Rostla tak funkce a vliv obec zastupujícího správního Družstva, které pod tlakem finančních problémů (a jistě i vlastních divadelnických představ a protekčních vlivů) muselo záhy převzít iniciativu.

Byla to sílicí česká buržoazie, úřednictvo a intelligence, která ke svému životnímu statusu toužila mít takové divadlo, jež uspokojí její teprve rodící se kulturní potřeby. Protože z venkova se tito lidé přestěhovali do rostoucího města, říká se jim „měšťáci“; protože namísto kabátů a čepic začali nosit cylindry a fraky, zesměšňovali je jako „šosáky“. Jejich vkus a kulturní návyky byly už od počátku podrobovány kritice a často ironizovány, a to zejména hlasateli „pokroku“, toužícími publikum, jež si samo své divadlo zaplatilo, buď tvrdě esteticky a ideově převychovat, nebo je dokonce „vyměnit“ za publikum jiné, existující často jen jako idealistická sebeprojekce divadelních referentů. Tak již zpočátku existence divadla vzniklo to, co teatrolog Vladimír Just



označuje jako „vinohradský kulatý čtverec“, totiž nutnost uspokojit oba tyto protichůdné zájmy – sloužit Umění (s velkým u), či dbát o plnou kasu.

Ambice prvního ředitele F. A. Šuberta nerespektovaly provozní danosti divadla už jen v tom, že po vzoru Národního divadla prosadil v jednom domě existenci tří souborů. Na konci prvního roku vyvezl Šubert mladičkou činohru do Vídně. Po dobu zájezdu udržovala na Vinohradech provoz a kasu opera hrající operetní představení. Hlavní město mocnářství provinčnímu českému divadlu tleskalo a Šubert velkoryse přidal jedno představení, jehož tržbu se rozhodl věnovat vídeňské české škole Komenského.

Vyoslavovaný Šubert se po návratu 24. 9. 1908 hned z vlaku vydal na schůzi výboru Družstva Národního divadla, které vinohradské divadlo provozovalo. Tam mu, dle jeho záznamu, bylo sice gratulováno, ale také vytčeno, že „*sám sobě jsem způsobil vídeňskou výpravou slávu, ale divadlu že jsem těžce ublížil, prý rozrušením repertoairu, finančně aj. /.../ Ty brutálnosti mne rozčílily, /.../ oznámil jsem, že dávám výpověď*“. Následujícího dne pak Šubert oslovil se svou křivdou zástupce zaměstnanců a způsobil tím, jak píše jeho tehdejší tajemník Václav Štech (1859–1947), že „*všechn personál umělecký, technický, úřední a pomocný opustil vinohradské divadlo a sešel se v malém sále Národního domu. /.../ Otázal jsem se prostě, zda bude členstvo večer hrát. Členstvo rozpředlo malou debatu a pak odpovědělo, že hrát nebude.*“

A tak divadlo v batolecím věku necelého roku zažilo svou první stávku. Uražený F. A. Šubert vyhrotil problém na ostří nože: buď on jako přední kulturní osobnost, nebo výbor družstva. Stávkovalo se, intrikovalo a skandalizovalo, ale hlavně nehrálo, od 25. září do 10. října.

Kritik F. X. Šalda píše ještě 9. října, kdy už nadšení vzbouřenců opadá, výbor nebere zpět Šubertovu výpověď a pověřený ředitel J. Heberle vyjednává se „členstvem“ podmínky ukončení stávky: „*Vnitřní poměry na divadle vinohradském byly již delší dobu napjaty do krajnosti, a stačila jakákoliv vnější příležitost, aby rozkvašený nápoj překypěl. /.../ Postavíš-li vedle sebe Šuberta a Štecha, nemůžeš ani chvíli váhati, kam se sklonit svými sympatiemi. Šubert jest vedle Štecha umělecký klad, umělecká hodnota, /.../ v Šubertovi se ztělesnily všechny lepší umělecké snahy tohoto ústavu, kdežto Družstvo chtělo uměním vydělávat a obchodničit a Štech svou nezřízenou a nevybíravou panovačností, které neodpovídá ani z daleka jeho vnitřní duševní fond, svým předměstsky obmezeným násilnictvím a svým výdělkářským duchem usiloval strhnout ústav pod úroveň vši umělecké slušnosti.*“

F. X. Šalda rozpor vinohradského „kulatého čtverce“ personifikuje do protikladu dvou osobností. Stávka, která skončila definitivním odchodem Šuberta z českého divadelnictví (a spolu s ním byli z divadla „vzdálení“ také šéf opery Čelanský a dramaturg Kamper), definovala „genius loci“ budovy a jako by nastartovala mechanismus, který se ve sto desetileté historii ještě několikrát zopakuje. Výrazné (a často také lidsky rozporné) osobnosti, které by divadlo chtěly strhnout ke svému dominujícímu pohledu na svět a umění, jsou dříve či později nejen provozovateli, tedy zvenčí, ale i odporem zevnitř obviněny z toho, že „osobní prospěch“ nadřazují „divadelnímu zájmu“ a z divadla často špinavými prostředky vypuzeny.

Šubertovo (a Kamperovo) dramaturgické úsilí je možno kriticky nahlédnout jako – pro české kulturní poměry svým způsobem typickou – snahu kulturních osobností dodatečně uskutečnit ideály, se kterými před lety vstupovaly do jiného společenského kontextu a které tehdy neprosadily beze zbytku a bez omylů. F. A. Šubert tak o čtvrt století později jako by „znovu otevíral“ Národní divadlo se všemi tehdy zamýšlenými reprezentativními politickými a kulturními představami. Jenže česká společnost se za ta léta proměnila, změnily se její sebestředstvy i nároky a zájmy, změnila se realita. Vinohradské divadlo jako by Šubertovi mělo posloužit k rehabilitaci jeho úkorně zažívané prohry v ředitelně „zlaté kapličky“ a oprávnit jeho divadelní a společenské názory a vkus. To nutně vede ke kolizím a vrcholí v krizi, která málem hrozí tím, že divadlo, které pomohl ustanovit, provozně a ekonomicky zruinuje a umělecky neetabloje. Ony čtvrt století staré ideály byly totiž již částečně naplněny, částečně vývojem překonány, v podobě deklarací jsou sice, jak jsme slyšeli („druhé divadlo národní“) společností a jejími elitami stále přijímány, ale v diváky zkrátka nejsou poptávány.

Nebude snad nevhodné z tohoto případu vyvodit obecnější (a to zdaleka nejen dramaturgické a divadelní) poučení. Společenské turbulence, jimž je vystavována (a které sama produkuje) moderní česká společnost od svého obrození v polovině devatenáctého století podnes, způsobují opakované přerušování takové vývojové kontinuity, kterou bychom mohli vnímat jako přirozenou. Dílo, které je započato v určité společenské konstelaci (a které odpovídá jejím potřebám), je málokdy završeno, častěji méně či více drasticky vnějšími zásahy přerušeno. Když vnější tlaky pominou (nejzřetelněji po obou válkách, i po té třetí, studené), je přirozenou snahou kontinuitu obnovit a navázat. Nositeli té snahy jsou často úctyhodné osobnosti, které se po časech diskontinuity vracejí do veřejného života. Přirozeně se pokoušejí obnovit instituce a jejich původní ideály tam, kde jejich činnost byla narušena. Ale ani v období třetí, poválečné republiky, ani v prvních letech po roce 1989, se zkrátka již nepodaří obnovit prvorepublikové Československo. Vše se v rupturách vývoje změnilo, sice zdaleka ne vše k lepšímu, ale nový

kontext vyžaduje nová řešení. F. A. Šubert není ani první ani poslední osobností českého divadla a kultury, která zjistí, že „rehabilitace“ a „restituce“ ve veřejném prostoru není bezzbytku uskutečnitelná. Něco podobného zažijí významné osobnosti šedesátých let, když se po roce 1989 mohou vrátit ke své práci. Ve většině případů to skončí zklamáním, trpkostí, ba někdy dokonce krachem.

Pro dramaturgii z toho vyplývá poučení, které jí přístup k tradici a historii českého divadla a kultury příliš neusnadňuje: je třeba neustále zkoumat rupturami společenských proměn rozbíjenou kontinuitu vývoje. Právě tak, jako nelze smysluplnou divadelnickou činnost rozvrhnout do budoucnosti bez znalosti této kontinuity (a diskontinuity), jaksi „z bodu nula“, tedy bez zakořenění v nějaké autentické identitě, nelze takovou činnost ani smysluplně odvozovat z rekonstrukce sebeskvělejšího minulého stavu. Časovosti divadelního umění, uskutečňovaného vždy v aktuálním dialogu „teď a tady“ s žitou skutečností společnosti, takové návraty, chápané jako východisko další činnosti, ze své podstaty odporují.

### 2.3. Legitimizace fenoménu „měšťáckého diváka“ - Vinohradský případ Václava Štecha

F. X. Šaldou opovrhovaný Šubertův tajemník Václav Štech je nakonec správním výborem Družstva Národního divadla jmenován ředitelem, stane se to 29. 3. 1909, tedy až poté, co se mu podaří zalátat stávkou vyprázdněnou kasu a stabilizovat publikum. Toho dosáhne zejména masivním nasazením operet. Dollarové princezny Leo Falla byly prvním vinohradským reprízovým matadorem s více než stovkou repríz.

*„V potu divadelních starostí sestavoval jsem roku 1908 vánoční repertoár vinohradského divadla. Bylo to po neblahé stávce, která nám vyhnala z hlediště tolik milého obecenstva. /.../ Divadlo otřesené vnitřními nelady podle nějakých nevyzpytatelných zákonů není obecenstvu nikdy po chuti. /.../ Čím naplniti repertoár posledních dnů před Štědrým večerem? Konečně jsem se rozhodl takto: Zahrajeme operetu Dollarové princezny. /.../ Divadlo bylo nabito – hlediště plno příjemného švelu obecenstva dobře naladěného – obecenstva plativšího – nikoli darovanými vstupenkami obmyslně získaného. Neuvěřitelná příhoda.“*

Tak si pochvaluje svou principálskou intuici spisovatel, učitel, novinář a divadelník Václav Štech (1859–1947), od března 1909 druhý vinohradský ředitel.

Představu o tom, jak asi vypadala Fallova opereta Dollarové princezny, první vinohradský „kasaštyk“, který se dočkal více než stovky repríz, si můžeme udělat z časopisu Divadlo: *„Za šťastný nápad přiznávám skladateli volbu Rusky mezi osobami jednajícími. Tím dostalo se operettě slovanského zabarvení hudebního (nehledě k malebné výpravě vnější sborem kozáků), kteréž všude šíří zdravou svěžest lesní vůně. /.../ Obecenstvo v nejlepší náladě opouští spokojeně divadlo a cestou domů popěvuje a pohvizduje si příjemně lahodící melodie: „Princezny, toť dollarové, musí mít každý rád...“*

„Vinohradský kulatý čtverec“ – rébus sestavování repertoáru, který by současně přitahoval hojné publikum a splňoval vyšší umělecké a obsahové nároky, se po prvních narozeninách divadla vyhrotil naprosto viditelně. Ředitel F. A. Šubert při hledání rovnováhy v odvěkém divadelním konfliktu mezi „tvorbou“ a „provozem“ stál na straně literární a umělecké hodnoty uváděného díla. Jeho ředitelování skončilo deficitem. Ten musel řešit výbor Družstva, které divadlo provozovalo, se zástupci radnice Královských Vinohrad. V. Štech dal jasně najevo, že bude hledět na potřeby provozu – a také se mu podařilo řadou kontroverzních kroků dostat divadelní kasu do zdravých čísel. V sezoně 1908/1909, kdy se Štech ujal ředitelského mandátu,

připraví divadlo neuvěřitelných 42 (!!!) premiér. V činohře převládne komediální repertoár, operní soubor se ve větší míře věnuje operetám. V. Štech se hájí nejen skladbou a zájmem obecnostva, ale i tím, že většinu operních děl optovaly další dvě pražské opery. Dobový publicista Horáček píše o „*zvrácených poměrech v Městském divadle vinohradském*“: „*Václav Štech jeví smysl jenom pro frašky a operety /.../ osud druhého velkého divadla českého je po stránce umělecké zpečetěn.*“

V. Štech řediteluje, jak řečeno, s principálskou vášní – řeší vše, od sporů herců a zejména subret, přes opatřování nových textů a práv na jejich uvedení, sestavování hracích plánů, obratné manévrování mezi zájmy členů výboru družstva, až po nákup scénických výprav a obsazení míst topičů v divadle. Vše v jedné hlavě, v jedněch rukou a v zajetí jednoho vkusu a jednoho provozního názoru. Svůj neskrývaný dramatický talent projevuje při řešení každodenních problémů; ty, zdá se, spotřebují tolik jeho energie a fištrónu, že mu nezbude sil na perspektivnější uvažování. Znepřátelí si postupně členy výboru Družstva, F. Fuksu, pečujícího na radnici o zájmy divadla za vlády poněkud samodurského starosty Bureše. S E. Eiseltem je zas na kordy poté, co Eiseltova choť vtrhne na výborovou schůzi a dožaduje se nového kostýmu pro subretu B. Durasovou. Rozkmotří se také s herci, ba, ke své smůle, i s herečkami. S později slavnou Z. Baldovou, manželkou K. H. Hilara, Štech nejprve intrikuje pro své jmenování ředitelem a pořádá s ní v městě konspirační schůzky, na které herečka údajně chodí v převlecích, pak s ní vychází, když vezme do angažmá Hilara jako svého tajemníka, ale když narazí na Hilarův vyhraněný vkus, dehonestuje veřejně Baldovou jako bájně lhavou podvodnici.

V červnu roku 1913 politikaření uvnitř divadla i na radnici vyvrcholí úředně ne zcela přehledným a použitými prostředky patrně ne zcela čistým procesem. Štech je nejprve poslán na tříměsíční dovolenou a během ní odstaven. Hořkost z tohoto postupu Štecha, který pak řediteluje Národní divadlo v Brně (1919-1925), neopustí ani po letech. Roku 1928, patnáct let poté, co byl „*zrazen dr. Fuksou a dr. Hilarem*“ (první z nich se stane třetím vinohradských ředitelem a druhý uměleckým šéfem činohry), vydá knihu *Vinohradský případ*, vášnivé, zaujaté, ale dodnes vzrušující čtení o vinohradských divadelních poměrech.

Za Štechova ředitelování se poprvé naplno projeví trvalý vinohradský fenomén diváckých titulů, kasaštyků, které, zpravidla k nevoli kritiků, dosahují na rozdíl od uměleckých počínů vysokého počtu repríz, a také fenomén hereckých subret, dnes „stars“ či hvězd, které prosazují své zájmy opírajíce se jednak o oblibu u publika, jednak o přízeň mocných.

Dramaturgii divadla za Štechova principálského ředitelování lze většinou právem charakterizovat jako eklektickou, vyhovující vkusu a zájmům publika, zápasící o diváky nového a na pražské poměry velkého divadelního domu v zásadě pokleslejší variantou, nikoli programovým protikladem k repertoáru Národního divadla. V. Štech popisuje zápasy o získání autorských práv na evropské činoherní novinky s konstituovanějším již Národním divadlem, stejný konkurenční problém měla také při sestavování repertoáru opera; řada operních děl byla smluvně vázána tak, že byla pro Vinohrady nedostupná.

Ani úsilí lektora, dramaturga a postupně také režiséra K. H. Hilara, napojeného na tvůrce české moderny a bezpečně orientovaného ve vývoji evropské inscenace, nemohlo v součtu repertoáru (a skutečně odehraných repríz jednotlivých inscenací) zvrátit eklektickou podstatu vinohradské dramaturgie. Dramaturg byl obstaravatelem textů k realizaci ve složitých provozních podmínkách, programotvornost dramaturgie se mohla projevit jen omezeně, inscenační konvence určovaly podobu výsledného scénického tvaru daleko spíše než úsilí o jedinečnou interpretaci textu.

Ostatně, postavení lektora za prvních dvou vinohradských ředitelů nebylo nijak snadné. V. Štech si opakovaně stěžoval na to, že ho F. A. Šubert zaměstnával především kancelářskými pracemi, přepisováním dopisů (údajně se kvůli tomu Štech naučil psát na tehdejší technické vymoženosti – psacím stroji) a nadepisováním obálek. Totéž asi „mazácky“ Štech jako ředitel oplácel Hilarovi. Frank Tetauer (kritik, ale rovněž pozdější vinohradský lektor a dramaturg) rok po Hilarově smrti vzpomíná: *„Začátky Hilarovy na Vinohradech byly opravdu krušné. K umělecké práci nebyl zpočátku vůbec připuštěn. Básník extatických veršů a obdivovatel Oscara Wilda musil vybírat večerní příjmy z šaten a od biletářek, vyplácet statisty, staral se o úklid, psal a vylepoval vyhlášky, byl zkrátka jakýmsi dohlížitelem a správcem.“* Až budoucí ředitel F. Fuksa, v té době ještě jednatel výboru Družstva, prosadí, že 31. 5. 1911 K. H. Hilar uskuteční svou první režisérskou premiéru. (Inscenuje Bahrovu hru Pavouk).

Vinohradské divadlo se jako instituce založená na osvícenských principech a vycházející z organizačních, ekonomických, právních postupů a estetických a myšlenkových principů, které se osvědčily v druhé polovině devatenáctého století a v první a druhé dekádě století dvacátého se nutně jeví jako již překonané, hledalo svou jedinečnost v proměňující se společnosti, provázeno řadou dětských nemocí. Vnitřní rovnováhu podobných divadelních domů (tedy repertoárových vícesouborových divadel) je třeba vždy hledat v citlivém vyvážení potřeb provozu a tvorby. Respektování omezení a povinností, které přináší provoz se vším



svým nezbytným pragmatismem, tvorbu už ze své podstaty limituje. Ideálem dobře fungujícího provozu je standardizace, očekávatelnost je také nástrojem, s nímž lze vhodně pracovat ve vztahu k většinovému publiku.

Snad nebude nespravedlivé konstatovat, že za Štechova principálství vinohradského divadla převážilo provozní hledisko nad hlediskem tvořivým. Byl to jeden z důvodů, který vedl k dramatickému konci Štechova ředitelského mandátu.





## 2.4. Od provinčnosti k evropské moderně. Budování souboru a repertoáru. Ředitel František Fuksa a umělecký šéf Karel Hugo Hilar

Roku 1913 se ředitelem stává dosavadní významný činovník výboru Spojeného družstva Národního divadla, které Vinohradské divadlo provozovalo, a zástupce radnice města Královské Vinohrady dr. František Fuksa (1859–1938). Po dvou výrazných tvůrčích osobnostech, které – jistě v nejlepší víře – se pokoušely celou stále ještě mladou instituci programovat na základě své dosavadní divadelnické zkušenosti a podle svých představ, což, přirozeně, vedlo v ještě neustáleném vnitřním uspořádání a nevyjasněném vztahu divadla ke kulturní a, šířeji, české měšťanské společnosti k řadě rozporů, stane v čele divadla intendant, který necítí potřebu vlastního tvůrčího vyjádření.

F. Fuksa není literát s ambicemi a komplikovanými vztahy v literárním světě, jako byli F. A. Šubert, J. Kamper, V. Štech a jako je K. H. Hilar, není ani „člověkem jeviště“ s bytostnou potřebou vytvářet herecké postavy či režírovat. Není ale – na rozdíl od jiných činovníků výboru a radnice – ani byrokratickým misomuzem, ani lobbistou, prosazujícím zájmy jednotlivých umělců (autorů, ale zejména hereček). Fuksa téměř po celou dobu svého více než dvacetiletého ředitelského (funkci opustil roku 1935, to mu bylo sedmdesát šest let) hledá a hlídá rovnováhu provozu a tvorby a vytváří podmínky k tomu, aby divadelníci, které ke spolupráci s vinohradským divadlem získal, mohli v provozně daném rámci realizovat – v zájmu divadla – své programy. Dialektika provozu a tvorby, konstituující divadelní instituci, tak za Fuksova intendantského ředitelování nevybočuje ani ke Štechovu provoznímu pragmatismu, ani k Šubertovu uměleckému a ekonomicky sebevražednému velikášství.

