

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

Divadelní školství u nás do roku 1945

**(se zvláštním přihlédnutím k dramatickému oddělení
pražské konzervatoře)**

Mgr. Iveta Davidová

Vedoucí práce : prof. Jan Císař

Oponent práce: prof. Eva Stehlíková, doc. Jan Hyvnar, doc. Zuzana Sílová

Datum obhajoby: 13.11.2009

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2009

Dramatické školy

Kruté rány stihly plémě lidské.
Zřídily se školy dramatické,
v nichž se učí lidé divadelně žítí,
na své jedno tělo tisíc šatů vzítí,
přetvářet se, opičtit se pilně,
křičet, smát se, zmítat tragicky i vlně,
fňukat, zvedat oči, ruce lomit v žalu,
brodit se pěkně v radosti i kalu,
jak to mistr umí, jak to mistr učí,
hystericky padat cizích do náručí,
zkrátka snažiti se na truc Šekspírovi
falešnými býti skutky, city, slovy,
jak to plně žádá Svatá Komédie...
Za honorář slušný žák vždy veliký je.
O to tady běží.
Talent žákův? Ten ať čerti střeží.
Může koktat, šišlat, býti deformován,
Paměť nemusí mít, rozum můž být schován,
Bez duše a citu smí být žák i žačka –
Jen když chytrý kantor korunky z nich mačká.
(*Divadlo*, roč. 8/1909-1910)

„Herecký adept, nenávid' se mnou číslic, kterými se počítají roky. Zkus, a budeš-li hrát rok a svedeš-li co, jsi můj! Nesvedeš-li, zabiješ se i s konservatorním absolutoriem!“
(STEJSKAL, B. O začátečnicích. *Komedia*, únor 1926)

„Jen umělci a umělkyně s vrozeným nadáním, řádnou technickou přípravou, citovou hloubkou, nadprůměrnou inteligencí a zocelenou vůlí nejsou závislí na rozmarech Štěstěny a dovedou vzdorovati kalným proudům podryvným. Kdo se hodláte věnovati divadlu, pamatujte, že herectví náleží mezi nejtěžší povolání, je-li prováděno vpravdě umělecky.“
(LAUDOVA, M. Světla a stíny herectví. *Venkov*, 27.11.1926)

Úvod

Původní projekt této disertační práce zněl „O vývoji českého herectví v 2. polovině 20. století v souvislosti s vývojem české herecké pedagogiky“. Měl být spojen se vznikem DAMU a s vývojem herecké pedagogiky na této škole do roku 1989. Z důvodů zdravotních, které autorce znemožnily na nějakou dobu se práci věnovat, a následně z nedostatku zbývajících času, bylo původní téma přehodnoceno. Domnívám se také, že nelze psát o herecké pedagogice 2. poloviny 20. století, když víme málo o tom, jak to vlastně začalo, když si předem neujasníme historii divadelního školství.

Rozhodla jsem se tedy pozměnit téma disertační práce a nejprve zodpovědět otázku vzniku a následného vývoje divadelního školství u nás do roku 1945. Oporou mi bylo především dramatické oddělení pražské konzervatoře. Nedomnívám se, že by dramatické oddělení konzervatoře brněnské zasloužilo méně pozornosti, avšak z důvodu časové tísně jsem byla nucena volit cestu kompromisu, týkající se hlavně dostupnosti materiálu. Archiv pražské konzervatoře obsahuje přece jen více materiálu vztahujícího se k tomuto tématu. Dobový tisk také poskytuje větší informativní rozhled o pražské konzervatoři a o jejím dramatickém oddělení.

Přesto všechno se však autorka nevzdává naděje možného dokončení původně zamýšleného projektu, tj. herecká pedagogika 2. poloviny 20. století, jelikož již teď má k tomuto tématu dostatek sesbíraného materiálu a ráda by završila „zkoumání“ divadelního školství 20. století, přesněji divadelního školství u nás od počátků do roku 1989.