Už jako člen výboru, posléze jeho jednatel, otevírá F. Fuksa cestu vynikajícímu divadelníkovi K. H. Hilarovi. Hilara angažoval roku 1910 Štech jako tajemníka divadla a lektora, ve svém Vinohradském případě pak mladého intelektuála z okruhu Moderní revue všestranně pomlouvá a osočuje jako jednoho ze strůjců svého pádu. Fuksa každopádně z Hilara učinil dramaturga a po jeho prvních samostatných režiiích také r. 1914 šéfa činohry. Přestože Fuksu a Hilara dělí dvě generace (Hilarovi jako šéfovi činohry ještě není ani třicet let), vsadí na něj odvážně intendant, který by měl být zakořeněn spíše v ještě postobrozeneckém divadelnickém paradigmatu, a otevře mu možnost formovat činohru dramaturgicky, personálně, programově.

K. H. Hilarovi (vlastním jménem Karlu Bakulemu, 1885–1935) vděčí celé české divadlo za prosazení divadelní režie jako jedinečného tvůrčího oboru. F. Tetauer už ve třicátých letech konstatoval, že K. H. Hilar u nás jako první „vede režii jako samostatný, ostatním nadřazený



*umělecký výkon, na rozdíl od dřívějšího aranžmá a herecké improvizace“.* (Trochu se přitom křivdí režijním přínosům a zásluhám J. Kvapila v činohře Národního divadla.) Hilar je právem považován ve svém vinohradském období za objevitele a nositele českého scénického expresionismu.

Vinohradské divadlo pak Hilarovi vděčí jednak za to, že jeho činohru jako průkopnická osobnost divadelní režie vyvedl z provozování měšťanského divadla do sféry tvorby moderního „divadla režírovaného herce“, ale také za to, že pro tuto činohru vybojoval celý divadelní dům, který dosud sdílela s operou a operetou.

Stalo se to v srpnu a září roku 1919 během nepřehledných divadelních událostí, kterým se zvyklo říkat „vinohradská stávka“. Byl to krutý vnitrodivadelní souboj, který se rozvinul do celospolečenského konfliktu a postavil na čas proti sebe české literáty a české hudebníky. Vinohradskou činohru vedl K. H. Hilar, operu O. Ostrčil.

Při vzniku Československé republiky je již vinohradská činohra důstojným konkurentem činohře Národního divadla a sen budovatelů Vinohrad o vzniku „druhého divadla národního“ se díky Hilarovi a jeho ansámbli (např. V. Vydra, Z. Baldová, B. Zakopal, A. Iblová, B. Tůma, M. Ptáková, B. Karen, H. Friedlová, V. Hlavatý, M. Májová, V. Vojta, posléze A. Sedláčková, Z. Štěpánek, L. Dostalová) naplno uskuteční. Dvě velké činohry schopné rozvíjet jedinečné tvůrčí programy se staly hybným prvkem divadelnictví hlavního města nového státu a díky tomu i celé československé kultury.

Jak již bylo řečeno, z Národního divadla jsou však odvozeny nejen kulturní ambice, ale, žel, také nešťastné organizační uspořádání vícesouborového divadla. Od samých začátků působí divadlu provozní a finanční potíže soužití činohry, opery a posléze operety v jedné budově. Hilar vzpomíná: *„Již na jaře roku 1919 zabývala se správa Městského divadla plánem rozdělití svou činnost a opatřiti zpěvohře samostatnou budovu /.../, aby možností denního zaměstnání ensemblu divadla bylo lze opatřiti zdroj příjmů, kterých nebylo možno ani zvyšováním vstupného získati z budovy Městského divadla.“* Jednalo se zejména o operetní produkce, které měly být hrány v Pištěkově aréně.

Osudného 21. srpna 1919 byla, jak píše Venkov: *„předložena personálu operety, opery a technickému smlouva, ve které se praví, že činohra a opereta musí býti od sebe odloučeny jak místně, tak správou a družstvem.“* Šlo tedy fakticky i právně o „rozvod od managementu i jeviště“, který „až na personál činoherní všichni odepřeli. Následkem toho vypukla stávka.

*Původně bylo ustanoveno, že v neděli se bude hráti opereta, poněvadž však nebyl k tomu personál, bylo rozhodnuto, že místo toho sehrána bude Svobodova činohra Poslední muž. /.../ Činoherci sami upravovali kulisy a nábytek, obstarali funkci biletářů a fungovali v šatnách, čímž se ovšem představení velice protáhlo. Obecenstvo celé věci nerozumělo a žádalo lístky nazpět.“*

Jako by zdi tehdy sotva čtvrt stoleté vinohradské budovy připomenuly vyhánění ředitele Šuberta, sejde se „veškeré členstvo: dirigenti, sólisté opery a operety, operního sboru, orchestru a technického personálu na plenární schůzi konané 22. srpna“ a hlasováním zakáže Hilarovi vstup do divadla. Důvody slíbí uvést později, ale den nato je ve svém prohlášení odhalí sám Hilar: „Inscenovali hnusnou, na rozeštvané davy vypočtenou komedii, lživě mne obvinivše z defraudací peněz, nábytku, koberců, zlatého náčiní atd.“ Správní výbor vyzve stávkující, aby nařčení proti Hilarovi doložili, když se ničeho nedočká, potvrdí Hilara ve funkci „místoředitele“. V prohlášení je řeč o „fyzickém násilí“ proti Hilarovi a o „teroru, který jest způsobilý, aby celý veřejný život rozvrátil.“ Herci činohry K. H. Hilara podpoří, stejně tak autoritativní kritik J. Vodák, naopak, za zpěvohru vedenou O. Ostrčillem se postaví ve veřejném prohlášení přední skladatelé – V. Novák, J. Suk, J.B. Foerster. „Vyloučené členstvo vinohradského divadla“ se otevřeným dopisem obrátí na vládu Československé republiky s prosbou, „aby se nás ujala a nařídila, abychom do té doby, než nám bude opatřena možnost jiné existence, přijati byli zpět do vinohradského divadla.“

Záměr se i přes odpor uskuteční. Můžeme to interpretovat jako výsledek kulturní zralosti společnosti, která dala přednost umění a tvorbě před „showbyznysem“ reprezentovaným německými operetami obsazenými tehdejšími hvězdami (Durasová, Faltys, Menšík), ale také jako vítězství pragmatické, ekonomické a provozní úvahy.

Dvacet dva let po svém otevření dospěje Městské divadlo na Královských Vinohradech do podoby, ve které se stane, a s různými, kolísavými výsledky zůstane v českém divadelnictví souborovým repertoárovým divadlem velké činohry.

Osvícenský nárok na univerzalistickou obsluhu kulturních potřeb společnosti, vyjádřený mimo jiné nemožností dosáhnout v jednom domě nejen ekonomické a provozní udržitelnosti činoherního a zpěvoherního souboru, ale také kompatibility uměleckého programu, skončil vyhnáním opery z divadla ve své ultimativní podobě. Obrozenecké úsilí, trpící po celou dobu nesamozřejmostí českých kulturních projevů v mnohonárodnostní monarchii, v níž dominovala německojazyčná kultura, bylo završeno vznikem Československa. Česká kultura a

divadlo v nové republice neměly dál fungovat v opozičním modu, ale musely zaujmout zřetelnou a jaksi dospělejší a sebevědomější, řekněme státotvornou pozici.

Vznik státu byl ovlivněn děním za společensky, civilizačně a kulturně převratné světové války, která přepsala všechna stávající paradigmat. Modernita se stala jediným akceptovatelným východiskem z válečného kataklyzmatu staré Evropy. Návrat do předválečných společenských a kulturních poměrů již nebyl možný.

K. H. Hilar s F. Fuksou během těžkých válečných let převedli tento globální historický zvrat do malé historie vinohradského divadla a vnitřní divadelní rozpor (permanentní „válečný stav“) skončil vítězstvím moderního divadelního uspořádání po „vinohradské stávce“.

Za Hilarova působení se poprvé prosadí moderní divadlo inscenace. Soubor již není sestaven podle oborů jako součet více či méně talentovaných jedinců, ale jako celek, stmelovaný vnitřní akceptací jednoho zřetelného programu. Tento program moderní ansámblové činohry a inscenace ne jako „provedení“, ale jako interpretace textu, promění také dramaturgii z pouhého dodavatele atraktivních a vedle toho provozně přijatelných textů v tvůrčí činnost, napomáhající jak budování, souhrě a uměleckému růstu ansámblu i jeho jednotlivých členů, tak volbou, podněcováním vzniku her a iniciací překladů textů vyjadřování estetického a společenského názoru. Dramaturgie se stává programotvornou složkou ansámblu, podílející se významně na jedné straně na sjednocujícím duchu souboru, na straně druhé pak na sdílení obsahů s publikem.

V souvislosti se Šubertovou a Kamperovou dramaturgií jsme zmínili Vrchlického reprezentativní tragédii Lady Godiva, v souvislosti s V. Štechem jeho pragmatický dramaturgický objev Dollarových princezen. Pars pro toto Hilarova dramaturgování a vedení činohry může být pro naše účely uvedení Dykova Zmoudření Dona Quijota. Tato převratná inscenace, uvedená 4. června 1914 v Zavřelově režii, je někdy právem označována jako první moderní expresionistická inscenace a Kyselova scénická výprava jako první česká originální scénografie.

Oba, K. H. Hilar i V. Dyk, patřili k okruhu autorů Moderní revue. Dyk text, vydaný časopisecky roku 1911, nabídl Národnímu divadlu. V článku K provozování Zmoudření Dona Quijota Dyk vzpomíná: *„Odpověď na sebe nedala čekat příliš dlouho. Odmítlo. Druhý a čtvrtý akt se mu zdály neproveditelné /.../, ale drama se také ND zdálo aktovkou rozvlečenou do pěti aktů a*

*s tím se nedalo nic dělat.*“ Text byl neproveditelný z hlediska inscenační konvencí mimo jiné také pro nároky, které kladl ve zmíněných jednáních na scénický prostor.

Hilar jako nový šéf se však textu chopil a získal pro něj mezinárodně úspěšného českého režiséra Františka Zavřela. Ten text pouze na scéně neprovedl, ale pro svou inscenaci jej upravil – postavil v tomto směru literáta Dyka před hotovou věc a Dyk moudře ustoupil. (Dyk: *„Poměrně malými škrty dovedl [režisér] zrychlit tempo hry a do popředí pozornosti postavit hlavní nositele hry, jež byla poněkud zatížena drobnomalbou.“*) Interpretace filosoficky náročného, básnický vysoce stylizovaného textu s řadou literárních aluzí se opírala o konkrétní scénickou představu. Pro ni získali Hilar se Zavřelem výtvarníka F. Kyselu a skladatele J. Kříčku. Představitelé hlavních rolí, V. Vydra (Don Quijote) a B. Zakopal (Sancho Panza) se k inscenaci ve svých vzpomínkách vracejí jako k jedné z určujících životní prací, a to i přesto, že inscenace se, na rozdíl od přes stovku repríz vykazujících kasaštyků, hrála jen šestadvacetkrát.

Na tomto příkladu vidíme, že dramaturgie volí text s jistým myšlenkovým a estetickým záměrem, vytváří volbou realizačního týmu pro jeho inscenaci takové podmínky, které potenciálně umožní onen záměr naplnit. Vstupuje do přípravy textu k inscenaci z hlediska hledání scénicky účinného ekvivalentu literárního vyjádření. Získá pro obtížný text přední herecké síly, které pak za dílem stojí, přestože – a to se v případě Zavřelovy inscenace také stalo – kritika vesměs dílo odsoudí a o „kasovní trhák“ se rovněž nejedná.

Vítězný K. H. Hilar si však jednosouborového divadla, které vybojoval, dlouho neužil. Už roku 1920 odchází vést činohru Národního divadla, odkud na Vinohrady přichází J. Kvapil.

Období Hilarova šéfování patří nesporně k sezonám, kdy se na Vinohradech uskutečňoval jasný umělecký program velké činohry. K- H. Hilar divadelně myslel „od literatury i od jeviště“. Jeho působení shrnuje kritik J. Träger (v textu napsaném k šedesátinám divadla roku 1967) takto: *„Hilarova dramaturgie prozrazovala literárního znalce, který činem dokazoval, že není dramatického textu, který by divadelní fantazie nemohla vtělit v živé scénické dílo. Bezděčně dokazoval úzkou součinnost dramaturgie a režie, a ve své osobě také spojoval vzdělaného a objevitelského dramaturga s průbojným i průkopnickým režisérem. Jeho divadlo se skutečně stalo výrazem světového názoru, jaký vyznávala umělecky vědomá a uvědomělá osobnost, když zalidňovala jeviště klasickými postavami i soudobými lidskými a společenskými typy. Skoncovala na českém jevišti s povrchním realismem i s naturalismem stejně jako s akademismem a prošlapávala cestu k zdivadelněnému divadlu, neboť v něm*



*nalézala metaforičnost, kterou s básnickou tvořivostí vtělovala v podobenství časově naléhavé i dobově srozumitelné. Vytvářela divadelní paralelu k současnému společenskému procesu, který vyzrál v krizi první světovou válkou, aby z jejích důsledků šel k řešení sociálních a společenských rozporů. Hilarovo divadlo odvodilo z dobové atmosféry svůj dynamický rytmus, svou voluntaristickou vášnivost, smyslovou výbušnost i myšlenkovou bojovnost. Předjalo evropský expresionismus v divadelním projevu a scénickém výrazu opravdu samostatně a jasnozřivě.“*



### 3. „NEJLITERÁRNĚJŠÍ ČESKÉ DIVADLO“ – DIVADLO NA VINOHRADĚCH ZA PRVNÍ ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY

#### 3.1. Institucionalizace Městského divadla na Vinohradech jako metropolitní činohry

Vznikem Československé republiky v říjnu roku 1918 se završí sen několika generací, ztracená česká státnost je obnovena v nové, moderní instituci demokratického státu. Dosavadní instituce zajišťující a rozvíjející národní život musí v tomto novém uspořádání nově definovat svůj smysl. Stručně, a proto nepřesně: zmodernizovat se a zdemokratizovat se. Ve společenských diskurzech znovu ožijí osvícenské ideje a myšlenka universalizmu. Dokladem toho může být zákon zakládající knihovny i v malých obcích v Československu, budování školství – od základního po vysoké – na Slovensku a Zakarpatské Ukrajině, ale třeba i představy o kulturních a osvětových funkcích nově vznikajícího rozhlasového vysílání.

Byla-li česká kultura a obzvláště literatura a divadlo obrozencům prostředkem, kterým hájili státoprávní nárok vyspělého národa, měla – po legitimizaci tohoto nároku uspořádáním Evropy, které bylo potvrzeno poválečnými smlouvami – svou vyspělost v nových poměrech potvrzovat tvůrčími výkony. V celém pojetí společenských a estetických funkcí divadelní tvorby došlo přepsáním evropského společenského paradigmatu k pohybu, který snad můžeme označit jako „fázový posun“. Z obětavého vlasteneckého ochotnictví je třeba přejít do konkurenceschopného moderního profesionálního uměleckého výkonu, srovnatelného s výkony vyspělých, lépe řečeno „samozřejmých“ kultur, takových, které nemusely svádět boj o svou existenci a identitu. Podle Olgy Scheinpflugové (v Českém románu) se Karel Čapek radoval nad mezinárodním ohlasem hry RUR nejen jako nad osobním úspěchem, ale jako nad dokladem, jak do světových kulturních kontextů rovnoprávně vstupuje kultura (a myšlení) nového státu.

Dvacátá léta tak přinášejí nové sebevědomí, ale také nové nároky. Prvorepubliková tvůrčí erupce a úroveň vrcholných výtvorů ve všech uměleckých oborech (a v obou státovorných národních kulturách mnohonárodnostního Československa) ukazují, jaký impuls a posilu toto sebevědomí přineslo. Příznějme s jistou lítostí a sebekritičností, že dodnes je žádné další „dvacetiletí“ v české společnosti množstvím významných tvůrčích počinů nepřekonalo. Byla to zkrátka, zejména v optimistických prvních letech republiky, exploze tvořivosti.

Nové nároky zároveň přinášejí podněty a požadavky, které způsobí řadu konfliktů. Republika nebyla budována v idylickém konsensu, svědectví o tom podává Ferdinand Peroutka v knize Budování státu. Dočasná dominance Masarykova „hradního proudu“ ve společenském diskursu (a součástí tohoto proudu byli i J. Kvapil, K. Čapek a další osobnosti určující vývoj vinohradského divadla) vzbuzovala v demokratickém prostoru odpor zleva (identifikovatelný se zájmy Sovětského svazu a Kominterny) a zprava (souznějící s ideologií fašismu). Narůstající rozpory ovlivnily, společně s dopady hospodářské krize a nárůstem totalitarismu v sousedních zemích, zejména od druhé poloviny dvacátých let tuzemský politický i kulturní vývoj a vyhrězly, často v odporivé podobě, v době pádu Československa do provizorního uspořádání druhé republiky a pak do Protektorátu Čechy a Morava a klerofašistického Slovenského státu. Doznívají ještě i za komunistické totality a v důsledku toho, jak její masové a masivní působení ovlivnilo vzdělávání a kulturu několika generací, rezonují dodnes v naší společnosti s často překvapivou vitalitou a schopností oslovit zdaleka ne marginální počet zastánců.

Vraťme se ale k tomu, co vznik Československa přinesl divadlu. Součástí prosazování evropské modernizace nově institucionalizované státnosti je i přesun nejvýraznějšího tehdy působícího českého divadelního režiséra, dramaturga a organizátora K. H. Hilara z Městského divadla na Vinohradech na post šéfa činohry Národního divadla. Spolu s ním odchází postupně do nového angažmá několik výrazných hereckých osobností z jím zformovaného vinohradského ansámblu.

Na Hilarův post angažuje prozíravý intendant F. Fuksa režiséra, dramatika, literáta a veřejného intelektuála Jaroslava Kvapila (1868–1950). Tehdejší člen vinohradského souboru, herec František Kovářík, vzpomíná: „*Nového uměleckého šéfa jsme dostali až po prázdninách. A byl to – Jaroslav Kvapil! Všem dobře známý básník, dramatik a především režisér. Po prudkém, dravém [Hilarovi](#), který nepřestával hledat pořád něco nového a kolem něhož to neustále vřelo a kolotalo, přichází k nám tedy tichý, jemně kultivovaný, lyrický Kvapil, málem už klasik. Měl za sebou slavnou éru v předválečném Národním, kde – jak praví historici – položil základy české moderní divadelní režie a kde jeho prvními herci byli ti dva nezapomenutelní, [Eduard Vojan](#) a [Hana Kvapilová](#). Po válce z divadla odešel, úřadoval na ministerstvu školství a národní osvěty, a teď se vrátil nazpět k divadlu. Všecky to překvapilo, nejvíc možná Hilara.*“

Personální rošádou mezi dvěma největšími českými pražskými divadelními domy se ztvdí jejich modernizovaná institucionalizace v divadelní krajině nového státu. Národní divadlo



bude vnímáno jako reprezentativní scéna republiky, vinohradské divadlo pak jako reprezentativní scéna jejího hlavního města. (To je završeno až vznikem velké Prahy roku 1922, kdy Královské Vinohrady, přes značný odpor, ztrácejí i formální status samostatného města a stávající se součástí rozrůstající se metropole.)

Reprezentativní funkce, určená oběma činohrám, které (nejen v této době) rozvíjejí podobný umělecký program (velké činohry), je současně paradoxně jistě tvůrčí pobídkou, ale také zdrojem cyklicky se opakujících krizí. Konkurence v naplňování žánrově a druhově obdobných programů, odlišovaných, s narůstající autoritou a autonomií režie jakožto tvůrčí složky inscenace zejména ideově a stylově, nejen umožňuje, ale přímo vybízí ke srovnávání a poměřování. V kulturní publicistice se opakovaně uvažuje, která z činoher je tedy ne-li v celostátním, pak alespoň v tom pražském měřítku, ta první. Tato zvnějšku implikovaná soutěživost provází nejpozději od začátku dvacátých let koexistenci obou souborů a ovlivňuje jejich práci.

Soutěživost obou divadel tu byla samozřejmě už od samotného otevření vinohradského divadelního domu – vzpomeňme na Šubertovo „druhé divadlo národní!“ Odehrávala se však na pozadí soupeření vyhroceného mezi českou a německou divadelní kulturou, zastoupenou jejich divadelními institucemi. České divadlo bylo historicky nástrojem formulování národních a státoporných českých zájmů a dobývání českých pozic ve vytvářejícím se veřejném prostoru. Nyní je dominantní pozice poněkud účelově zkonstruovaného „československého národa“ a jeho kultury dobytá a je institucionálně potvrzována. K tomu patří nejen proměny obou velkých pražských scén, ale také budování národních divadel v Brně, Ostravě, Bratislavě – a s rozpačitými výsledky i v Košicích.

Obě pražské velké činohry však pracují za odlišných podmínek. Poukáže na to další poněkud teatrální krize: roku 1922 nabídne, patrně v termínu, který je v rozporu se zvyklostmi (tzv. herecké Velikonoce, tzv. noremní dny, v nichž se rozvazovaly a uzavíraly smlouvy) K. H. Hilar angažmá v činohře ND oporám vinohradského souboru V. Vydrovi a K. Dostalovi. Ředitel K. Fuksa, umělecký šéf J. Kvapil a dramaturg K. Čapek na to pobouřeným memorandem reagují demisí ze svých funkcí: *„Nová správa Národního divadla z části už takto přebrala, z části neodbytně usiluje získati celou řadu jiných nejlepších sil vinohradského divadla, plenic takořka soustavně jednotné a jedinečné umělecké těleso, a to prostředky, jimž konec konců čeliti nelze; neboť tato správa má po ruce nevyčerpatelné jak se zdá zdroje zemských peněz k libovolnému mnohamilionovému deficitu a využívá jich metodami ryze kapitalistickými.“*





K.H. Hilar odmítá, že by herce „přeplatil“: *„K tomu, aby Městské divadlo bylo silné, není mu třeba slabého divadla Národního, jako jistě, ani naopak. Každá lidská síla umdlévá, nemá-li soupeřství.“* Medializovaná krize záhy utichne a oba soubory a jejich vedení pokračují ve své práci. Kontext pro poměrování jejich produkce je ovšem definován nejen esteticky a myšlenkově, ale také provozně a ekonomicky.



### 3.2. Dramaturgie literátů – Jaroslav Kvapil a Karel Čapek

Ředitel F. Fuksa s uměleckým šéfem J. Kvapilem získávají pro spolupráci s Vinohrady Karla Čapka. Z Paulusová (ve studii v programu k inscenaci DnV Český román) necelé dva roky Čapkova vinohradského angažmá (od 1.10.1921 do 31. 3. 1923) rekapituluje takto:

*„Čapek zrovna prožíval několikaleté období naplněné především divadlem, zabýval se jím jako autor, jako novinář i jako člověk – měl blízký vztah s herečkou Olgou Scheinpflugovou. V Čapkovi získala vinohradská scéna dramaturga světového rozhledu, jakého tehdy nemělo žádné české divadlo, navíc bylo pro příští osudy Vinohrad důležité i to, že Čapek byl úspěšný autor (jeho drama RUR bylo už inscenováno ve světě).*

*Funkce dramaturga byla tehdy pojmána jinak, než ji chápeme dnes – nevytěžovala celou Čapkovu časovou ani tvůrčí kapacitu, a mohl tedy působit jako aktivní žurnalista a redaktor v pražské redakci Lidových novin a současně pracovat na románu Krakatit (dokončen 1923) a dramatu Věc Makropulos. Od dramaturga se neočekávalo, že bude upravovat texty připravené k uvedení (případné úpravy textu byly spíš záležitostí režiséra), chodit na zkoušky nebo psát články do programu k inscenacím, šlo hlavně o výběr titulů do repertoáru – a k tomu měl Čapek mimořádné předpoklady a erudici. Divadlo nesledovalo vyhraněný ideový program, a repertoár tedy mohl být eklektický, což Čapkovi na jedné straně práci usnadňovalo, ale zároveň mu to vadilo. Na Vinohradech převažovali diváci z měšťanských kruhů a Čapka také mrzelo, že divadlo téměř nemá lidové publikum. Přál si – a často o tom psal do novin – aby vinohradská scéna měla i „horší obecenstvo“, naivní, „nevdělané“. Ve skutečnosti divadlo vytvářelo ve spěchu své inscenace pro nevelkou obec abonentů, kteří chtěli mít každý týden nový jevištní zážitek.*

*Čapek se pokusil realizovat svou představu o divadle pro širší publikum a výběrem některých her prorazit omezení, daná charakterem dosavadního obecenstva. Osou dramaturgického plánu v první sezoně svého působení chtěl udělat lidovou komedii, která měla přivést do hlediště širší diváckou obec. Vybral Zeyerovu Starou historii, několik Molièrových her a Labicheovy komedie Tajemný zloděj a Mrzout a hrubián. Zároveň se nechtěl podbízet, snažil se prosazovat další hodnotné hry současné i klasické, v jeho moci ale už nebylo zajistit interpretaci textů v duchu svého nazírání. A tak začal sám i režírovat a se zdarem nastudoval sedm titulů. Mezi nejúspěšnější patřila Zeyerova Stará historie, jejíž premiéra se konala už 37 dní po jeho nástupu do funkce dramaturga! /.../*

*Velký úspěch (zejména autorský) znamenala pro Karla Čapka světová premiéra jeho dramatu Věc Makropulos. Roli Emilie Marty hrála impozantní Leopolda Dostalová (a vytvořila v ní jednu ze svých nejslavnějších hereckých postav), do role Kristiny Čapek obsadil svou přítelkyni Olgu Scheinpflugovou.*

*Výpravu většiny svých vinohradských režii (kromě dvou) svěřil Karel svému bratrově Josefovi, a objevil v něm originálního jevištního výtvarníka. Josef obohatil Karlovy inscenace svou invencí, přišel např. s nápadem použít jednu variabilní dekoraci pro celou hru, což tehdy nebylo obvyklé.*

*Třebaže kritika přijala v zásadě s respektem všechny Čapkovy režijní práce, skutečného ohlasu dosáhly jeho režie komedií – oceňován byl jejich nesporný přínos pro soudobé české divadlo. Čapkova inscenace Staré historie, do té doby téměř neuváděné hry, tvořila spolu s Kvapilovým nastudováním Shakespearova Troila a Cressidy a Šrámkova Měsíce nad řekou vrchol (nejen) vinohradské sezony 1921/22.*

*Karel Čapek se brzy s divadlem sžil, rád pobýval mezi herci a zajímal se i o další divadelní profese. Výpověď z funkce dramaturga podal k 31. březnu 1923. Vysvětlil ji zdravotními důvody, navíc potřeboval čas pro své další autorské záměry.“*

V Českém románu herečka Olga Scheinpflugová sděluje svému příteli K. Čapkovi, že získala angažmá na Vinohradech (roku 1922) a dodává: „*Je to to nejliterárnější divadlo v Čechách*“. (Autorka zamlčí, že její partner je součástí vedení spolku, který ji angažoval, a že právě on je jedním z těch, kteří divadlu dodávají onen punc „literárnosti“.) K. Čapek po úspěchu Loupežníka a RUR propadl divadlu a jeho angažmá můžeme chápat jako snahu vymanit se ze zajetí literatury a porozumět scéně. (Ostatně, vedlejším produktem Čapkova vinohradského působení je jeho čtenářsky oblíbený a v ledasčem dodnes výstižný spisek Jak se dělá divadlo.) Následoval tak i svého o dvě generace staršího nadřízeného J. Kvapila, rovněž významného literáta a publicistu. Na rozdíl od něj (z J. Kvapila se stal přední český režisér) dal však K. Čapek po krátké, ale intenzivní divadelnické zkušenosti přednost profesi novináře a spisovatele. Další své dramatické práce už také nesvěřoval Vinohradům, které ho ovšem stále vnímají jako svého „domácího autora“, ale K.H. Hilarovi v Národním divadle. Po neúspěchu Adama Stvořitele, kterého napsal společně s bratrem Josefem, dokonce na několik let psaní pro divadlo zanechal a vrátil se k němu až v době společenské krize Matkou a Bílou nemocí.

Hodnocení vinohradské scény (přínejmenším do konce dvacátých let) jako „nejliterárnějšího divadla v Čechách“ je však poměrně výstižné. Hezkým dokladem toho, jak si J. Kvapil a K. Čapek představovali dramaturgii velké činohry, je Zábavný dialog pro předplatitele, který K. Čapek napsal po svém nástupu do angažmá. Ředitel (ale autor měl na mysli uměleckého šéfa) v něm oslovuje publikum na začátku sezony a dramaturg s encyklopedickou pedanterií slibuje, co všechno ze všech žánrů se bude hrát z „klasického repertoáru, (včetně „*eleusinských mystérií, pašijových her či malajských stínoher*“), moderního repertoáru (včetně Ibsena, Claudela, Rollanda, Shawa, „*Manna, Hauptmanna, Sudermanna, Habermanna, Ackermanna*“), aby nakonec dospěli k ředitelově – Kvapilově zálibě v W. Shakespearovi a A. Jiráskovi a dramaturgově – Čapkově zálibě v Molièrovi či V. K. Klicperovi. Dokonalý literární přehled, ke kterému přibývají ohlašované novinky od F. Šrámka, F. Langer a O. Scheinpflugové.

Čapek opravdu dramaturgicky sblížil Vinohrady s některými literáty z pozdějšího okruhu pátečníků – sám zde režíruje Šrámkovu lyrickou komedii Plačící satyr a hru bratra Josefa Země mnoha jmen, na F. Langer a dojde roku 1925, kdy J. Kvapil uvede (s mezinárodním úspěchem) ve světové premiéře Periférii a ve stejném roce dojde i premiéře hry O. Scheinpflugové Madla z cihelny. Vazby, které vznikly za krátkého Čapkova dramaturgování, pokračují (a například v případě F. Langer a teprve přinášejí plody) i po jeho odchodu. Pokračuje také vinohradská spolupráce dramatika J. Bartoše, jehož Krkavce zde roku 1920 inscenoval K.H. Hilar jako ukázkové dílo scénického expresionismu. Trvají i některé hodnotové a profesní nároky, které K. Čapek s J. Kvapilem vznesli na původní dramaturgii. Čapkem odmítnutý dramatik František Zavřel (nepleťme si ho se stejnojmenným režisérem Dykova Zmoudření Dona Quijota, ten byl jeho vzdáleným příbuzným a v době, o níž je zde řeč, byl již po smrti) pak svou uraženou ješitnost rozvine až do otevřené nenávisti, které dá otevřeně průchod za druhé republiky a protektorátu.

J. Kvapil, který se proslavil mimo jiné shakespeareovským cyklem v činohře ND (v letech 1916–1918 zde nastudoval patnáct alžbětincových her) na vinohradské jeviště vstoupí úspěšně Shakespearovým Troilem a Cressidou a do roku 1928, kdy divadlo opustí kvůli potížím se zhoršujícím se zrakem, přidá ještě Othella, Cymbelina, Sen noci svatojánské, Zimní pohádku, Kupce benátského, Macbetha, Lásky lichou lest (Marnou lásky snahu), Hamleta a Julia Caesara. (Tedy – statisticky – nejméně jednoho Shakespeara za sezonu, včetně titulů méně uváděných a divácky problematických.) J. Kvapil také režíruje Ibsena, toho zde „hrál“ už K.H. Hilar, za připomínku stojí slavné první české šestihodinové (!) nastudování Peer Gynta. Kvapil



se věnuje Ibsenovým psychologickým společenským dramatům, některé sám překládá. Režíruje A. Jiráska, S. Loma, F. Šrámka, J. Vrchlického, J.K. Tyla, hrána jsou jeho Oblaka (v režii Z. Štěpánka).

W. Shakespeare a Molière se v tomto období trvale etablují jako kanoničtí dramatici vinohradského repertoáru velké činohry, jsou to ve více než stoleté historii divadla zde nejuváděnější autoři. Dramaturgické návraty k W. Shakespearovi, Molièrovi, ale také k Ibsenovi či k (v období Kvapilova šéfování rovněž uváděnému) B. Shawovi jsou rozhodně častější a už jaksí plným právem očekávatelně obligatorní, složitější je to s návraty k české dramatice, které Vinohrady dopomohly na scénu. (Od roku 2012 jsme v rámci výše zmiňované resuscitace velké činohry a tvůrčího navazování kontinuity uvedli Šrámkova Plačícího satyra, Langerovu Periferii, Dykovo Zmoudření Dona Quijota a Čapkova Loupežníka, i když ten – přísně vzato – není „vinohradský“.)



### 3.3. Kvapilovo divadlo herců a autorů

K tradovaným divadelním předstávám patří zobecnění, že umělecký program divadelního souboru a jeho vedení se vyčerpá za sedm let. Po dvou až tříleté době formování a dobovatelsky akcelerovaného vzestupu následuje tři až čtyřleté období vrcholu, po kterém nezbytně nastává jakési vyčerpání vztahů a zdrojů vzájemné inspirace a také dochází k proměně společnosti. A tak, i když divácký zájem zpravidla pokračuje setrvačností (ba narůstá úměrně tomu, jak se původně překvapující obsahy a způsoby jejich dramatického a scénického vyjádření konvencionalizovaly), je nejlepší, když v souboru dojde k zásadní změně, k podstatnému přeskupení osobností a sil.

Hovoříme o zobecnění divadelními generacemi získávané zkušenosti. Vztáhneme-li toto zobecnění na případ vinohradské scény, do jisté míry se potvrzuje. V. Štech určoval program divadla čtyři roky, K.H. Hilar jako umělecký šéf sedm let, J. Kvapil dalších sedm.

Roku 1928 se J. Kvapil, jehož oční choroba se zhoršila, s Vinohrady rozloučil režii Shakespeareova Julia Caesara. *„Sedm let jsem tam sloužil jako v té národní písničce a rozešli jsme se s uctívou, ba blahosklonnou korektností, když se naplnilo čtvrt století mého režisérského a šedesát let mého vezdejšího života.“*

Při bilančním hodnocení šedesáti vinohradských sezon roku 1967 Josef Träger hodnotí Kvapilovu éru tak, že *„Kvapil připravil půdu, aby se Vinohradské divadlo mohlo stát scénou domácích dramatiků, ozkoušených /.../ i zkoušejících“*, a to díky tomu, že *„nezůstal staromilecky obrácen jen k minulosti“* a *„původní hry v Kvapilových rukou oživaly do zvláštního jevištního půvabu jako obrazy ze života poezií obestřené, takže se mnohdy ztrácely nedostatky jejich jevištní techniky.“* Proto i když *„i nadále klasický a velký repertoár určoval podobu Vinohradského divadla, jeho herecký soubor vytvořil vlastní sloh spíš v původních hrách, když jim dával důvěrně domácí ráz a jejich postavám věrohodnou životní přesvědčivost“*.

Z tohoto hlediska byla zjevně příkladnou Kvapilova inscenace Langerovy Periferie (1925), na níž J. Träger oceňuje *„pražanství /.../ zmelodizované rodáckým pochopením na rozdíl od kischovské drsnosti.“* Na takto kritikem zachyceném výrazu inscenace se rozhodně podílela výprava Josefa Čapka.

Po druhé světové válce (roku 1947) ředitel Jiří Frejka, když hodlá vybudovat pevný základní repertoár divadla, se vším rizikem znovu pozve již téměř osmdesátiletého J. Kvapila, který, vedle dvou dalších, nastuduje také „remake“ této slavné inscenace. To se sluší připomenout v souvislosti s naší dřívější úvahou o kontinuitě a diskontinuitě. Jak J. Kvapil, tak F. Langer (oba se angažovali nejen v odboji proti rakousko – uherskému mocnářství, ale i proti německému protektorátu) jsou sice za třetí republiky jmenováni národními umělci, poúnorový režim je však odstaví a chce odsoudit k zapomenutí.

Společenská energie a entuziasmus z konce války a vzniku demokratického samostatného státu během dvacátých let vyprchávaly. Jak už to ostatně bývá v obdobích po velkých společenských zvratech, sjednocující téma odporu v opozici se rozdrobí do dílčích, často únavných a deprimujících, protože původnímu ideálu vzdálených zájmů, dosahovaných v pozici, kde unést svobodu znamená unést i odpovědnost. Společnost se chce na sebe dívat s větším pochopením a přitakáním svým slabostem, ne být vystavena apelům scénického moralizování. Velké ideály a mravní nároky jako by byly vhodné jen pro velké chvíle. Čapci to svým způsobem vyjádří ve svých dvou revuálních hrách – v alegorii Ze života hmyzu a nepříliš úspěšném Adamu Stvořiteli.

Obě pražské velké činohry se tak vyrovnávají se svou reprezentativní funkcí, přičemž ochota veřejnosti ztotožnit se s deklarovanými ideály, které mají svou tvorbou reprezentovat, prudce klesá. Jinými slovy, činohry zápasí o svůj program a o diváka. Stavovské divadlo, které téměř pučistickými prostředky získá činohra Národního divadla po vzniku republiky vyhnáním německého souboru jako svou hlavní scénu, se podle Trägrova hodnocení „*záhy změnilo v bulvární scénu*“. K. H. Hilar bojuje o svůj program, který měl za jeho vinohradského působení téměř avantgardní ráz, ve vysoce konzervativním prostředí, oslaben navíc nemocí.