Herecká pedagogika a divadelní školství

Historie českého divadelního školství není dlouhá a nemá takovou tradici jako školství hudební, ale můžeme říci, že je bohatá. Sílu divadelního umění v národním zápase v polozgermanizované zemi si uvědomovali v polovině 19. století již Tyl, Havlíček, Neruda, Borovský a další. Většinou odmítali „starou“ klasickou komedii i tragedii, které sváděly k jednostranně pojaté deklamační technice, a spolu s „novým“ typem evropského divadla prosazovali přirozenou jevištní mluvu oproštěnou od patetické deklamace. Začaly se ozývat hlasy volající po nutnosti hereckého školení. Herci však i nadále přicházeli do divadel buď bez předchozího „přípravného“ studia nebo ze soukromých „dramatických kursů“. „Bez náležitého výcviku výrazových prostředků, bez ovládnutí hlasu, gest a bez vypěstění jasného přednesu slova, nemůže ani nejryzejší talent projevit, co vytváří jeho duše, čím překypuje jeho cítění, byť by i vrozené vlohy byly sebe bohatší.“¹ Bohužel „ředitel se neptá po vědomostech a vlastnostech – neptá se po nějakém nadání (...), mnohdy je mu každý přírůstek k doplnění společnosti vítaný – zvláště když ho lapne lacino...“² Právem se tedy poukazuje „na potřebu české dramatické školy, jež by na vlastním zkušebním jevišti mohla herecký dorost pro vážné umělecké úkoly připravovati.“³

Následný vývoj, až do 1. světové války, zahrnující veškeré snahy a pokusy o založení školy pro výchovu hereckého dorostu (např. **dramatická škola při Umělecké besedě, dramatická škola při Národním divadle v Praze, soukromé herecké školy Josefa Šmahy či Karla Želenského**), provázely hluboké změny v životě českého národa a přispěly nakonec ke vzniku samostatného státu v roce 1918 a také k založení samostatného dramatického

¹ LAUDOVÁ, M. Výchova hereckého dorostu. *Venkov*, 12.1.1918.

² TYL, J.K. Cestující společnosti herecké. *O umění*, 1951, s. 106.

³ LAUDOVÁ, cit. 1.

oddělení na pražské konzervatoři (o něco později na konzervatoři brněnské). Ve 20. letech 20. století dochází k jisté stabilizaci společnosti v ČSR. Konečně je vyřešena otázka svébytnosti českého národa a konečně se divadlo může „věnovat jen samo sobě“. Na poli „jak a co učit“ mladé adepty herectví však probíhaly velké zápasy a boje. Bouřlivě diskutována byla také otázka samotného smyslu existence školení a výchovy hereckého dorostu (viz. snahy o zrušení dramatického oddělení jak na pražské tak na brněnské konzervatoři, anketa o konzervatoři), což nakonec vyústilo v několik reorganizačních návrhů.

Roku 1919 převzal pražskou konzervatoř do své správy stát.⁴ Konzervatoř byla od základů zreformována jak po stránce administrativní a hospodářské, tak po stránce umělecké, a rozšířena o nové umělecké obory (taktéž o něco později konzervatoř brněnská). Roku 1919 vzniklo skutečné dramatické oddělení s vlastním pedagogickým sborem. Po čtvrt století byla následně základem výchovy hereckého dorostu rámcová osnova Jindřicha Vodáka vyšlá z „ponižujícího kursu české deklamace při německém operním oddělení“. Vyučování deklamace, mimiky a hereckého umění v **operní dramatické škole na pražské konzervatoři** konce 19. a počátku 20. století je dnes považováno za první zárodek vlastního (činoherního) dramatického oddělení spojeného s příchodem Marie Laudové-Hořicové a Jindřicha Vodáka.⁵ Do roku 1916 totiž fungovala dramatická škola na pražské konzervatoři jen jako vedlejší větev pěveckého oddělení. Zasluhou Sklenářové-Malé však nijak nezahálela a plně

⁴ Pražská konzervatoř byla zestátněna zákonem ze dne 4.12.1919 č. 648 Sb. s platností od 1.1.1920 a zákonem ze dne 19.3.1920 č. 179 Sb. prohlášena odbornou školou s vyučovací řečí českou a skládající se ze školy střední a mistrovské. Výnosem ministerstva školství a osvěty ze dne 30.11.1920 č. 45285/20 pak byl konzervatoři udělen prozatímní organizační statut. Prvním rektorem byl zvolen prof. Vítězslav Novák.

⁵ „O hereckou školu kritik usiloval právě proto, že přípravný běh cvičný při divadle dvakrát zařízený zaniknul, snad (přes dobrý plán) pro nepevný rozvrh hodin, pro svobodu větší, nežli jakou snáší škola – až se sám stal spoluorganizátorem dramatické školy konservatorní a (...) navrhovatelem ještě širší státní organizace, duchového i tělesného závodění....“ PUJMAN, F. *Jindřich Vodák*, 1936, s. 32.

rozdělila jednak již výše zmíněné předměty, a jednak samotný český jazyk a s ním spojené i vlastenectví.