F. Fuksa a J. Kvapil čelí také zvýšené divácké poptávce po nenáročných titulech. Hospodářský výsledek divadla se snaží zlepšit tím, že divadlo (od roku 1913 až do roku 1942) provozuje v nedalekém Národním domě biograf Minuta. Za J. Kvapila divadlo samozřejmě uvádí i rekreativní repertoár, jeho dramaturgie se však vyznačuje snahou nabízet jednak klasická a potenciálně divácká díla, schopná oslovit širší, „méně výběrový“ okruh publika, jednak díla domácích autorů, vyjadřující onen kritikem zmíněný „*domácí ráz*“, či chcete-li, témata specificky česká, spojená s žitou zkušeností české společnosti a s jejími postoji a pocity. K. Čapek toto dramaturgické úsilí už v roce 1922 formuluje v Lidových novinách v úvaze K vážnému slovu: „*Chtěl bych se /.../ ucházet o unavené a zpovrchnělé lidi, o lidi naivní a*



*„nevzdělané“; chtěl bych je získat pro divadlo, dokonce pro Divadlo, chtěl bych je přitáhnout odněkud, kde jim předkládají pitomosti, cochonnerie (prasečinky) /.../. Chtěl bych to provést bez ústupků uměleckých a mravních: i když to nejde naráz, nepřestávám věřit v tuto myšlenku, nepřestávám věřit v lidové kusy, které by byly zdravým a upřímným požitkem i té nejintelektuálnější elitě, jakožto literatura, nebo retrospektiva, nebo radost ze života.“ Čapek konstatuje stav „odlidovění divadla“, „odcizení“, kdy „mezi divadla a lidové obecenstvo se nadto vložil biograf“. A tvrdí, že to není „jen problém dramaturgie, nýbrž i problém dramatického spisovatelství. /.../ My neumíme psát dramata pro lid.“ Sám se o takové psaní pokusí, ale vyjde mu z toho poněkud intelektuálsky spekulativní Věc Makropulos. Spíše než K. Čapkovi se to podaří O. Scheinpflugové, ale zejména F. Langerovi. Z citované Čapkovy úvahy však můžeme zpětně nahlédnout zaměření celé dramaturgie Kvapilova šéfování.*

J. Träger shrne hodnocení Kvapilovy vinohradské éry takto:

*„Proti velkému divadlu Hilarovy koncepce jako výrazu světového názoru postavil Kvapil divadlo intimněji zaměřené k navázání užšího spojení mezi jevištěm a hledištěm, divadlo spíše harmonizující různé vrstvy divadelního obecenstva, než je provokující svou myšlenkovou zápasivostí. /.../ Toto pojetí napomáhalo také plnému rozvíjení uměleckých schopností hereckého souboru, neboť se opíralo především o herecké výkony.“*

Za Kvapilova šéfování se tak ustálí základní podoba, ke které se pak vinohradské divadlo vždy znovu vývojově vrací: je to divadlo režírovaných hereckých osobností ve službách dramatu. V herectví, a v lepších časech v ansámblové souhře celého souboru, se najde ona spojnice mezi literárními ambicemi a scénickými možnostmi (a vice versa). Hilarův případ, kdy se v jedné osobnosti spojí dramaturgické, režijní, dobu myšlenkově odvážně postihující a scénicky progresivně tvarující nadání, se již nezopakuje. Velcí (i průměrní, i také spíše ambiciózní než nadaní režiséři) působící od J. Kvapila do dnešních dnů na Vinohradech dosahovali zaznamenáníhodných výsledků jen tehdy, pokud se opírali současně o autory a o herce, vstupovali s nimi do tvůrčího, interpretačního dialogu, sloužili jim, ale nemanipulovali jimi jako pouhými prostředky se své sebevýpovědi či sebescénování. Ti, kteří se o takový režisérismus pokusili, na Vinohradech vždy pohořeli.

Sehraný herecký ansámbl, schopnost předvádět moderními, ale sdělnými prostředky dramatikem napsaný příběh a jeho interpretaci, důvěra souboru v autory a důvěra autorů v tento soubor. Když byly tyto podmínky splněny, jako za J. Kvapila, Vinohradům se dařilo. Při jejich vychýlení nastala období krizí a křečí.





Takové poučení snad lze vyvodit ze zpětné analýzy vývoje vinohradské dramaturgie a správy jeho souboru.



### 3.4. Společenské krize třicátých let a jejich rozporuplný odraz v dramaturgii. Hledání tématu v dramaturgii a bulvarizace repertoáru – Jan Bor a Josef Kodíček

Roku 1929 ředitel F. Fuksa připojuje k vinohradské budově scénu Městského komorního divadla, vytvořeného přestavbou dolních pater hotelu Centrál v Hybernské ulici.

Divadelní vývoj dospěl ke konci dvacátých let do stavu, kdy soubory velké činohry pro svou práci začnou nezbytně potřebovat komorní scénu. To má hned několik důvodů. Především programový, řekněme dramaturgický: Rozvoj dramatiky, vyjadřující (bez jednotícího stylového svorníku) mnohost dobových myšlenkových a estetických směrů, vede k tomu, že uvádění titulů nových her se stává v prostoru velkých scén s velkými auditorii riskantním. A to jak provozně a ekonomicky (je třeba každou inscenaci „vypravit“), tak divácky. Na „novinky“ většinou reaguje mainstreamové konzervativní české publikum zdrženlivě a vyčkávavě, chodí se na „velké (a známé) tituly“. Snobského publika – v dobrém slova smyslu – s „vybranějšími“ diváckými nároky a literárními zájmy není v českém prostředí v té době dostatek. Na komorní scéně s menším hledištěm jsou náklady na inscenaci nižší a stejně tak i riziko menší divácké návštěvnosti. Reprezentativní divadlo, chce-li ve veřejném prostoru plnit i svou osvětovou funkci, nemůže rezignovat na uvádění nových textů, jakkoli jejich hodnotu teprve prověří budoucnost. Soubor potřebuje být rovnoměrně zatěžován rozdílnými úkoly, aby se umělecky vyvíjely jeho herecké osobnosti a také jeho souhra, flexibilita a senzitivita. Mít vedle velké scény ještě komorní (dnes studiovou) scénu se proto stane vitálním zájmem repertoárových souborových činoher.

Záměry, spojované původně s Komorním divadlem, tvořícím nyní s Vinohrady Městská divadla pražská, můžeme odčítat z dramaturgického přemýšlení J. Kodíčka. Dřív, než se jím budeme zabývat podrobněji, však konstatujme, že ekonomická situace během světové hospodářské krize konce dvacátých a začátku třicátých let naopak přivede ředitele F. Fuksu a uměleckého šéfa J. Bora záhy k tomu, že v Komorním divadle je uváděn převážně bulvár a scéna se stane zájmovou oblastí dobové herecké hvězdy Medy Valentové. (Ostatně, podobně na Vinohradech hostuje v sezoně 1936/1937 jako magnet pro publikum další herecká hvězda – Anna Sedláčková.) Že jde o programové ústupky daleko za hranicemi pojetí „reprezentativnosti“ a uměleckého programu, je jasné samotným divadelníkům, natož pak kritice, která divadlo nijak nešetří. Původní intence se tak podaří přesvědčivěji uskutečňovat až v druhé polovině třicátých let, kdy v Komorním divadle za ředitele B. Jahna bude rozvíjen tzv. Literární cyklus, za nímž budou dramaturgicky stát F. Langer a F. Tetauer.

Této srážky záměrů se skutečností je však už J. Kvapil ušetřen. Týká se ovšem částečně jeho spolupracovníka J. Kodíčka, který roku 1927 usedne za K. Čapkem opuštěný dramaturgický stůl a po tři roky – do roku 1930 – směřování divadla spoluurčuje, a to nejen jako dramaturg a překladatel, ale také několika vlastními režiiemi. A naplno režiséra J. Bora, kterého na Vinohrady ze Švandova divadla přivedl také J. Kvapil a který se v letech 1930–1936 stane třetím vinohradským uměleckým šéfem, resp. už šéfem Městských divadel pražských.

Josef Kodíček (1892–1954) patřil od druhé dekady dvacátého století k nejautoritativnějším českým divadelním kritikům. Svým porozuměním potřebám modernizace a překročení obrozenského provinčního diskursu a jeho mytologie se řadil k významným programotvorným osobnostem z okruhu Moderní revue a předválečného časopisu Scéna. Jako kritik pak s porozuměním doprovázel, vysvětloval a hájil Hilarovu tvorbu, zejména tu vinohradskou. (Hilarův odchod do čela činohry ND považoval J. Kodíček za režisérovu „životní katastrofu“.) Patřil mezi pátečníky a lze porozumět tomu, že tato intelektuální setkávání ve vile bratří Čapků přispěla k jeho rozhodnutí „přejít na druhý břeh“. Svou divadelnickou konverzi záhy utvrdí vlastními divadelními režiiemi (mimo jiné Čapkova RUR), po odchodu z divadla třemi režiiemi filmovými (opět se zabývá K. Čapkem a nafilmuje Loupežníka) po roce 1948, kdy zůstane v emigraci, režiiemi rozhlasovými pro vysílání Svobodné Evropy. (J. Kodíček jako Žid emigroval z druhé republiky a po únoru 1948 se rozhodl zůstat na svobodné straně železné opony, to je, mimo jiné, důvod, proč se o jeho podstatném přínosu českému divadlu po několik „socialistických“ desetiletí mluvilo spíše šeptem. J. Träger na něj ve zde hojně citované studii k šedesátinám vinohradského divadla ovšem nezapomíná.)

V březnu roku 1927 svůj překvapivý „přestup“ z pozice kritika do pozice scénického praktika a z podporovatele modernismu do v zásadě J. Kvapilem a K. Čapkem formulovaného konzervativního divadla vysvětluje v časopise Přítomnost:

*„Tvůrčí dramaturgie předpokládá nástup nového světa idejí, boj za ně proti nepochopení. /.../ Ještě my, když jsme před válkou vypracovávali myšlenkový program, tehdy skoro určitě nerealizovatelný, vykonali jsme snad kus tvůrčí dramaturgie. Tento program vystačil na práci pozdějších deseti – dvanácti let. /.../ Dnes není v Evropě velkých dramatiků, kteří by nesli ve svém díle nový svět. /.../ Průbojnost divadla přenesla se dnes z dramatické tvorby do práce divadelně výtvarné, režijní. /.../ Paběrkuje se ve staré i mladé literatuře, předsudky – nejsou-li uměle vyvolávány – u obecnstva skoro zmizely. Spíše převládá neupřímné snobství.“*

Jedním z prvních Kodíčkových dramaturgických počinů na Vinohradech se stane přelomové uvedení dramatiny Dostojevského Zločinu a trestu, jehož dramatinou a režisérem je J. Bor. (Premiéry 20. a 21. ledna 1928 – inscenace byla uváděna „na pokračování“ ve dvou večerech.) Jde o první českým divadlem uvedenou dramatinu Dostojevského románu, otevírá se jí dodnes trvající zájem o scénování děl tohoto prozaika, jehož dramatismus analyticky osvědčil M. Bachtin. Kodíčkem nárokováný „nový svět“, či spíše nový pohled na svět, který podle dramaturga soudobá dramatická produkce nepřináší, je scénickými tvůrci nalezen a pro scénu adaptován z literatury. (Zjevně se v případě vinohradské inscenace navazuje i na nedávnou Periferii, F. Langer ostatně svou inspiraci F. M. Dostojevským přiznává.) Scéna hledá své látky, které by jí dovolily se protnout s žitou zkušeností, ale také pragmaticky s diváckou poptávkou, mimo okruh dramatických autorů. (Připomeňme K. Čapka a jeho „*my neumíme psát dramata pro lid*“.) To je významný dramaturgický přelom: z původního „literárního poradenství“ při sestavování repertoáru, lektorování textů a postupně se nabalující práce s autory a s překladateli se – v zájmu artikulace ideových a uměleckých programových představ scény – dramaturgie stává spolupracovníkem režie při vyhledávání látek a příběhů mimo kánon dramatiky a při jejich scénických adaptacích.

Tento posun můžeme vidět i v další produkci tehdejších českých divadel, patrně nejdále v tomto ohledu dojde ve třicátých letech E. F. Burian ve svém Děčku. Pro Kodíčkovu pojetí dramaturgie je však raná praktická zkušenost s Borovou inscenací Zločinu a trestu v jeho přemýšlení o velké činohře určující.

Ve zmíněném rozhovoru pro Přítomnost deklaruje: *„Dnešní moderní dramaturg nemůže nésti praporu velkých průbojů. Naučil se skromnosti. Jeho úkolem ovšem zůstává nadále aspoň to, aby, ne-li nový svět, přinášel ve svém programu aspoň ten či onen nový rys současné čivosti. Aby jeho program byl v souvislosti aspoň s těmi myšlenkami, které jsou nejpravdivější a nejsoučasnější; a jsou tu.“*

Během prvního desetiletí Československé republiky se její divadelní krajina hodně proměnila. Rozvoj je patrný v Praze, kde vedle dvou velkých činohr obtížených břemenem reprezentativnosti vzniká řada divadelních aktivit podnikatelských (dnes bychom řekli komerčních a trochu záviděli, že jimi jsou například Osvobozené divadlo W+V či Divadlo Vlasty Buriana) a avantgardních (dnes bychom řekli studiových.) Publiku vyhledávajícímu zábavu vedle toho dává příležitost prudce se rozvíjející filmový průmysl, masový sport, zábavná hudba. Divadla bojují o integritu osvícenského programu, ale současně i o diváky. Do toho zasáhne

hospodářská krize a politický vývoj, rozdrobující společnost. Původní entusiasmus byl během několika let nové republiky spotřebován, do jisté míry to platí i pro její instituce, ty divadelní z toho nevyjímáme. Dramaturgie a tvorba repertoáru se stává trvalým bojištěm nezbytných kompromisů.

Pro J. Kodíčka to prakticky znamená: *„Nemá valného smyslu zabít divadlo díly, jež nemají dostatečného ohlasu. Nejprve nutno žít, pak filozofovat. Zde přichází vedle ideologie ke slovu to, co se zove praktický divadelní instinkt. Rozvrstvení repertoáru na díla, schopná podpořit pokladnu, a díla, jež dodávají ústavu umělecké prestiže, a to tím způsobem, aby umění přece určovalo ráz scény. /.../ Ve svých návrzích hodlám se řídit touto zásadou: buď celé umění, nebo věc (v rámci životního vkusu ovšem), určená pro pokladnu.“*

Jak takový sice obecně srozumitelný a akceptovatelný návod na „kulatý čtverec vinohradské dramaturgie“, jehož obecnost je ovšem jeho Achillovou patou, dopadne v konkrétních řešeních?

J. Kvapil odchází roku 1928. O jeho odchodu navíc J. Kodíček později naznačuje, že nebyl tak konsensuální ani tak dobrovolný, jak se navenek uvádělo, že za potížemi se zrakem, které režisér objektivně měl, se skryly ještě vnitrosouborové potíže a krize důvěry v to, že je umělecký šéf schopen určit jasný a úspěšný směr dalšího vývoje. Řediteli F. Fuksovi trvá dva roky, než roku 1930 akceptuje, že soubor si vybral jako svého nového šéfa J. Bora. Otevření Komorního divadla nejenže spotřebuje finanční rezervy instituce, ale přinese větší provozní zátěž, která se zdá být neúměrná hospodářskému zisku a původním uměleckým intencím.

Na výzvu redakce Českého deníku, aby se vyjádřil k diskutovanému problému, odpovídá J. Kodíček roku 1930 útočným článkem. Nazve ho Krize Vinohradského divadla? a nelze přehlédnout onen polemický otazník. *„Tato krize jest mnohem více přáním a vytouženým dílem mnohých pisatelů než skutečností. Neexistuje prostě – aspoň prozatím“*. Čteme-li dnes Kodíčkův text, rozumíme jako divadelní praktici se sympatiemi tomu, jak konverze z kritika do tvůrce změnila za necelé tři roky divadelního působení autorovu optiku. J. Kodíček stojí plně na straně zájmů „svého divadla“. Sám léta autoritativní kritik se náhle handrkuje a pošfuchuje se svými nedávnými kolegy a vnímá jejich referování o „svém divadle“ jako záměrně ubližující a nespravedlivé.

J. Kodíček v polemice nejprve odmítá všechny insinuace o špatném finančním stavu Městských divadel. Tak, jako se dnes umělecké správy zřizovaných divadel hájí proti různým nájezdům

volajícím po jejich personálních změnách spíše než programem čísla, dokazuje na tržbách a nákladech vyrovnaný rozpočet divadla a vyvrací, že by došlo k poklesu návštěvnosti. I při této argumentaci ale přistupuje na vnucované srovnání s činohrou Národního divadla, která je podle něj „řadou milionů pasivní“, kdežto činohra Městských divadel „svá vydání těsně kryje“.

To, že obě velké činohry pěstují obdobný program, jen jinými prostředky, je pak patrné z dlouhého rozboru „literárního stavu“, tedy dramaturgie obou spolků za rok 1929. „Dlouho se bije do Městského divadla takřka výhradně ve jménu činohry divadla Národního.“ J. Kodíček hájí výběr titulů, a už také za tvorbou vidí provoz a jeho úskalí. Pohoršuje se (právem) nad tím, že během roku bylo „odvedeno“ z vinohradského souboru sedm do Národního divadla. Je to zajímavé svědectví holistického dramaturgického přístupu k tvorbě a provozu scény, ale také důkaz, že „kulatý čtverec“ vinohradské dramaturgie nedokáže vyřešit ani osobnost s nejvyšším dosažitelným vzděláním a rozhledem v oboru, s mnohaletou kritickou akribií, a to ani při obrovském vlastním pracovní nasazení. Zmiňme jen, že v období, které je v polemice analyzováno, J. Kodíček pro J. Bora „nasadil“ Brechtovu a Weilovu Žebráckou operu či dramaturgii Tolstého Anny Kareniny, sám režíroval Čapkovo RUR, Brucknerovy Zločince a v Komorním divadle také první české uvedení jakubské Fordovy tragédie Škoda, že byla děvka (pod méně expresivním názvem Giovanni a Anabella) či Molnárovu Olympii.

V dubnu roku 1930 ale J. Kodíček jako vinohradský dramaturg končí. Na jeho místo nastupuje další pátečník a evropsky uznávaný dramatik František Langer, spolu s ním také dramatik a překladatel Frank Tetauer jako lektor. (Roku 1935 se F. Langer stáhne do pozice „poradce“ a F. Tetauer se stane na čas dramaturgem.) Umělecký šéfem je až do roku 1936 J. Bor.

### 3.5. „Kmenoví režiséři“ a dramaturgický model repertoáru „velké činohry“ (1925-1939)

Režisér Jan Bor (vlastním jménem Jan Jaroslav Strejček, 1886–1943) strávil ve vinohradském angažmá více než třináct sezon. Angažoval ho jako talentovaného režiséra s výraznou literární erudicí, dramaturgickým rozhledem a schopností formovat soubor roku 1924 J. Kvapil. Borovou ambicí nebylo ovšem poměřit se se stárnoucím „klasikem“, ale stát se v druhé velké pražské činohře konkurentem K. H. Hilarovi. Divadelní historie, stejně jako divadlo ze své podstaty, sice není absolutně spravedlivá, přesto je jasné, že vyzývatel J. Bor, a to i přesto, že vytvořil řadu pozoruhodných a divácky úspěšných inscenací, svého soka neporazil. Ani K. H. Hilar, který se po ataku mrtvice roku 1924 vrátil ke své práci už s limitovanými silami, ani stárnoucí J. Kvapil, ani J. Bor, který převezme šéfování Městských divadel pražských roku 1930 (ale zákulisně je řídí už delší dobu), už nedokáží provozní kolosy velkých činoher ve složité spleti vnitrodívaldních, politických a ekonomických zájmů zvládnout tak, jako to dokázal K. H. Hilar za první světové války na Vinohradech. Totiž: prosadit svou představu divadla autoritativně, důsledně, a navíc s podporou souboru, diváků a alespoň části kritiky. V koincidenci různých nezbytných a vedle toho nepředvídatelných okolností, spoluutvářejících nevypočitatelný fenomén „divadelního úspěchu“, J. Borovi nepřálo štěstí. Bylo tu příliš mnoho tlaků a objektivních vlivů, na které musel reagovat – v zájmu udržení provozu – tolika kompromisy, že nakonec se o významu jeho téměř čtrnáctileté služby vinohradskému divadlu hovoří méně než o významu jediné Zavřelovy inscenace Dykova Zmoudření dona Quijota. (Ostatně, J. Bor se, bez toho, že by jeho inscenace zanechala hlubší stopu v teatrologické reflexi, k Dykovu textu vrátí roku 1927.)

Moderní režie, která se i v českém divadle prosadí jako autonomní tvůrčí složka inscenace ve dvacátých letech, promění i „provozní technologii“ fungování repertoárové souborové činohry. Aby soubor uspokojil své povinnosti vůči abonentnímu publiku, musí v něm působit více stálých režisérů. Za Hilarova šéfování Vinohrad režírovali vedle jeho „šéfovských“ profilových inscenací tituly, které bychom s jistým zjednodušením mohli označit jako „provozní repertoár“, režisérští herci: F. Hlavatý, K. Vávra, V. Vydra. Za Kvapilova uměleckého vedení už postupně nastupují stálí režiséři – Karel Dostal (odejde záhy do činohry ND), Bohuš Stejskal, roku 1924 zmiňovaný Jan Bor, režii bývá pověřován i herec Zdeněk Štěpánek, režírovat začne dramaturg Josef Kodíček. Od sezony 1931/32 k J. Borovi a B. Stejskalovi přibývají František Salzer a Gabriel Hart.)



Režie tedy, řečeno se značným zjednodušením, přestává být hereckým (a zkušeným hercem řízeným) provedením textu, ale stává se jeho originální interpretací. Samozřejmě, ne každý uváděný text (a pro zábavné tituly naplňující v repertoáru rekreativní funkci to platí zejména) je možné svébytně interpretovat, konvencionalita některých žánrových textů si nárokuje své naplnění a nějaký osobitý výklad neumožňuje, ba se mu přičí. Režiséři odvádějí za sezonu několik inscenací, konkrétně v sezoně 1928/1928 J. Bor sedm, B. Stejskal deset, J. Kodíček dvě) a mají, samozřejmě, zájem, aby vedle „služby repertoáru“ prosadili i tituly, které zvýší jejich uměleckou prestiž, a aby si pro jejich realizaci vydobyli lepší podmínky (delší zkušební čas, náklady na výpravu, ideální obsazení).

Co tento organizační model činohře přinese? S ohledem na specifické osobnostní předpoklady, které tvoří součást režijního talentu, se nelze příliš spoléhat na to, že režisér uzná větší dispozice svého kolegy a přistoupí na to, aby v souboru zastával služebnou funkci „libera“. To vytváří zvláštní a trvalou vztahovou dynamiku v souboru, se kterou se musí dramaturgie dokázat vyrovnat. Těžko si lze nyní představit, že „literární poradce“ autoritativně přiděluje konkrétní texty „poslušným režisérům“, kteří sklapnou podpatky a scénicky je „provedou“. Vše se stává otázkou vyjednávání a schopnosti porozumět si vzájemně. Spolupráce dramaturga a režiséra se stává velmi individuální činností, která ne vždy nabyde úrovně inspirativního dialogu. Je to „lidské, příliš lidské“, jak pravil Nietzsche.

K tomu přičtíme ještě okolnost, že někteří herci, kteří dříve prosazovali své zájmy a sebedředstavy (a tedy role a tituly) prostřednictvím ředitele, či, jak víme od V. Štecha, intrikami v souboru či mezi funkcionáři Družstva, jsou nyní více odkázáni na dramaturga a režiséra. Režiséři se tak obklopují „svými“ spřízněnými herci, to ovšem oslabuje soudržnost uměleckého souboru a vede – na to je historie vinohradského souboru také dost dobrým příkladem – ke vzniku řady krizí. K. H. Hilar si „své“ herce odvádí z Vinohrad do Národního divadla, tento transfer nadále pokračuje i za Kvapila a podráží Borovi nohy. J. Kvapil, po něm J. Bor, znovu pak J. Frejka – a dále až k dnešku – musí umělečtí šéfové vždy znovu a znovu konstituovat a sehrát soubor, který se ovšem nejen přirozeně, například generačně, obměňuje, ale který se čas od času rozpadá.

(K tématu: k nejzásadnějšímu rozpadu souboru dojde v roce 1950 poté, co se z Vinohrad stane Divadlo československé armády a větší část souboru vytvořeného odvolaným J. Frejkou přejde pro nově ustavených Ornestových Městských divadel pražských. Naopak, největší setrvalost má soubor, který na základě Škodova „armádního“ souboru dotvořili v šedesátých letech



ředitelé L. Pistorius a F. Pavlíček; tento soubor, s různými dílčími změnami, „vydržel“ po celou dobu normalizace a začal se rozpadat až v polovině devadesátých let.)

Model tří stálých režisérů souboru, který se konstituuje ve dvacátých letech, vydrží ve „velkých činohrách“ až do let devadesátých. Pokud se chce velká režisérská osobnost stát v souboru dominantní, může komplikovat práci svým kolegům režisérům (nebo je přímo vyhodit, jako v padesátých letech J. Honzl vyhnal z činohry ND A. Radoka), nebo jako O. Krejča v šedesátých letech, vytvořit vlastní divadlo a určit jeho obsah, poetiku, styl (Divadlo za branou).

J. Bor se na Vinohradech stává součástí popsaného profesního přesunu. Šéfovskou funkci po J. Kvapilovi očekává, ale musí si na ni počkat a vysloužit si ji v souboru mezi dalšími stálými režiséry. J. Bor sám období po Kvapilově odchodu a své šéfování charakterizuje v patrně interním materiálu (publikovaném Z. Hedbávným ve sborníku k devadesátinám DnV), jako „*třetí umělecké období*“ a píše: „*Vleklá tíseň hospodářské krise a stále se zesilující odklon zájmu obecnstva od divadla zasahoval v tomto třetím období rušivě do finanční rovnováhy divadla. /.../ Umělecká správa musila často dbáti především toho, aby si divadlo vydělalo na denní chléb. Nicméně i v těchto svízelných letech Městské divadlo probojovalo a uhájilo si svou uměleckou úroveň v plném rozsahu; jeho umělecký repertoár prokazuje všestranný rozhled a přísný výběr podle hodnoty a ryzosti děl, v souboru hereckém, nově doplněném, vyrůstá řada osobností, svými režijními výkony přispívá Městské divadlo k tomu nejcennějšímu, čím se může vykáhati česká režie posledních let. /.../*“

Jak uvidíme, sebehodnocení divadelníků bývá často v rozporu s hodnocením dobové kritiky. U mnohaletého režijního vinohradského působení Borova (a spolu s ním i Steskalova, B. Stejskal vystřídává roku 1936 J. Bora v šéfovské funkci) se ovšem zdržujeme také proto, že popsaný nový organizační (technologický) model přípravy a „výroby“ inscenací, který ve dvacátých letech vzniká a v třicátých letech se ustaluje, etabluje jisté dramaturgické paradigma, představu o tom, jak má vypadat repertoár velké činohry (podporované ve veřejném zájmu z veřejných zdrojů, dnes bychom řekli veřejnoprávní.) Psal o tom už J. Kodíček, J. Bor ve svém textu zvlášť zdůrazňuje umělecký repertoár, který jako by vyčleňuje z celku provozního repertoáru divadla (na obou jeho scénách) a, ačkoli to výslovně nepřiznává, odděluje ho od repertoáru rekreativního, zábavného, uváděného s ohledem na „kasu“, nikoli na programové cíle. „Vinohradský kulatý čtverec“, který je ovšem v tomto případě i neřešitelným rébusem pro činohru Národního divadla (připomeňme, že J. Träger odbývá její

produkcí ve Stavovském divadle jako bulvární), vytváří čitelný dramaturgický model, který je pak v jednotlivých sezonách více či méně nápaditě a více či méně úspěšně naplňován.

„Umělecký repertoár“ obsahuje (v různém poměru) tyto položky:

Hry z kánonu světové klasiky. Nepostradatelný Shakespeare, se kterým to po Kvapilově sérii zkusí nepříliš úspěšně i Bor. Vinohradský „remake“ starší smíchovské inscenace Zkrocení zlé ženy končí svoláním „čestného soudu“ o původnost Borovy režijní koncepce. Ve studii Šéf Jan Bor (rovněž v publikace k šedesátinám vinohradského divadla) L. Kopáčová konstatuje: „*Čestný soud /.../ rozhodl šalamounsky: Bor neplagoval, ale Jessnerovu režii dobře znal. Druhé, skutečné fiasko Bor utrpěl s komedií Mnoho povyku pro nic. Svévole a bezdůvodně přejmenoval Shakespearovy hrdiny jmény českými, děj přenesl na Moravu, postavy oblékl do hanáckých krojů a Blaženu dal hrát někdejší operetní subretě Medě Valentové.*“ Hraje se také Aristofanes, Johnson, Molière, Goethe (J. Bor nastuduje roku 1932 první díl Fausta.)

Oblast „světové klasiky“ Bor výrazně rozšíří svými dramaturgickými, zejména Dostojevského románů. Po úspěchu „dvoudílného“ Zločinu a trestu (1928) nastuduje, rovněž ve vlastních dramaturgických, roku 1931, opět ve dvou večerech, Bratry Karamazovy a roku 1933 dvoudílného Idiota. Roku 1928 uvede Tolstého Živou mrtvolu, roku 1929 vlastní dramaturgickou jeho Anny Kareniny a roku 1935 dvoudílnou dramaturgickou Šolochovovy Rozrušené země.

Hry z kánonu české klasiky se teprve postupně prosazují, také v souvislosti s tím, jak je tento kánon budován. Proto také netvoří významnou položku repertoáru. Hraje se L. Stroupežnický, E. Bozděch, J. K. Tyl (Jiříkovo vidění roku 1935 v Salzerově režii), ještě i J. J. Kolár (Pražský žid ve Stejskalově režii roku 1933), bratři Mrštíkové (Maryša, 1936, režie J. Bor), do kánonu jsou zkusmo zařazována díla Jiráskova, Šrámkova, Hilbertova, Dvořákova, Dykova či Čapkova, a to často ještě za života autorů.

Repertoárové znovu zpřístupňování světové a domácí klasiky, které v tomto období má již ráz dramaturgického modelu, se po zestátnění divadel roku 1945 a zejména po roce 1948 stane obligatorní, povinnou, ale také divadelníky vítanou součástí repertoáru. Právě zde se výrazně tříbí možnosti interpretačního divadla a u děl geniálních autorů jejich novými a novými nastudováními vzniká specifická domácí inscenační tradice. To se zejména týká děl Shakespearových a Čechovových. (Právě vinohradský repertoár však nastudováním Čechovových her nikdy příliš „nehýřil“.) Z oblasti českého dramatu je zajímavé sledovat

cyklické vlny návratů zejména k českému realistickému venkovskému dramatu osmdesátých let devatenáctého století.

Původní česká dramatika je samozřejmě deklarovaným středobodem repertoáru velké činohry, skutečnost se ale často od této programové deklarace odchyluje. Z „nástupu“ autorů z pátečnického okruhu zůstane vinohradům věrný jen F. Langer, který se zde roku 1930 stane dramaturgem. Vinohrady po slavné Kvapilově inscenaci Periferie (1925) postupně uvedou jeho hry Miliony (1926, režie J. Bor), Grandhotel Nevada (1927, J. Kvapil), Obrácení Ferdyše Pištory (1929, J. Bor), dramaturgizaci Dickensova Pana Pickwicka (1930, J. Bor), Andělé mezi námi (1931, J. Bor), komedii Manželství s.r.o. (1934, J. Bor), divácky velmi úspěšnou legionářskou hru Jízdní hlídka (1935, J. Bor) a Dvaasedmdesátku (1937, B. Stejskal). F. Langer získá pro spolupráci V. Nezvala (Tři mušketýři, 1934, režie J. Bor), J. Bor nastuduje Mahenova Jánošíka (1932), jako autor se etabluje herec Z. Štěpánek, na repertoár se dostávají hry V. Wenera, vytrvale neodbytného F. Zavřela, v Komorním divadle dramaturga F. Tetauera. K. Čapek se do repertoáru vrací (Loupežník, RUR, Věc Makropulos), ale své nové hry (Matka, Bílá nemoc) zadává Národnímu divadlu.

Současná evropská a světová dramatika. Tato oblast dramaturgického zájmu prochází během vývoje vinohradské velké činohry řadou proměn. Ty vyjadřují způsob a důvody výběru titulů, které se aktuálně v zahraničním divadelnictví hrají.

Jde tu nepochybně o to zajistit pro vlastní repertoár takové „novinky“, slibující (například díky autorově věhlasu, programu a osobnostem zahraniční scény, která dílo uvádí a tím jaksi předem stvrzuje jeho hodnotu, nebo kvůli publikem oblíbenému, tedy komediálnímu či larmoyantnímu) žánru divácký úspěch.

Zároveň jde ale také o to vřazovat do kontextu české divadelní kultury tvorbu autorů, jejichž díla vystihují naléhavá témata doby a jejichž dramatická struktura i scénický potenciál jsou výrazem proměn divadelního jazyka. Ono vývojové „fázové zpoždění“ „nesamozřejmě“ české národní kultury a divadelnictví vede k soustavné potřebě „dohánět“ evropský divadelní vývoj. Historicky je, přirozeně, tou divadelní kulturou, se kterou se naši divadelníci nejčastěji srovnávají, německé divadlo. Děje se to však častěji v oblasti inscenační, tedy režijní a scénografické než ve dramaturgickém výběru textů. Snaha „dohánět“, která má občas pachůt provinčnosti, je ostatně zřetelná dodnes. Ani snahy po sovětizaci české kultury rozvíjející původní slavjanofilské obsese, snahy, kterým byl zejména v padesátých a sedmdesátých letech

mocensky zajištěn velký prostor, na této inklinaci k německému a anglosaskému a v menší míře k francouzskému divadlu nic nezměnily.

Pragmatický provozní zájem se v této „dramaturgické oblasti“ utkává s programovým, idealistickým pojetím kulturotvorné povinnosti divadla snad nejzřetelněji. Na jedné straně časově úspěšné módní divadelní zboží, na straně druhé aktuálně uváděná díla, která spoluurčí další vývoj dramatického a scénického umění. Rozlišit mezi nimi je ve stavu jejich vstupu na evropská jeviště často obtížné. Že tomu tak bylo i na přelomu dvacátých a třicátých let, dosvědčuje rozdíl mezi citovanou Kodíčkovou dramaturgickou úvahou a jeho vlastní dramaturgickou praxí.

Ve Štechově Vinohradském případě se dočteme, jak spolu dramaturgie obou velkých pražských činoher v dřevních předválečných časech zápasily o novinky, jak se sám V. Štech a G. Schmoranz či J. Kvapil z ND vydávali na očekávané premiéry do evropských metropolí a, pokud přijeli jinými vlaky, setkávali se až v zákulisí tamních divadelních domů, když se snažili předstihnout se vzájemně v rychlosti domlouvání a zajišťování autorských práv. Hilarův výběr textů už byl zřetelněji programotvorný, nepominul například Ibsena, Wilda, Sternheima, Molnára, Strindberga, Synga, Krasiňského, Čechova, Shawa, Andrejeva, Verhaerena. Rozvíjející se dramaturgické myšlení pak stvrzuje další Kvapilovo, Čapkovovo, Kodíčkovo a Borovo období, které se začíná vypořádávat i s nároky na hodnověrnost a dramatickou kvalitu překladu. Prosazuje se požadavek, aby byl překládán autorův text „z poslední ruky“, nikoli jeho úpravy, a aby se překládalo z originálního jazyka, nikoli, jak se to někdy dělo (například při uvádění her Ibsenových) „přes jazyk“, nejčastěji z němčiny.

J. Bor v Městských divadlech inscenuje celou řadu textů z této „dramaturgické oblasti“, zmiňme jen jeho inscenaci Brechtovy Žebrácké opery (1930), O' Neillova Milionového Marca (1930), Brucknerovu markýzu z O, či Wedekindův Zámek Wetterstein, kterým J. Bor otevře Komorní divadlo. Zmiňme i jeho zájem o současnou ruskou, resp. sovětskou dramaturgiu (Sejfulina – Viriněja v roce 1927, Gorkij Na dně 1931, Bulgakov – Bílá garda v roce 1933, dramaturgie Šolochova. Roku 1937 nastuduje pak Stejskal Kornejčukovu Zkázku eskadry, která je po dvou představeních stažena s politickým skandálem z repertoáru a jejíž obnovenou v očekávaných nových poměrech zahájí činnost na Vinohradech v červnu 1945). F. Langer a F. Tetauer za Jahnova ředitelování pak v Komorním divadle jako by „oddělují“ náročnější současnou dramaturgiu od „běžného“ repertoáru v tzv. literárních cyklech.

Oddechový repertoár, či, také jinými slovy, bulvár, komedie, „tutovky“, operety (dnes muzikály, či spíše „písničkály“) a jiné „kasaštyky“. To už je, samozřejmě, ta „neumělecká“, řekněme „štechovská“ složka repertoáru, která se (jakkoli J. Kodíček mluví o nezbytné míře vkusu) nesnaží „vychovávat diváka“ ani činit literární, myšlenkové či scénické objevy, která je ale schopná uspokojit divácký zájem a potřeby, a udržet tak provoz divadla ekonomicky.

Dokážeme-li nyní pracovně uzávorkovat osvícenský idealismus a estetická a vůbec kulturní měřítká a podíváme-li se na to, jakému reálnému zájmu publika se inscenace repertoárových činoher těšily (a dodnes těší), mohli bychom napsat jinou divadelní historii, cosi jako „dějiny diváka“. Řídit se jejich pravidly v obdobích ekonomických krizí a společenských otřesů, které způsobují nesoustředěnost a nezájem diváků, je projevem pragmatického pudu sebezáchovy divadla. Jakkoli jsme výše mohli vidět, jaké množství důležitých a náročných titulů, často zdařile, J. Bor (a B. Stejskal) režíroval, význam jeho působení poškodilo to, že jako šéf tento pud sebezáchovy nedokázal potlačit, naopak, v kritických sezonách mu podlehl.

‘ Jistě k tomu přispělo také, že ředitel F. Fuksa (nejdéle sloužící ředitel vinohradské scény) už ve po sedmdesátce neměl energii situaci odvážně řešit a spoléhal se na J. Bora. A tak třeba v sezoně 1932–1933 Městská divadla na Vinohradské scéně uvedou Nedbalovu operetu *Polská krev* (režie J. Bor), Raupachův *kýč* z repertoáru kočovných hereckých společností Mlynář a jeho dítě (režie J. Port), několik francouzských komedií, sezonu uzavřou další operetou, Straussovým *Netopýrem* opět v Borově režii a tu další zahájí jeho Fallovou operetou *Rozvedená paní*, kde dokonce spoluúčinkuje Česká filharmonie. Snaží se tak J. Bor, za cenu pohrdavých odsudků kritiky, kteří mu zpěvoherní inscenace omlátí o hlavu, stabilizovat návštěvnost, aby posléze uvedl v československé premiéře Bulgakovovu *Bílou gardu* (kterou mu jako zpátečnický titul omlátí o hlavu levicová kritika)?