Vodákova osnova byla ale rok od roku „zdokonalována a domyšlená“ a zvláště v prvních dvaceti letech vývoje dramatického oddělení pražské konzervatoře bylo podáno několik návrhů na jeho reorganizaci. S prvním návrhem přišla roku 1925 Marie Laudová-Hořicová, která chtěla zamezit v hodinách „studia rolí“ výchově jen u jediného pedagoga. Posluchači měli studovat současně u několika pedagogů najednou proto, aby se zabránilo „nápodobě učitelovy herecké individuality“ a podnítila se tak „samostatná tvorba žáků“. Navrhovala také, aby se pro školní představení volily jen hry s malým počtem postav a proti počátečnímu stavu bylo zavedeno účinkování všech posluchačů v ústavních představeních. „Škola se tak proměnila v malé chvatně a povrchně pracující divadlo, které připravovalo bezpočet příležitostných, vzpomínkových nebo oslavných vystoupení, a zcela zanedbávala základní elementární výchovu hereckou.“⁶ O dva roky později vypracovala Laudová-Hořicová další „Návrh na částečnou reorganizaci“, ve kterém požadovala rozšíření a prohloubení tělesné výchovy (rytmiky, tance, šermu) a doplnění teoretických předmětů o praktická a filmová cvičení. Tento „Návrh“ nebyl nikdy realizován. V roce 1931 byl ministerstvu školství a národní osvěty předložen návrh na reorganizaci dramatického oddělení z podnětu Milana Svobody, který se opíral o dosavadní výsledky a zkušenosti. Původní osnova měla být rozšířena, praktické i teoretické vyučování prohloubeno a doplněno „živým“ stykem s tehdejšími divadly. Místo toho však na konzervatoři došlo k několika finančně úsporným opatřením, jež vedly k seškrtání dřívější osnovy a k redukci předmětů. Podle tohoto reorganizačního návrhu se dokonce počítalo s rozšířením osnov a výuky o

⁶ HALLER, M. Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře. *150 let pražské konzervatoře*, 1961, s. 288.

rozhlasový a filmový obor, pro které v nové budově měla být zřízena přijímací a vysílací aparatura. K realizaci těchto snah však pro finanční obtíže nedošlo. Třicátá léta byla v dějinách dramatického oddělení pražské konzervatoře vůbec „chudobná“. Velká hospodářská krize má za následek „konfliktní společenskou a politickou situaci“, jejíž východisko Evropa „hledá“ v další válce. Přesto, podle Hallera, dokázalo dramatické oddělení pražské konzervatoře s počátkem války „zpevnit svou základnu a rozvíjet se v učiliště, které již odchovává divadlům odborně připravený herecký dorost, a stále víc zatlačuje z českých scén pouhé divadelní nadšence“.⁷ S určitostí k tomu přispěl v roce 1938 také další Svobodův reorganizační návrh a beze sporu pozdější Hallerovy změny v učební osnově a nové metodě práce. „Mou zásadou bylo provést prudkou, ale nejvýš věcnou úpravu dramatického studia na pražské konzervatoři a probudit ve svém úzce vymezeném pracovním úseku všechny síly z náhlého ustrnutí k nové a stále smělejší aktivitě. (...) Reforma umělecké školy musí vycházet z nitra a z hloubky, z osnov a jejich obsahu, z potřeb divadla a doby a ze snah soudobého umění a konečně musí vyplývat z celonárodního školského systému, který zajišťuje výběr nadaných žáků a jejich předběžné vzdělání, s nímž se musí v učební osnově počítat jako s přesně danou hodnotou, a ne jako s neznámým x.“⁸ Podle Hallera se dramatické oddělení jeví jako „zúžený záběr ze zákulisního života našich divadel“ a bylo „malou scénou se všemi nedostatky souboru hrajícího bez dekorací a bez skutečných herců, ještě neodchovaných a nedotvořených školou“. Tento obraz se musel změnit.

Paradoxně, k značnému oživení dramatického oddělení pražské konzervatoře došlo právě ve druhé polovině okupace. Zaslouhou ředitele Václava Holzknechta a vedoucího oddělení Miroslava Hallera se zde ujala výuky řada

⁷ HALLER, cit. 6, s. 288.