Anály zachovaly tuto informaci: *Polská krev* – 37 repríz, *Rozvedená paní* 41 repríz, *Netopýr* 70 repríz. Ale také toto vyjádření J. Trägera (v Ročence klubu sólistů MDP v roce 1935), jímž rušíme „závorky“, do nichž jsme na krátkou úvahu o realitě „diváckého zájmu“ uvěznili estetická hlediska:

*„Divadlo po mém soudu vždycky určuje samo úroveň vkusu svého obecnstva. Je samozřejmé, že skutečný umělec diktuje posluchači a svádí s ním zápas o svůj výtvar. Toto napětí charakterisuje skutečné divadelní umění. Kde ho není, je nutno mluvit o obecnstvu a divadlu jako dvou silách, z nichž jedna má nebezpečnou převahu. Zde je třeba promluvit otevřeně o vinohradském divadle: tam neodčinitelnou vinou uměleckého vedení se průběhem*

*let stalo, že pod záminkou diktátu obecnstva se snížila úroveň repertoáru pod přípustnou mez (operety! Feydeau – Dáma od Maxima!) a že se polevilo také v uměleckém napětí. A tak se může stát, že Tarelkinovu smrt vypískají nekulturní předplatitelé, protože se ve své stupidnosti domnívají, že předválečná ruská hra je bolševické zboží. Toto obecnstvo nemá práva diktovat divadlu, protože nepřichází s uměleckými požadavky, nýbrž s politickými předsudky. Tu pak nejde o střetnutí dvou sil, nýbrž o teror toho, kdo platí. /.../ Divadlo má za povinnost rozejít se s takovým obecnstvem a zasaditi se o získání nového obecnstva, které rozumí umělecké hodnotě.“*

J. Träger, jako jeho předchůdci, opět burcuje v zájmu „osudu národní kultury“. V zájmu svého ideálu vyslovuje představu, která se potom opakovaně (a dodnes) ozývá – totiž, že je možné jaksi „vyměnit publikum“ a místo těch diváků, kteří „divadlo terorizují“ tím, že platí za realizaci „předsudků“, které divadlu „diktují“, získat nějaké obecnstvo „nové“. J. Träger se rozohní: *„Doba a obecnstvo nejsou příčiny zla. Je to daleko spíše společenský řád, v němž bankovní ředitel je placen nesrovnatelně víc, než největší umělec, který tvoří nezměřitelné umělecké hodnoty.“* O mnoho desetiletí poučenější můžeme dodat, že změna společenského řádu věci nepomohla a v druhé polovině šedesátých let ředitel F. Pavlíček „vrací“ publikum do vyprázdněné haluzny vinohradského hlediště také tím, že nasazuje na repertoár Trägrem pohrdaného G. Feydeaua (Brouk v hlavě) či revuálně pojatou Vančurovu Josefínu v podobě téměř operetního představení.

Trägerovo pohoršení je srozumitelné, bohužel operuje nejen s idealistickou představou „výměny publika“, která se neosvědčila hned prvním osvícencům v Národním divadle v Hamburku, ale ještě s dalším vytrvale zakořeněným mýtem: *„Umělci musí být přesvědčeni o svém pravém významu, tvořit bez ohledu na nekulturní luzu, která má peníze, ale nemá smyslu pro umění“*. Tam, kde K. Čapek snil o tom, že přivede „nepředvzdělané“ publikum (ono, jak píše s úvozovkami „horší obecnstvo“, ony „služky a učedníky“ a „lidi zpovrchnělé a unavené“), vrátí znamenitý kritik do diskursu romantizující, a v důsledku tvůrce obelhávající proteovský pohled na „tvořícího umělce“ jako na nějakou výjimečnou znamenitost. Jen tu „nekulturní luzu“ už nevidí mezi čapkovským „horším publikem“, které chce přitáhnout *„odněkud, kde mu předkládají pitomosti“*, ale v řadách měšťanských abonentů.

O tom, jak se tento diskurs uchytil v divadelní kritice (kde dodnes rezonuje, z vlastní dramaturgické praxe znám oblíbenou „disciplínu kritiků“, spočívající v dehonestaci a zesměšňování tzv. vinohradského diváka), svědčí i hodnocení Borovy éry z pera L. Kopáčové:



*„Bor přes všechny své snahy nebyl taková umělecká osobnost, aby charakter vtisknutý divadlu Hilarem zachránil. Finanční nároky a tím i schodek v pokladně samozřejmě narůstaly i tím, že za Bora neúměrně vzrostl počet členů souboru. (Ve studii Z. Sílové Vinohradský ansámbl najdeme informaci, že na 45 členů.) /.../ V této svízelné situaci si Bor usmyslel přece jenom zachránit alespoň trochu pokladnu divadla. Jeho přičiněním se pomalu, nenápadně vracel na jeviště Vinohradského divadla oknem žánr, který byl před časem bouřlivě a po právu – dokonce za Borova hlasitého souhlasu – hlavní branou vyhnán.“*

Autorka má na mysli operetu. Popisuje, jak se – díky diváckému ohlasu a zájmu – J. Bor „dopracoval“ od nastudování Brechtovy a Weilovy Žebrácké opery, přes Nezvalovy Tři mušketýry až k Straussovou Netopýru a Fallově Rozvedené paní. *„Tehdy už skutečně nikdo nemohl být na pochybách, kam Městská divadla pražská spějí. Ještě dva roky se Bor udržel jako jejich umělecký šéf, ale v souboru začalo pomalu vřít, Borovy opory odešly postupně do Národního divadla, situace se přiostrhovala. Na podzim roku 1936 Bor třikrát skládal svůj úřad. Potřetí byla jeho abdikace přijata.“*

Jako řadový kmenový režisér zůstal J. Bor v angažmá Městských divadel pražských až do počátku roku 1939, kdy byl povolán (za druhé republiky) na místo šéfa činohry Národního divadla.

### 3.6. Divadlo „velké činohry“ (Bedřich Jahn, Bohuš Stejskal, Jan Bor, František Langer, Frank Tetauer, František Salzer, Gabriel Hart)

Borovy nakonec vyslyšené rezignace, jmenování režiséra Bohuše Stejskala uměleckým šéfem, ale také jmenování Franka Tetauera dramaturgem a patrně dobrovolné „upořádání se“ Františka Langeru do pozice dramaturgického poradce, souvisely se změnou v ředitelně Městských divadel pražských. Tím se roku 1935 stane advokát, jeden z mužů ve vedení Vinohradské záložny a místopředseda správního výboru Družstva, JUDr. Bedřich Jahn (1876–1942).

Ve vzpomínkové knize Pět let ředitelem Městských divadel pražských (z roku 1940) líčí B. Jahn důvody a průběh změny:

*„...Městské divadlo se v letech 1933 a 1934 nacházelo – i se svou pobočnou scénou Komorním divadlem – ve velmi stísněné situaci jak hospodářské, tak umělecké.“* I přes převahu bulvárního repertoáru v Komorním divadle (se zmíněnou Medou Valentovou v inscenacích s příznačnými tituly jako Oženil jsem se s andělem, Žena tělem posedlá) a ani přes divácký a kasovní úspěch operetních představení *„nebylo možno docílit hospodářskou rovnováhu. Také po stránce umělecké množily se výtky seriosních kritiků jak proti repertoáru, tak proti úrovni jednotlivých představení: zejména uvedení Shakespearovy veselohry Mnoho povyku pro nic v režii Borově s paní Medou Valentovou /.../ setkalo se u kritiky téměř s jednomyslným odmítnutím.“*

Tento stav se samozřejmě nezamlouval ani správnímu výboru Družstva, ani souboru. *„Před vánocemi roku 1934 dostavili se do mého bytu přední členové uměleckého souboru Jiří Plachý a Václav Vydra ml., stěžovali si na neuspořádané poměry v divadle, zejména na to, že ředitel Dr. Fuksa vzhledem k svému vysokému věku se o vedení divadla nestará a přenechává je uměleckému šéfovi Dru Borovi; tomuto pak vytýkali stranickost a přílišné podléhání vlivu Medy Valentové a jejího manžela pana Černého, ředitele Pražských ledáren, který prý sám určuje repertoár Komorního divadla /.../ a žádali mne jako předního funkcionáře správního výboru o zjednání nápravy.“*

Jako by se opakovala historie ze Štechových časů, kdy dramaturgický výběr repertoáru určovaly mimoumělecké a mimodivadelní složky... Jako by umělecké vedení rezignovaně podlehl kombinaci tlaku provozní nutnosti a hvězdného systému.



Kritik Miroslav Rutte v Národních listech (2. 11. 1936) popíše roční vývoj po Jahnově ustavení ředitelem: „Nový ředitel dal nepokrytě najevo, že má pevnou vůli vrátit do divadla jeho uměleckou čest a konsolidovat všechny lidi dobré vůle. /.../ Ani největší optimista se nemohl domnívat, že se (tento úkol) podaří splnit za rok a bez otřesů. Ale současně objevilo se několik vážných kritických hlasů, jež poukázaly znovu, že hlavní vinou vinohradského úpadku je umělecké vedení a že nebude lze docílit nápravy v údech, pokud nebude nápravy v hlavě.“ M. Rutte zde referuje o aktuální události, o tři dny staré Borově rezignaci. Článek se jmenuje Krize v uměleckém vedení (a propros – povšimněme si, kolik ohlašovaných krizí jsme už za třicet let existence Vinohradského divadla zaznamenali) a přináší i její řešení. „Uměleckou správu nyní povede šestičlenný sbor, složený z B. Stejskala jako vrchního režiséra, z režisérů dr. Bora, Fr. Salzera, Gab. Harta a dramaturga Franka Tetauera. Kolektivu bude předsedat ředitel Dr. Jahn, jenž tím přebírá na sebe část pravomoci šéfa činohry.“

Na popsaném vývoji vidíme, jak se proměňoval způsob řízení divadelní instituce: nyní už je akceptován stav, že namísto jedné silné osobnosti jsou pravomoc a vliv (a samozřejmě také odpovědnost) rozloženy mezi intendanta (který je sice vzdělaný a divadelní problematice dokonale rozumí jak provozně, tak umělecky, nemá však vlastní tvůrčí ambice) a osobnosti, které mají jako vzájemné domluvy schopný sbor společně vytvářet program v podobě dramaturgických voleb titulů a jejich scénického provedení. Jde, samozřejmě, o křehkou rovnováhu, která ale zabrání dalšímu vnitřnímu rozvratu. B. Stejskal (1986–1955) vydrží v postu vrchního režiséra do začátku sezony 39/40, kdy jej vystřídá F. Salzer, J. Bor počátkem roku 1939 odejde šéfovat činohru Národního divadla, F. Tetauer figuruje chvíli jako dramaturg, chvíli zase opět jako „pouhý“ lektor. ( J.Träger poněkud nejasně sděluje: „Jahnovo postavení v divadle samém se nepochybně zhoršilo už tím, že se ředitel postavil za svého dramaturga, když mu v září 1938 selhaly nervy a způsobily Tetauerův útěk z Prahy; přesvědčen lékařským vysvědčením, povolil mu dovolenou, ale na nátlak souboru musil po jeho návratu snížit na několik měsíců jeho plat a vyloučit jeho zásahy do záležitostí souboru.“) F. Tetauer se pak také záhy stane jedním z cílů novinářského útoku českých fašistů z časopisu Nástup červenobílých, kde je denuncován jako „levičácký dramaturg“, jehož „začarovaným kruhem“ nemohou „proniknouti“ mladé dramatické talenty.

B. Jahnovi se ale podaří Městským divadlům vrátit jejich uměleckou serióznost. Přeruší spolupráci s domahačnými hvězdami, po subretě Medě Valentové v březnu 1937 ukončí své nyní již jen „pohostinské vystupování“ Anna (uměleckým jménem Andula) Sedláčková. (Herečka, která v roce 1921 odešla z Vinohrad do Národního divadla, kde poté také vystupovala

pohostinsky, poté založila a během války provozovalo soukromé Divadlo Anny Sedláčkové.) Tím skončí systém souborové práce narušující (a dodnes v podstatě destruuující) hostování mimo soubor stojících populárních „hvězd“, které si pro své účinkování vymínají zvláštní honorářové, dramaturgické, „obsazovací“ i termínové podmínky. (A. Sedláčková odmítla hrát s obsazeným již kolegou B. Vrbským, B. Jahn jejímu tlaku neustoupil, takže se, jak napíše v ředitelském memorandu: „*pohněvala a písemně oznámila, že v Městském divadle hrát nebude.*“)

J. Träger chválí, že se B. Jahn „*při svém nástupu zasadil o obrodu Komorního divadla, když pro ně ve spolupráci s Tetauerem sestavil Literární cyklus*“. Doplnil herecký soubor o Natašu Gollovou, Svatopluka Beneše, Jiřinu Štěpičkovou, Františka Vnoučka, později o Miloše Nedbala a Annu Letenskou a další. V roce 1935 zaznamenala velký ohlas (i na zájezdu do Bratislavy a Vídně) Langerova Jízdní hlídka. O rok později vyvolá velký skandál uvedení Kornejčukovy Zkázy eskadry ve Stejskalově režii.

Pokud jde současnou zahraniční dramaturgii, J. Träger oceňuje dramaturgii, že k „*nám uváděla ukázky americké dramatické literatury, Kingsleyovy hry Muži v bílém a Newyorský přístav, O'Neillův Pramen věčného mládí, Wilderovo Naše městečko*“. Träger jmenuje i další tituly, právě tak jako konkrétní tituly Literární cyklů v Komorním divadle, kde jsou uváděny texty Claudelovy, Hellmannové Giradouxovy, Pirandellovy, ale také Nezvalovy, Marivauovy či Salacrouovy. Své hodnocení dramaturgie shrnuje: „*Dramaturgická koncepce, na které se podílel jako umělecký poradce dál František Langer, budovala tedy na cizí a domácí klasice, které inscenace ponechávaly její divadelní charakter, aniž z ní těžily k naléhavější aktualizaci, a na výběru ze současné dramatické produkce, převážně cizího původu, která zase napomáhala podobě zdivadelněného a zherečtěného divadla.*“

Můžeme tedy snad říci, že za Jahnovy ředitelské „pětiletky“ se dramaturgické pojetí velké činohry na dvou scénách Městských divadel pražských konečně ustálilo do stabilizované podoby. Tento příznivý vývoj však ovšem vzal zasloužil za druhé republiky a zejména během protektorátu.

Útoky českých fašistů proti Jahnově umělecké správě Městských divadel se stupňují a vrcholí denunciačním článkem otištěným 27. ledna 1940 v časopise Nástup červenobílých. Na něj reaguje pražský magistrát primátora Klapky dopisy, ve kterých nejprve žádá vysvětlení obsahu článku, pak odložení připravených premiér her F. Tetauera a F. Götze a následně požaduje, aby se B. Jahn vzdal „titulu ředitele“ s právně nehorázně konstruovaným poukazem na stanovy



Družstva. Ředitelství a správní výbor Družstva tyto požadavky jako nedůvodné odmítnou, radnice pohrozí tím, že zruší smlouvu města s Družstvem o „pronajmutí Městského divadla“ a odebere divadlu subvenci. Za tohoto nátlaku B. Jahn 9. 2. 1940 rezignuje a město jmenuje hned 10. 2. (v sobotu – tak se spěchalo!) „generálního plnomocníka“ Dr. Vladimíra Říhu (1895–1959) a dosáhne i personálních změn ve správní radě Družstva.

Tím skončí – několik měsíců po tragickém konci instituce první Československé republiky – i období budování reprezentativní městské činohry na Vinohradech. V následujících letech macešského válečného „protektorství“ nelze hovořit o rozvoji, ale o náročném, ústupovém boji o zachování základů, na nichž byla instituce Městských divadel pražských zbudována.



## 4. NÁVRATY, PROMĚNY, POPÍRÁNÍ A RESTITUCE DRAMATURGIE „VELKÉ ČINOHRY“ V DIVADLE NA VINOHRADĚCH

### 4.1. Nedostatečný výzkum poválečného vývoje Divadla na Vinohradech

V předchozích kapitolách jsme sledovali cestu jednotlivými vývojovými peripetemi Vinohradského divadla k ustálení a osvojení koncepce velké činohry. Mohli jsme se při tom opřít o historicky a teatrologicky ne sice bezezbytku a důsledně, ale přece jen prozkoumaná a verifikovaná fakta a jejich kontextualizaci.

V dalším vývoji už takovou oporu ve zdrojovaných a objektivizovaných výzkumech nemáme. Až na jednu cennou výjimku: díky badatelskému úsilí Ústavu teorie scénické tvorby DAMU je podrobně analyzováno poválečné období ředitelování Jiřího Frejky, a zájemce lze proto odkázat na hned dvě fundované publikace (odkazy naleznete v závěrečném přehledu literatury). Další vývojové vinohradské vývojové etapy si teprve takový zevrubný výzkum zaslouží. Od padesátých let, kdy se Vinohrady staly Divadlem Československé armády, jsme už odkázáni na jen na informace často ještě tendenčně, nedostatečně zdrojované a na děje, zachycené s (do jisté míry přirozenými ohledy na ještě žijící aktéry) v memoárech a rozhovorech.

Nyní probíhá na DAMU výzkum normalizačního dvacetiletí v DnV, další vývojové etapy a témata čekají na své badatele.

To je jedním z důvodů, proč další kapitoly přinášejí už jen stručný přehled a odkazují čtenáře k dalšímu vlastnímu studiu a promýšlení. Napomoci jim v tom může jednak monografie Jindřicha Černého *Osudy českého divadla po druhé světové válce* (která ovšem končí rokem 1955), a také *Justovo Divadlo v totalitním systému*.

Druhým důvodem je skutečnost, že dramaturgické pojetí vinohradského divadla jako „velké činohry“ se vývojově završilo a etablovalo, a bylo také společností v tehdy panujících kulturních souvislostech přijato, za Jahnova ředitelování. V dalších obdobích představovalo výzvu, ale i překážku, s níž se divadlo v proměňující se divadelní krajině a společnosti vypořádávalo různými způsoby.

## 4.2. Shrnutí vývoje 1907–1945

Nejstručněji, a proto schematicky shrnuto:

Šubertův ředitelský projekt a prolog existence vinohradského divadla se pokusil zopakovat již vývojově překonaný koncept divadla jako výrazu národně obrozeneckých snah.

Ředitel V. Štech pragmaticky vycházel vstříc dobové divácké poptávce, nedráždil moderní dramaturgií její konzervatismus a reprodukoval provozní modely ad hoc neprogramově provozovaných, v zásadě lidových scén.

K. H. Hilar s nezměrnou energií a erudiicí ustanovil na Vinohradech programově rozvíjenou souborovou repertoárovou činohru, překonávající zahleděnost do minulosti, naopak, otevřenou soudobé dramatické i scénické tvorbě.

J. Kvapil a jeho dramaturgičtí spolupracovníci (K. Čapek a pak J. Kodíček) souborovou repertoárovou činohru (se stálými kmenovými režiséry, okruhem „domácích autorů“ a do jednotlivých dramaturgických oblastí strukturovaným repertoárem) etablovali a institucionalizovali.

Končící ředitel F. Fuksa, a spolu s ním J. Bor, B. Stejskal a F. Langer získali pro možnost plného rozvoje koncepce velké činohry nezbytnou komorní scénu, ale nedokázali čelit ekonomickým a společenským tlakům, repertoár na obou scénách se tak rozpadl do dvou vzájemně si odporujících množin – jedna sledovala programové cíle velké činohry, druhá restituovala od hoc diváckou, provozní dramaturgii ze Štechových časů. Divácké obce obou těchto dramaturgických množin byly ovšem, pokud jde o kulturní potřeby a preference, do té míry rozdílné, že rozpor mezi nimi se vyhrotil a ohrozil samotnou existenci divadla.

Po změnách, které přinesl ředitel B. Jahn, se podařilo repertoár velké činohry na obou scénách prosadit a vytvořit zdravou a udržitelnou rovnováhu mezi uváděním klasiky (které sledovalo nejen divácké, ale i osvětové cíle), moderní české i světové dramatiky (bez příliš nápadných odchylek k bulvární divácké podbízivosti a také avantgardní, modernistické provokace), dařilo se i původní české tvorbě.

Vinohradské divadlo tak prošlo vývojem, který se završil v podobě reprezentativní, subvencované a ve společenském a kulturním prostředí jako autorita vnímané instituce. Je

zřetelné, že se kolem divadla shromáždila obec tvůrců a diváků, kteří se, kriticky, ale loajálně, ztotožňovali s institucí první Československé republiky.

Událostmi druhé světové války a záhy po ní vypuknuvší války studené (o „železné oponě“ hovoří W. Churchill už v březnu 1946) byla tato republika i s jejími ideály, tato obec a její institucemi, vnějšími ale v mnoha ohledech i vnitřními, ryze „českými“ tlaky a akcemi, relativizována, zpochybněna, rozvrácena, perzekvována. Relativizovány a rozvráceny byly i její instituce, které vyjadřovaly její étos, hodnoty a ducha. Perzekvovány byly i osobnosti, které s republikou spojily svůj osud, zpochybňován byl i jejich odkaz. To se týkalo samozřejmě i divadel, zvláště těch, která byla touto republikou a její municipalitou ustanovena a podporována.

Koncept velké činohry tak v divadelním krevním oběhu zůstává jako osvědčený modus operandi, poválečné divadlo se k němu v nových podmínkách vrací, ale také se ho snaží aktualizovat či zcela popřít.

### 4.3. Etapa ředitelování Jiřího Frejky (1945–1950)

Období od konce druhé světové války v květnu 1945 do komunistického převratu v únoru roku 1948 (třetí republika) přináší zásadní změnu společenského a kulturního paradigmatu. Probíhá boj o novou institucionální podobu obnoveného státu, který roku 1948 přejde z kompromisní podoby „lidové demokracie“ (E. Beneš) k totalitárnímu budování socialismu podle sovětského vzoru, tedy, zejména v počátcích k brutální k sovětizaci celé společnosti a jejích institucí.

V oblasti divadelnictví tato proměna začne hned s obnovením divadelního života a provozu v květnu a červnu 1945. Postupnými kroky jsou divadla zestátnována, je zcela zrušeno soukromé divadelní podnikání. Po peripetiích, vyjadřujících střetnutí různých zájmových a vlivových skupin, jsou – celkem logicky – Městská divadla pražská podřízena ne už svému zakladatelskému Družstvu, ale hlavnímu městu Praze a jejímu magistrátu. Vinohrady jsou krátkodobě zbaaveny Komorního divadla, které je jim vráceno až na začátku roku 1946.

Jakkoli je režisér činohry Národního divadla Jiří Frejka nejoprávněnějších a nejlogičtějších pretendents na tamní šéfování, pokusí se – se střídavými úspěchy – zmocnit činohry ND Jindřich Honzl. J. Frejka, který nabyl za léta svého působení ve „zlaté kapliče“ značnou a úspěšnou zkušenost s uskutečňováním programu velké činohry v omezeních daných protektorátní „kulturní“ politikou, je jmenován ředitelem Městského divadla na Vinohradech.

Společně s dramaturgem Karlem Krausem, mladým režisérem Jaromírem Pleskotem, s Bohušem Stejskalem, který pečuje o Komorní divadlo obnoví Jiří Frejka divadlo programově, dramaturgicky, inscenačně tak, že zcela odpovídá ideální koncepci velké činohry. Podaří se mu zrekonstruovat přebujelý soubor, přivést postupně výrazné herecké osobnosti (J. Adamová, O. Krejča, A. Hegerlíková a další) a v dobách velkého odlivu diváků, který měla částečně na svědomí měnová reforma na podzim roku 1945, rychle vybuduje a udrží divácký zájem. Proklamacemi ani ideologicky zatíženou dramaturgií (až v konci svého působení, po únoru 1948, se pokusí o několik marných kompromisů s komunistickou mocí) „nevyhání“ demonstrativně „měšťácké diváky“, otevírá však divadlo lidovému publiku (na které mysleli už K. Čapek s J. Kvapilem) a využívá k tomu úspěšně masové divácké organizace. Kontinuitu J. Frejka chce budovat vytvořením kmenového repertoáru (tedy jakéhosi kánonu dramaturgie velké činohry), pozve svého předchůdce, již téměř osmdesátiletého J. Kvapila, který na Vinohradech – v původní scénografii a scénické koncepci, znovu realizuje tři slavné inscenace svého šéfovského období.

Na Vinohrady se chodí, a to zdaleka ne na podbízivý repertoár (Frejkovy inscenace Molièrova Zdravého nemocného – 103 repríz, Shakespearova Macbetha - 60 repríz, Gribojedova Hoře z rozumu 73 repríz, Shakespearova Snu noci svatojánské 125 repríz, Klicperova Zlého jelena 88 repríz, ale také 62 repríz novinky F. Werfela Jacobowsky a plukovník v Pleskotově režii či 33 repríz Sartrovy hry Za zavřenými dveřmi ve Stejskalově režii v Komorním divadle.)

Takový úspěch se neodpouští, zvláště ne za situace, kdy ideologizující programy dalších divadelních koryfejí se míjejí s diváckým ohlasem. J. Frejka je napadán (i komunisty zevnitř souboru), sám v obraně rozpracuje záměr převést Vinohrady zřizovatelsky z gesce orgánů hlavního města po sovětském vzoru jako armádní divadlo do zprávy Ministerstva národní obrany. Tento zoufalý projekt se uskuteční roku 1950 a je spojen s Frejkovou likvidací. Městská divadla pražská jsou „rozdělena“ na scény, které zůstanou městu (Komorní divadlo a k němu přidané divadlo Komédie), Vinohrady se stanou Ústředním divadlem Československé armády. Ředitel nových Městských divadel O. Ornest Frejku jako režiséra angažovat odmítne, armáda dosadí v „dobytém divadle“ na ředitelský – náčelnický post důstojníka (plk. F. Prčka) a uměleckým šéfem je jmenován režisér Aleš Podhorský. J. je přesunut do operety a varieté v Karlíně, kde roku 1952 ukončí (v ředitelně) svůj život sebevraždou.



#### 4.4. Divadlo Československé armády (Aleš Podhorský, Jan Škoda)

Desetiletí 1950–1960 v původně měšťanském vinohradském divadle, převlečeném nyní do vojenského stejnokroje, je nesporně jednou z nejotřesnějších výstředností v českých divadelních dějinách. Zároveň ale jde o jeden z nejmvlivnějších důkazů toho, jak ani ideologický fanatismus, ani pragmatické podrobení se moci, nemohou proměnit živě komunikující, interaktivní médium, kterým je divadlo, v účinný propagandistický nástroj. Služebnost ideologii vycházející z ducha, který byl české společnosti kulturně cizí, ale který s podporou velké části zfanatizované či jen zstrašené české tvůrčí inteligence prosazovala z Moskvy řízená komunistická moc, zde na divadelním poli názorně ukázala, jak ideologická schémata „vědeckého“ komunismu v praxi zkrátka nefungují. Kulturní veřejnost musela takovému hlásání ideologie a překrucování reality trpně naslouchat, ale tam, kde by na ně dobrovolně chodila do divadla, a ještě za to platila vstupné, míra podrobení dospět nedokázala.

Celý koncept divadla velké činohry byl zpočátku tohoto období zavržen jako ideově pochybný. Diktát estetiky socialistického realismu byl pro řadu herců, včetně těch Frejkových, nepřijatelný. Zbytky původního souboru byly postupně doplňovány mladými absolventy po válce založené DAMU (1947). Emblematickou inscenací jejich ideového a estetického názoru se stala Fadějevova Mladá garda v Ochlopkovově dramatinizaci a v režii Huga Haase (1951). Někteří divadelníci, nejen herci, ale například i dramaturg Josef Balvín, se tomu ovšem nepodrobili dobrovolně, byli do divadla „povoláni“ rozkazem v rámci povinné základní služby. Dalšími dramaturgy v tomto období byli dramatik Zdeněk Bláha a Dr. Vladimír Horáček.

Okolnost, že se zde v padesátých letech za těchto podmínek (k nimž patřila i z divadla rezolucí schvalovaná persekuce herečky Jiřiny Štěpničkové) vytvořilo jádro souboru, který pak dotvořili v šedesátých letech ředitelé L. Pistorius a F. Pavlíček, je psychologicky pochopitelným důvodem, proč toto období nebylo hlouběji prozkoumáno a zachovala se z něj vlastně jen řada v podstatě neškodných (a trapných) vzpomínek, například na zájezdovou činnost k posádkám.

Dramaturgie se nejprve orientovala na hry s válečnou, armádní a brannou tematikou, koneckonců šlo také o to přepsat paradigma legionářského mýtu pěstovaného první republikou i v repertoáru velkých činohr (Medkův Plukovník Švec v činohře ND a Langerova Jízdní hlídka na Vinohradech), na nové bojové tradice, zkreslující již historii československého odboje druhé světové války. Uváděny byly „pokrokové hry“ sovětské a autorů socialistických zemí (i hra čínská, rovněž pokroková, Dívka s bílými hlasy), překladem Gusjevovy slávy (1951) a vlastní hrou Dobrá píseň (1952) začíná autorská spolupráce P. Kohouta (který do dnešních dnů

napíše pro Vinohrady 16 původních her a adaptací a stane se tak zdejší nejplodnějším domácím autorem), pro divadlo píše M. Stehlík, J. Procházka, M. Jariš.

Po dvou letech vystřídá A. Podhorského ve funkci umělecký šéf Jan Škoda (1896–1981), který opatrně otevírá okruh české klasiky dobově přijatelnými husitskými hrami Jiráskovými a postupně vrací do repertoáru J.K. Tyla, A. N. Ostrovského, M. Gorkého, Molièra, dokonce F. Schillera, v československých premiérách pak roku 1957 F. A. Lorcu (Mariana Pinedová, režie F. Štěpánek) a B. Brechta (Vidění Simonky Machardové, 1957, rovněž F. Štěpánek).

V první polovině padesátých let bylo hlediště zaplňováno organizovaným publikem; když selhaly odborové, stranické a svazácké organizace jako dodavatelé diváků, byli do hlediště „naveleni“ vojáci základní služby. Nejdogmatictější fáze „budování socialismu“ končí po Stalinově a Gottwaldově smrti a po XX. sjezdu KSSS. Z velení armády také zmizí Gottwaldův zeť, legendární ministr A. Čepička. Armáda postupně pouští divadlo ze zřetele a dovoluje postupné zcivilnění jeho repertoáru. Protože už však nefunguje ani jako náhradní náborová divácká kancelář, upadá velké hlediště vinohradské scény do trvalého diváckého nedostatku.

#### 4.5. Návrat k modelu „velké činohry“ v podobě univerzalistického dramaturgického schématu profesionálních činoherních souborů

Pochybnosti o tom, zda bezohledné uskutečňování budovatelských cílů a způsob vedení „třídního boje“ první poloviny padesátých let skutečně vedou k uskutečňování deklarovaných idejí socialistické společnosti, se postupně zmocňuje i těch bytostných komunistů, „lidí zvláštního ražení“ (J. V. Stalin), kteří se na nastolení totalitní moci podíleli z přesvědčení, natož pak těch, kteří se jen konjunkturalisticky či z obav o existenci připojili. Protože ale za železnou oponou světa ve stavu třetí světové, tedy studené války, se do sovětizované české a slovenské společnosti bezskrupulózně propjala paradigma ideologicky diktovaná z Moskvy, mohou se zde ve veřejném prostoru (tedy i v divadelnictví) tyto pochybnosti projevit jen v mezích diskursu, vytyčeného heslem „Sovětský svaz – náš vzor!“ Stane se to po Chruščovem na XX. sjezdu KSSS roku 1956 přednesené tajné, ale postupně do veřejnosti pronikající zprávě o kultu Stalinovy osobnosti. Následující období se tak po „sovětském vzoru“ označuje jako „oteplení“.

Na rozpor mezi deklarovanými ideály a skutečností opatrně začíná poukazovat i zveřejňovaná literatura a dramatika. Dramaturgie divadel, nivelizovaná na počátku padesátých let pokusy o prosazení centrálního dramaturgického řízení, se postupně vymaňuje z obsahového schematismu. Zachováno však zůstane schéma dramaturgického plánování po jednotlivých oblastech, které se, jak jsme výše podrobně popsali, etablovalo za první republiky. A protože profesionální divadlo má nyní v zásadě jedinou institucionální podobu státem (či municipalitou) zřizovaných divadel, toto schéma se stává do značné míry určujícím a v různých obdobích různě zdůrazňovaně prosazovaným modelem. (Od toho se v etapě „oteplení“ odchýlí až „divadla malých forem“, či, lépe, řečeno s J. Císařem, který jim věnoval jako první autor monografii „divadla, která našla svou dobu“.) A protože k prosazování tohoto modelu se vrátí i divadelnictví za normalizace, tedy v sedmdesátých a osmdesátých letech, vzdorují mu svou tvorbou tzv. studiová divadla.

V tomto dramaturgickém schématu, naplňovaném dramaturgiemi činoherních profesionálních divadel v jednotlivých sezonách v podobě mocenskými orgány kontrolovaných a schvalovaných dramaturgických plánů, je nyní dominantní oblastí „původní česká a slovenská hra“. Následuje pak „hra sovětská“ (přínejhorším ruská) a dramatika autorů „socialistických zemí“. Jako nezpochybnitelné dogma se postupně ustálí povinnost uvádět premiéry titulů z těchto oblastí k výročí „Vítězného února“ a „Velké říjnové socialistické revoluce“ (která se udála podle v Evropě užívaného gregoriánského kalendáře v listopadu),

dále pak k jiným „významných“ společenských událostem, jako byly stranické sjezdy KSČ a jiná „výročí“. Už to vytvářelo „specifický provozní rytmus“ jednotlivých sezon; tento rituálně opakující se stereotyp pak ve veřejném prostoru posiloval pocit společenské neměnnosti.

Jistotu pro budování souborové repertoárové činohry tak představuje oblast českého a světového klasického dramatu. Zde je možné opřít se o tituly do té míry populární, že představují pro divadla diváckou jistotu, ale také činit různé „objevy“, zejména však interpretací textů vyjadřovat obsah doby a její žitou skutečnost. (Jeden jediný příklad za mnohé – Pleskotova inscenace Hamleta v činohře ND v překladu Z. Urbánka.) Odpor k uvádění německé klasické dramatiky v druhé polovině padesátých let pomine. Uvolní se i kánon české dramatiky, ze kterého byli v budovatelském období vyřazeni třeba právě K. Čapek či F. Langer, přesto jsou v něm autoři, kteří byli – zejména za Protektorátu – hojně uváděni (V. Werner, J. Hlávka, F. Zavřel) a kteří už patrně provždy zůstanou mimo jeviště s více či méně spravedlivou nálepkou kolaborantů – tu jim často nalepili „pokrokoví“ divadelníci, by tím zastřeli vlastní selhání.

Oblast současné „pokrokové západní“, později již jen „západní“, či také „devizově vázané“ dramatiky, zastoupené v repertoáru zpravidla jednou, nanejvýš dvěma premiérami v sezoně, byla také polem pro dramaturgické zápasy s mocí. Komplikoval to složitý vývoj zahraniční politiky a jejích ideologických diskursů, tak se například ze „zpátečnický“ existencialistického J. P. Sartra stane přední „pokrokový komunistický francouzský dramatik“, aby se po myšlenkové konverzi stal opět v repertoáru nepřijatelným reakcionářem. Uvádění této dramatiky je navíc komplikováno ekonomicky, československá koruna není volně směnitelná za měny západních států, ve kterých jsou vypláceny tantiémy autorům a držitelům autorských práv. A tak uvedení takového titulu je vždy vázáno na přiděl deviz, který je třeba s příslušnými orgány vyjednat. A pro jistotu je také celou agentáží pověřena jediná monopolní zestátněná agentura – DILIA (na Slovensku LITA). Nežádoucí díla a autoři tak prostě nemusí být na (většinou ústní) příkazy svrchu „smluvně zajištěni“, a to jak pro jejich uvádění divadly v republice, tak pro uvádění zákazy postižených domácích autorů v zahraničí.

Zvláštními proměnami pak ve schématu dramaturgie prochází oblast zábavného, rekreativního divadla. Původně v padesátých letech urputně ideologicky vedený „boj proti morzakoru“ v literatuře (čtivo vydávané v sešitcích prodávaných „za korunu“) a „buržoaznímu kýči“ v divadlech a ve filmu, který z veřejného prostoru a užití (v knihoven, z repertoáru zestátněných divadel i programu zestátněných kin) na čas vyřadil i díla nesporně vysoké

kvality, vytvořil záhy „spotřebitelskou niku“, kterou, v rozporu s primitivně zjednodušenými osvícenskými představami ideologů, nezaplnila produkce „kvalitní zábavy pro dělníky, rolníky a pracující inteligenci“ v budované „beztržní společnosti“. Respektive, publikum, které bylo ušetřeno „morzakoru“ a „kýče“, se na „ideově hodnotnou“ produkci ani do hledišť nevrhlo. Pokud šlo o literaturu, při jejímž vydávání se navíc šetřilo „strategickou surovinou“ – tedy papírem, bylo ještě do jisté míry možné kamuflovat realitu a předstírat, že vytištěné knihy mají skutečné čtenáře. Bylo možné kamuflovat i hospodářské výsledky divadel a různými způsoby „podporovat pokrokovou tvorbu“, tristní prožitek poloprázdných hledišť však nebylo možné zastírat. A tak je postupně vzata na milost i „komedie“, dokonce i ta „měšťácká“, konverzační a situační, a s nimi také i opereta.

V dramaturgii Vinohradského divadla se toto „oteplování“ projeví za ředitelování L. Pistoria a zejména F. Pavlíčka.

## 4.6. Aktuální divadlo – návrat k původní československé dramatičce (Luboš Pistorius)

Režisér a dramaturg Luboš Pistorius (1924–1997) byl ředitelem Vinohradského divadla v letech 1960–1965. Divadlo bylo armádou vráceno zpět hlavnímu městu a posléze se také vrátilo i ke svému názvu – v dodnes užívané podobě Divadlo na Vinohradech. Původní Městská divadla pražská ovšem restituována nebyla, existovala – úspěšně – dál pod vedením O. Ornesta na scénách Komorního divadla a Divadla Komedie (dříve Divadlo V. Buriana), v šedesátých letech také převzala jako třetí scénu divadlo ABC, kde svou principálskou činnost ukončil J. Werich.

Pistoriovo ředitelské období lze charakterizovat jako období dominantní dramaturgie s důrazem zejména na uvádění původní dramatiky. Většina kritických proudů etapy oteplení a sebereflexe zneužitě generace „budovatelů socialistické společnosti“ se v dramaturgii projeví. Některé inscenace také obsahově narážejí na hranici kritičnosti a uvádění her je pozastavováno či zakazováno.

Od roku 1959 se hraje úspěšná Drdova „lidová komedie“ Dalskabáty – hříšná ves, jeden z mála textů, který se zařadí do kánonu českého zábavného repertoáru. L. Pistorius jako ředitel a režisér zahájí své působení v říjnu 1960 Aškenazyho hrou Host reflektující společenské téma na intimním příběhu. Po Ibsenově „občanském“ Nepříteli lidu v režii tehdy kmenového režiséra Jana Strejčka následuje Kohoutova kritická hra Říkali mi soudruhu, hry Jarišova, Drdova, Březovského, Stehlíkova, v roce 1962 Millerův sebezpytný Hon na čarodějnice (známější pod titulem Čarodějky ze Salemu), Aškenazyho pokus o komedii C.k. státní ženich, v sezoně 1962/1963 pak veleúspěšná Kohoutova dramaturgická Čapkova Válka s mloky (v režii nově nastoupivšího kmenového režiséra Jaroslava Dudka), hra Karvašova, Dietlova. V sezoně 1964/1965 pak už má divadlo problém nejen se stále neuspokojivou návštěvností, ale přímo se zákazy – do potíží se dostane s Klímovou kritickou hrou Zámek (režie J. Dudek), zakázána je Štěpánková inscenace Dietlovy komedie Slečnu pro Jeho Excelenci, soudruzi a nevyvede se inscenace Šotolovy problematičké hry Antiorfeus.