⁸ HALLER, cit. 6, s. 291.

pedagogů střední generace a spojená s českou divadelní avantgardou.⁹ Tito „noví“ pedagogové se ve velké míře zasloužili o změnu učební osnovy a „výuka se konečně přizpůsobila potřebám moderního jeviště“. „Soustředěný zájem o světovou literaturu divadelně vědnou, dlouhé odborné a pedagogické rozvahy, srovnávání rozličných typů divadelních škol zahraničních, zkoumání souhrnu vlastních bohatých zkušeností z minulých let, přesné promyšlení a zkoušení nových method, detailní propracování osnov a stanovení hlavních zásad nové organisace, byly předeheurou ke dnům, kdy definitivní návrh nové, ucelené a v pevný systém promyšlené výchovy byl formulován.“¹⁰ Haller měl jistě na mysli dobu po skončení války, avšak přestože doba okupace nebyla jistě lehká, divadlem a hlavně dramatickým oddělením již tehdy vál nový duch, který pohřbíval vše, co bylo staré a nepokrokové. Dokladem jsou i dobové studie a kritiky, které postupně mění názor na dramatické oddělení, a to v pozitivním slova smyslu.

Mladá herecká generace doby okupace vděčí za svou „odbornou přípravu“ ale nejen výchově v dramatických odděleních obou konzervatoří, ale z nutnosti uplatnit své schopnosti i mimo divadelní učiliště zakládala společně s profesionálními divadelníky, elévy, ochotníky či žáky soukromých škol a kurzů divadelní scény, kde se sama snažila herecky vyzrát „beze strachu o zítřek“. Většina těchto mladých lidí vyspívala v čase světové hospodářské krize a nastupujícího fašismu a někteří tudíž propadali skepsi a beznaději. Mnozí se však s danou situací nesmířili a „čekali“ na chvíli, až se otevře možnost „svobodné práce“. Přestože se navzdory stísněným podmínkám, ve kterých pracovali, nemohli projevit naplno, existovaly zde programově vyhraněné skupiny

⁹ Například Aleš Podhorský, František Salzer, Jiří Plachý, Jiří Frejka, Miloš Nedbal, Ladislav Pešek, Marie Burešová, Lola Skrbková, Joe Jenčík, Jožka Šaršeová či František Tröster aj.

¹⁰ HALLER, J. České divadelní školství. *Divadelní zápisník*, 1945-1946, s. 48.

vytvářející „osobité generační divadlo“. V divadelním školství se začali uplatňovat příslušníci české divadelní avantgardy a divadla 30. let, přestože „hned od počátku Protektorátu jsou potlačovány zbytky avantgardního a moderního divadla, persekvováni jeho představitelé“.¹¹ Tato doba se cílevědomě soustředila především na mládež, která měla, v rámci možností, zajistit úspěšné rozvíjení avantgardního programu. Hlavní iniciativu projevili žáci E.F. Buriana a jeho Herecké školy D 41, druhou skupinu těchto „mladých“ tvořili žáci dramatických oddělení pražské a brněnské konzervatoře a třetí pak mladí ochotníci a studenti jiných veřejných škol. „Zvláště Praha se svým poměrně rozvětveným divadelním školstvím, produkujícím rok co rok početné skupiny absolventů, a se svým zájmově bohatě diferencovaným publikem se jevila příhodným prostředím pro vznik generačních scén. V letech 1941-1944 jich zde působilo postupně šest: **Větrník v Divadélku pro 99, Divadélko ve Smetanově muzeu, Nový soubor ve Smetanově muzeu, Studio Tvar, Studio Intimního divadla, Pražské divadelní studio** a blíže neoznačené kolektivy konzervatoristů (...) hrající v různých pražských sálech, např. v Umělecké besedě, v Mánesu i v soukromí. V Brně, kde samostatnou činnost konzervatoristů podvazují Komorní hry, suplující zčásti za generační scénu, vznikají mimo sféru vlivu představitelů starších generací tři takové kolektivy, hostující v různých sálech a především hrající na venkově, po zákazu divadelní činnosti i ilegálně v soukromých bytech.“¹² Ke kolektivům divadelní mládeže „druhé skupiny“ patřili v Praze **kolektiv konzervatoristů soustředěný kolem Vladimíra Adámka, kolektiv Jaromíra Pleskota** (působící pod hlavičkou ochotnického spolku Vavřín) nebo **kolektiv Jana Horáka**; v Brně pak **kolektiv Milana Páska, kolektiv Miloše Hynšta a kolektiv Libora Plevy** (působící také pod hlavičkou D-club).

¹¹ CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla*, 2006, s. 294.

¹² SRBA, B. *O nové divadlo*, 1988, s. 221.