L. Pistorius jako by byl pokračovatelem Čapkova úsilí přivést na scénu díla svých generačních a názorově blízkých spisovatelských souputníků, díla, která by refleктоvala současný myšlenkový pohyb společnosti. Navazoval tedy na koncept velké činohry s její ambicí vyjadřovat přesahy společenského dění na život jedince a jeho rodiny. Dramaturgie za jeho ředitelování tuto linii ještě posilovala uváděním „panovnických“ her z klasického kánonu –



Tylův Hus, Shakespearův Julius Caesar, Ibsenova dramata, Puškinův Boris Godunov, i modelových a „problémových“ her ze současné světové produkce – A. Miller, F. Dürrenmatt, L. Leonov a aktuální německá „publicistická“ dramata reflektující selhání společnosti za období Třetí říše a otázku německé viny (obecněji – viny za společenské procesy, které se zvrhly v totalitu) – Kipphartův Případ Oppenheimer (1965) a především Hochhuthova Náměstka (1966), obojí v Pistoriově režii.



## 4.7. Vinohradské předjaří a pražské jaro – DnV za ředitele Františka Pavlíčka

Po Pistoriově rezignaci (je nejasné, do jaké míry vynucené či dobrovolné) je ředitelem jmenován úspěšný filmový scenárista, spisovatel a dramatik František Pavlíček (1923–2004). Jeho „pětiletka“ (odvolán z funkce byl roku 1970) je právem považována (spolu s Hilarovou a Frejkovou epochou) za všestranně úspěšné období prosperity vinohradské činohry. Opírá se o svou zkušenost ze světa filmu, o dramaturgii H. Šimáčkové a Dr. J. Bílého, o režiséry L. Pistoria, J. Dudka, F. Štěpánka (a o režisujícího herce S. Remundu). O znalost kontinuity vývoje českého divadla obecně a vinohradské scény konkrétně a o vystižení společenských témat v postupně rozšiřovaném prostoru svobody, reflexe a kritického myšlení, které vyvrcholí tzv. „pražským jarem“ roku 1968 a záhy ztrpne jeho potlačením okupací vojsky Sovětského svazu a zemí Varšavské smlouvy (s výjimkou Rumunska).

Za Pavlíčkovy éry je koncepce „velké činohry“ obnovena v plném rozsahu a protne se s diváckými potřebami doby, nejen se zájmem, ale i srozuměním hlediště s ne vždy snadnými obsahy inscenovaných předloh a látek. F. Pavlíček odvážnými personálními tahy doplnil soubor (přivedl například J. Bohdalovou, M. Kopeckého, J. Hanzlíka, H. Maciuchovou, I. Janžurovou) a začal ve vztahu k publiku budovat „kult hereckých hvězd“, ač dovnitř přirozeně opakovaně deklaroval kolektivitu souboru. Vinohradští herci začali být „medializováni“, ve filmu, rozhlasu a rozvíjející se televizi. F. Pavlíček a L. Pistorius – spolu s režiséry – dobudovali a „sehráli“ ansámbl, který dokázal přestát i léta normalizační kolaborace a naposledy se vlastně téměř celý představil v inscenaci Bulgakovova Mistra a Markétky v roce 1989. F. Pavlíček, člen vrcholných orgánů KSČ, vybojoval pro „své“ divadlo mnohé; patřil na konci 60. let k typickým reformním komunistům. Vzpomínám si, jak zajímavě se po Praze v roce 1967 vyjímaly obrovské stojiny, dnes bychom řekli billboardy, propagující inscenace DnV prostřednictvím jmen herců, kteří tehdy točili film za filmem a byli hojně obsazováni i rozhlasem a televizí. Bylo to stejně nezvyklé, jako když v tehdejší „retro“ inscenaci Vančurovy Josefíny na scénu padala revuálka pokrytá baťovskými reklamami. F. Pavlíček byl principálem nejen v oblasti náročné dramaturgie, souborotvorby, vlastní autorské tvorby, ale také vynikajícím „marketingovým ředitelem“.

S DnV jsou spojeny i dva zásadní Pavlíčkovy autorské počiny – jeho adaptace povídek I. Babela Nanebevzetí Sašky Krista (1967) a dramaturgie Čapkovy posledního románu Život a dílo skladatele Foltýna aneb Posedlost (1969). Za první z těchto inscenací bylo divadlo



vyznamenáno státní cenou. Divadlo uvede také hojně ve světě hranou Kohoutovu hru August August, august. Sám F. Pavlíček hovořil v souvislosti s Vinohrady o „pruhované dramaturgii“, náročnější tituly byly střídány tituly kvalitními, ale očekávaně diváckými (a s tímto záměrem také inscenovanými.) A tak najdeme v repertoáru Gorkého, Čechova, ale i Shawa, a dokonce i onoho dosud pro reprezentativní divadelní dům zavrhaného Feydaua, najdeme zde náročné texty A. Strindberga, L. Pirandella, J. Cocteaua, ale také očekávatelně divácké hry G. Anouilha, M. Andersona a N. Simona. Celé období pak uzavírá Pistoriova inscenace Goethova Fausta.

Osud F. Pavlíčka a „jeho“ Vinohrad byl pro vývoj v okupovaném Československu typický. Po přijetí komunistického dogmatu nazvaného Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti byl nedávno ještě privilegovaný komunista ze strany vyloučen a vyhnán v roce 1970 i z divadla. Ve zvukových dokumentech je zachována nahrávka jeho poslední řeči k souboru, ve které se snaží všem dodat odvalu a zavázat je k další odpovědné práci. Snad i kvůli této výzvě na protest proti odvolání ředitele ze souboru odešly jen V. Chramostová a dramaturgyně H. Šimáčková.

#### 4.8. Normalizační činohra a její dramaturgické paradoxy (Zdeněk Míka)

Režisér a divadelník, komunista Zdeněk Míka (1919–2000) byl po Fuksovi druhým nejdéle sloužícím vinohradským ředitelem. Normalizační moc ho na Vinohrady instalovala před začátkem sezony 1970/1971 a ředitelem zůstal až do roku 1988, kdy byl odvolán a nahrazen Františkem Laurinem. Jak jeho nástup, tak jeho odchod se odehrály za nesouhlasu souboru. S normalizačním ředitelem, kterého soubor a zaměstnanci nechtěli přijmout, se nakonec loučili mnohaminutovým ostentativním aplausem.

Celá normalizační epocha byla plná podobných paradoxů a absurdit, pramenících z obecně celospolečensky přijatého pokrytectví, umožňujícího pragmatické bytí díky soustavnému přepínání mezi dvěma diskursy – tím oficiálním, hlásícím se k doktrínám a heslům státu a jeho státostrany v područí skutečné moci v Moskvě, a tím, který odpovídal skutečnosti nesvobody a reálným životním cílům a potřebám. Cíle a potřeby měl každý přirozeně odlišné – a z této odlišnosti se odvíjela míra kompromisu mezi podvolením a vzdorem, můžeme snad i říci „míra zkorumpovatelnosti“. Ať tak či onak – toto období přispělo k relativizaci a destrukci hodnotových rámců společenského života a propadlo se do žité zkušenosti několika generací. Říkalo se tomu dokonce „reálný socialismus“.

S tímto vědomím je třeba vnímat Míkovu správu divadla jako rozporuplnou, ale – na rozdíl od jiných kulturních institucí poznamenaných dvěma dekádami normalizace – ne jako destruktivní.

Z. Míka, který svou divadelní kariéru začal v květnu 1945, potom – s mladými levicovými divadelníky – zakládal Divadlo pracujících ze Zlíně, v šedesátých letech úspěšně řediteloval Jihočeskému divadlu v Českých Budějovicích – byl komunista oscilující mezi idealismem a pragmatismem. Byl zkušený a ve vnitrostranických bitkách ostřílený funkcionář (jako ředitel DnV byl i poslancem Federálního shromáždění ČSSR), ale současně byl bytostný divadelník a „své“ divadlo hájil, i když často prostředky, které měly ráz kolaborace s totalitním režimem.

K jeho cti slouží, že nikomu z Pavlíčkova a Pistoriova souboru nedal výpověď a odolal tak jak vnitrodivadelním, tak vnějším politickým tlakům. Soubor opravdu opustily – z vlastního rozhodnutí – zmíněné dvě osobnosti. Další přestupy (např. Iva Janžurová odešla do činohry Národního divadla) se odehrávaly už v „tehdy běžném kariéřním režimu“. Režiséra Luboše Pistoria „vyměnil“ s dalším z normalizačních ředitelů, Zdenkem Buchvalkem v RDZN, za Jiřího Dalíka. (J. Dalík i L. Pistorius patřili na konci čtyřicátých let, stejně jako Z. Míka,

k mladým komunistickým divadelníkům, na rozdíl od něj se však oba díky svým postojům v roce 1968 stali „kádrově problematickými“ a změna angažmá umožnila jejich další divadelní tvorbu.) Soubor pragmaticky doplňoval také tak, aby v něm mohl po stranických prověrkách rozvíjet činnost komunistické organizace, mohl se při tom ve stranických kruzích opřít o nespornou autoritu herečky a funkcionářky Jiřiny Švorcové.

Zcela v duchu proklamovaných hesel vybudoval kolem divadla „ochranný val“ různých družeb s „brigádami socialistické práce“ z průmyslových závodů a zemědělských družstev, i družeb divadelních – například s Malým divadlem v Moskvě.

V souboru dál působili režiséři Jaroslav Dudek, František Štěpánek, Stanislav Remunda, režíroval zkušený Jiří Dalík. Sám Z. Míka na sebe jako nevýrazný režisér bral režie ideových titulů – zejména her Jana Jílka, který se stal hlavním vinohradským autorem normalizace. Tituly, které měly výraznější ráz dramaturgické úlitby režimním požadavkům, svěřoval často hostujícím režisérům. Tak se na kmenové režiséry dostávala – a to ne vždy – jedna režie za sezonu – a jejich vliv na soubor (a tím i jejich možnost jej myšlenkově a esteticky profilovat) byla rozmělněna a rozprostřena.

To, že jako určující vinohradskou režiséřskou osobnost tohoto období vnímáme Jaroslava Dudka (1932–2000), je dáno jednak tím, že režíroval zásadní a ohlasné tituly, ale i tím, že souběžně působil jako televizní režisér zejména seriálů Jaroslava Dietla. Sám Z. Míka dál (pokrytecky, jak jinak) podporoval Pavlíčkem resuscitovaný hvězdný systém také jako filmový režisér. A tak se vinohradský soubor stal díky televizní a filmové normalizační nadprodukcí souborem dobových hvězd s až nepřiměřenou diváckou popularitou. Ta zpětně zajišťovala vysokou návštěvnost divadla a jeho dobré hospodářské výsledky, i když počet premiér se snížil na šest v sezoně. Organizovaná návštěva zajišťovala v potřebné míře i plná hlediště na ideologicky zaměřené inscenace, jaksi výměnou – lístky na „Bohdalku, na Kopeckého“ dostanete, když odeberete také vstupenky na „Kláška a Švorcovou“. (Byl to vlastně systém „podpultového“ prodeje, který se tehdy praktikoval v celé společnosti.)

Dramaturgy divadla byli Věra Eliášková a Milan Calábek. Repertoár divadla byl budován na bezpečné, více či méně vynalézavě volené a občas i objevně interpretované klasice (W.Shakespeare, C. Goldoni, M. Gorkij, H. Ibsen, L. N.Tolstoj, B. Shaw, A. P. Čechov, F. M. Dostojevskij, F. Schiller, Molière, V. K. Klicpera, J. K. Tyl, V. Vančura, K. Čapek), na původní dramatice (vedle Jana Jílka se na Vinohradech jako úspěšný dramatik etabluje Jiří Hubač), kromě her dramaturgů jsou uvedeny texty Pluhařův (v Kubátově dramatinizaci), Otčenáškův,

Kováčikův, Dutkův, Hanušův, B. Jiráskové, Fixové. Pravidelné jsou dodávky „pokrokové sovětské dramatiky“ k obligátním výročím – Z. Míka se etabluje inscenací Vasiljevových Andělů (v Horáčkově dramatinaci), uvede hry Roščinovy, Rozovovu, hrají se texty Gelmanovy, hraje se Arbuzov. Pozoruhodné jsou inscenace hry Alexeje Tolstého Car Fjodor v režii režiséra moskevského Malého divadla Vasiljeva, a Dudkova inscenace filmového scénáře Duského, Frida a Mitty Sviť, sviť má hvězdo. Rozvíjí se repertoár moderního realistického dramatu, často se silným tématem, poukazujícím skrytě na rozpor mezi deklarovanými hodnotami a skutečností. Zaznamenaníhodná je zejména Dalíkova režie Hubačovy dramatinace Clawellova Krále Krysy, ale také Dudkova inscenace Boltovy hry Ať žije královna. Divadlo za Z. Míky „utrácí devizy“ i za vyloženě zábavné tituly – Simonovu komedii Vstupte... (v Štěpánkově režii veliký sukces inscenace s V. Brodským a J. Bláhou) či slavnou komedii Kaufmanovu a Hartovu Přišel na večeri (režie S. Remunda, ve „werichovské“ hlavní roli M. Kopecký.)

#### 4.9. Občanská dramaturgie konce osmdesátých let (Jan Novák, Jaroslav Dudek, Jan Kačer, Jan Vedral, Roman Císař, Zuzana Sílová)

Roku 1985 se ředitel Z. Míka obratně brání výtkám, že divadlo pod jeho vedením ustrnulo a zastaralo, a angažuje jako uměleckého šéfa režiséra Jana Nováka, z ostravského „vyhnanství“ režiséra Jana Kačera a dramaturga Jana Vedrala, který přivede do dramaturgie Romana Císaře a jako lektorku Zuzanu Sílovou. Ti společně s Jaroslavem Dudkem, který začne režírovat dvakrát v sezoně, vytvoří tým, jenž od začátku sezony 1986/1987 přinese do dramaturgie silné občanské téma a některé postupy „nepravidelné dramaturgie“ studiových divadel. Sezona se otevře hodně diskutovanou, společensky silnou inscenací Spesivcevy dramaturgie Ajtmatovova románu Den delší než století ve Vedralově úpravě a Dudkově režii. V rámci stále ještě panujícího normalizačního dvojího diskursu se tímto činem divadlo přihlásí k myšlenkám „přestavby“ (perestrojky), hesla spojovaného s působením nového generálního tajemníka Komunistické strany Sovětského svazu M. Gorbačova, v zatuchlých poměrech českého normalizačního panstva hesla (i tajemníka) nežádoucího.

Během tří let, kdy „přestavbová otevřenost“ („glasnost“), otevírající postupně dosud tabuizovaná historická i společenská témata, vyvrcholí na scéně českých divadel „stávkovými večery“ za sametové revoluce po 17. listopadu, divadlo zásadně promění svůj vztah s publikem, společně sdílena jsou témata, která dosud byla pociťována, ale nesměla být vyslovena. K významným inscenacím této doby patří Dykův (a Císařův a Kačerův) Krysař, Vedralův Urmefisto v Kačerově režii s V. Preissem v titulní roli, Sófovlův Oidipus ve Skácelově překladu a režii J. Dudka, Rigbyho Pahorek v Novákově režii, Hálkův Záviš z Falkenštejna ve Vostrého úpravě a Kačerově režii, Bulgakovův Mistr a Markétka ve Vedralově dramaturgii a Dudkově režii a Topolovy Hlasy ptáků v Kačerově režii.

Roku 1988 se stane ředitelem divadla režisér a divadelní pedagog prof. František Laurin, který nastolený dramaturgický trend podpoří.

Autor této studie se na tomto období činnosti divadla výrazně dramaturgicky i autorsky podílel, nesluší se tedy, aby ji dále hlouběji analyzoval.

#### 4.10. Vinohradské divadlo ve svobodné společnosti

Od sezony 1990/1991 byla ředitelkou DnV herečka Jiřina Jirásková (1931–2013). V letech 2000–2012 pak Jindřich Gregorini, působící před tím řadu let jako Jiráskové ekonomický a provozní náměstek. Za jeho ředitelování byli uměleckými šéfy v letech 2000–2003 režisér Jiří Menzel a po něm herec a diplomat Martin Stropnický. Od sezony 2012/2013 je ředitelem herec a režisér Tomáš Töpfer, uměleckým šéfem Juraj Deák, šéfdramaturgem Jan Vedral.

Vinohradské divadlo se během třiceti let ve svobodném kulturním prostoru snažilo adaptovat program velké činohry reagující na proměňující se společenské proměny různými způsoby a různými úspěchy. Konstatujeme, že divácky nejúspěšnější – nejen v tomto období, ale vůbec ve vinohradské historii – byla Menzelova inscenace Feydeauova Brouka v hlavě s V. Preissem v hlavní dvojroli. Hrála se dvacet let s dosáhla 363 repríz a vidělo ji téměř čtvrt milionu diváků.

Tato desetiletí by rozhodně měla být předmětem kritické analýzy, je však pochopitelné, že jejím autorem nemůže být sám dramaturg, který se na počátku devadesátých let, v jejich druhé polovině a pak od roku 2012 na řízení divadla a jeho dramaturgie sám podílel.

Nedopustím se tedy toho, že bych zde děje, jichž jsem byl účastníkem (a které byly přirozeně spojeny s řadou konfliktů) subjektivně popisoval jako F. A. Šubert, V. Štech, B. Jahn a další vinohradské osobnosti ve svých vzpomínkách, a rád přenechám toto období analytickému a kritickému úsilí autorce či autorovi, kteří budou schopni se na ně podívat s potřebným odstupem.

## LITERATURA

V textu studie je v její historické části hojně a přiznaně citovány pramenné materiály, s ohledem na přehlednost textu však nejsou vedeny odkazy ke zdrojům. Autor to nepovažoval za nutné, neboť naprostou většinu citací lze dohledat v těchto sbornících, které vyšly v různých výročím DnV:

Divadlo na Vinohradech 1907–1967. Editor Josef Bavlín. Divadelní ústav Praha a Divadlo na Vinohradech, 1968.

Divadlo na Vinohradech 1907–1997. Editoři Zdeněk Hedbávný a Zuzana Paulusová. Divadlo na Vinohradech, 1997.

SÍLOVÁ, Zuzana, HRDINOVÁ, Radmila. Vinohradský ansámb. Divadlo na Vinohradech 1907–2007, díl druhý. Divadlo na Vinohradech, 2007.

ŽÁK, Jiří. Vinohradský příběh. Divadlo na Vinohradech 1907–2007, díl první. Divadlo na Vinohradech, 2007.

### Další doporučená literatura:

ČERNÝ, Jindřich. Osudy českého divadla po druhé světové válce. Praha: Academia, 2007.

Divadelním ředitelem 1945–1950. Jiří Frejka na Vinohradech. Editoři Zuzana Sílová, Jaroslav Vostrý a Pavel Bár. KANT a DAMU, 2016.

Frejkovy Schovávané na schodech. Poezie a politika. Editoři Zuzana Sílová a Pavel Pár. KANT a DAMU, 2014.

JUST, Vladimír. Divadlo v totalitním systému. Praha: Academia, 2010.

KODÍČEK, Josef. Kritické stati. Institut umění – Divadelní ústav, 2007.

KRAUS, Karel. Divadlo ve službách dramatu. Divadelní ústav, 2001.

Ve studii jsou také využity texty, publikované od roku 2012 v historizujících seriálech v měsíčníku Divadla na Vinohradech, který vycházel jako příloha Hospodářských novin.



Oponenti: prof. MgA. Jan Burian

Tatjana Lazorčáková

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 9/11/2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ  
61384984