K ochotnickým a soukromým divadelním skupinám mladých v Praze v době okupace se hlásili kupříkladu **České studentské divadlo** působící v Umělecké besedě, **Klub-Studio-Tvorba** působící na Zbořenci, **Sdružení z Arsu** působící v Malostranské besedě, **dramatická škola M. Markové-Nekolové**, **Dramatické studio Čin**, **recitační divadlo Alexandry Hájkové**, **Divadelní skupina Měšťanské besedy**, **scéna Kruh** či **umělecká skupina RUCH**; v Brně soukromý divadelní podnik A. Turka tzv. **Divadelní studio**. Většina z nich provozovala svou činnost nikoli díky řádným koncesím, ale díky licencím, které nevlastnili přímo vedoucí těchto divadélek a skupin, ale jejich držiteli byli buďto majitelé oněch sálů, soukromníci či různé instituce. Tyto licence většinou nebyly vystaveny na provozování divadelní činnosti, nýbrž pro koncertní a literární pořady, „což nutilo mladé divadelníky uvádět především různá literárně hudební pásma a dramatické montáže“. Jiným problémem bylo neustále hrozící pracovní nasazení do Říše. Licence bohužel neposkytovala ochranu před pracovním úřadem, a proto většina, pokud nebyla žáky veřejných škol, byla zaměstnána jinde a za velmi malý honorář.

Ale vraťme se k dramatickému oddělení pražské konzervatoře. Hallerovi a jiným mladým členům profesorského sboru „umožnila“ doba okupace promyslet nový typ „musického divadelního školství“ a to zvláště „pro ty umělecké obory, které konzervatoř neobsáhla a které nemohla do svého programu pojmout, neboť předpokládají vyšší předběžné vzdělání s maturitní zkouškou a svým obsahem, metodou i přípravou na vědeckém základě se víc liší nežli přibližují jak výchově na konzervatořích, tak výchově na vysokých školách.“ Podle něj bylo „...třeba

založit školu, v níž by absolventi hereckého umění na dramatickém oddělení státní konzervatoře zavrchovali svou přípravu pro jevištní tvorbu...“¹³

V květnu 1945 se český národ, jakož i divadlo, ocitl na prahu „nové“ doby. Vrátit se ke stavu před rokem 1938 nebylo možné a poválečné Československo se muselo rozhodnout, jestli se přidá k demokratické Evropě nebo jestli se stane součástí sovětského impéria. Bohužel, zvolilo druhou variantu a tím byl „nově definován smysl českého divadla, jeho úkoly společenské i umělecké“ a určující směrnicí se stala myšlenka socializace. Společnost se musela změnit jak ve sféře politické, ekonomické, tak i kulturní. S těmito šla ruku v ruce i politická výchova, výchova k veřejnému životu, která „netkví v naučených formulkách, nýbrž v metodě myšlení a jednání“, kdy „musíme vychovat občana našeho státu a příslušníka socialistické epochy.“ Ale „...nebude to už onen pasivní tvor, který rozumí jen úzce své odborné věci, bude to člověk, který (...) dokáže toto prostředí kulturně organizovat, aktivně v něm spolupůsobit a vychovávat další generace, krátce: bude to činný a tvůrčí typ.“¹⁴

V roce 1946 uveřejnil Haller v několika číslech časopisu Divadlo studii „Musická akademie“, ve které se již cele věnuje podobě nové školy: „Začíná se znovu. Začíná se s utrpením, začne se se ztrátami i zisky, ale už i s čtvrtstoletou tradicí. Byl to kdysi i u nás problém problémů, jako před sto lety v sousedních zemích, který se dá dnes shrnout do věty: **Je třeba školy pro umělce? Je vůbec možno školit herce a režiséry?** Není to dar, požehnání v člověku a úděl naměřený čímsi nebo kýmsi vyšším nad námi? **Vyrostete talent ve škole anebo je jí umrtvován a maten?** Není jiné odpovědi, než kterou může dát zdravý dobrý rozum, srovnávající bohatství mnoha zkušeností z rozličných dob a rozličných divadelních tvůrců. Škola nevychovává talenty, škola nevydupává

¹³ Vše HALLER, cit. 6, s. 302-306.

¹⁴ Vše HOLZKNECHT, V. 150 let pražské konzervatoře, 1963, s. 23.

genie, škola nevočkuje nadání v pusté duše a v toporná těla, jako věda nepromění duby v keře růží a nesnese hvězdy s oblak dolů na zemi. Škola jen uspíší, rozvíjí a vyzbrojuje nadané adepty a uspoří jim zbytečné bloudění a hledání ztraceného času. Škola jim snáší vybrané zkušenosti, metody a osvědčené zásady a na nich jim dává hledat, stavět a tvořit nové, své, lepší a pro budoucnost platnější principy. To zásadní, onen dobrý řemeslný grunt, principy a pravidla, to nepostřehnutelné řízení skrytého ladiče a průvodce učňů může zastávat jen škola, systém a řád.“

Ano, domnívám se, že to má smysl. Školy pro herce jsou potřeba.