

PROSTOR PRO HOSTA

VERONIKA AMBROS

VÝMĚNY SYMBOLŮ ANEB NĚMECKÉ DIVADLO V PRAZE MEZI VÁLKAMI, NÁRODY A KULTURAMI¹

*Budoucnost divadla se nazývá obnovení. Tajemství proměny, která rozvíjí předmět-
nost tak, že se z židle stává člověk, a z člověka se může stát oblak, spočívá v lůnu fanta-
sie.*

Walter Hasenclever. ²

Zatímco se v 60. letech návštěvníci mohli vracet z Prahy s upomínkovými předměty znázorňujícími dobrého vojáka Švejka, začátkem devadesátých let zdobila většinu prodejen suvenýrů podobizna Franze Kafky. Tato výměna symbolů poukazuje na možný posun obecného hodnotového systému. Na českém trhu, určeném především zahraničním turistům, je hrdina vlastní produkce odsouván na vedlejší kolej a zaměněn symbolem mezinárodního věhlasu. Zároveň spisovatel s českým příjmením, píšící německy a patřící k tzv. židovské menšině zosobňuje kulturní tradici Prahy jako *pars pro toto* multikulturní tradice jak onoho státního seskupení, ve kterém se narodili Hašek i Kafka, tak i toho, ve kterém rok po sobě zemřeli, tedy Rakousko-Uherska a masarykovského Československa. Praha, již zdobí nimbus magického města tak, jak je popsal Italský slavista A. Ripellino, slouží tedy jako vzor bájného soužití národnostních skupin, náboženství a kultur.

Avšak historie pražského Německého divadla, zejména jeho meziválečného období, posouvá tento idylický obrázek vzájemné snášlivosti do oblasti mýtů. Tento posun dokumentují už dějiny jeho tří budov, z nichž každá symbolizuje jiný vývojový stupeň této instituce. Jedná se za prvé o tzv. Nosticovo divadlo (tedy Gräfflich Nostitzsches Nationaltheater, 1783–1798) založené v roce 1783, dnes Stavovské divadlo (SD), za druhé o Neues Deutsches Theater, dnešní Státní operu postavenou v roce 1888 a otevřenou Wagnerovým *Lohengrinem*, a za třetí

¹ Tento článek je přepracovanou českou verzí příspěvku předneseného na konferenci o pražském německém divadle pořádané Divadelním ústavem v Praze v roce 2000. cf. Das deutsche Theatre in Prag.

² HASENCLEVER, W. *Welt und Drama*. In Schluderpacher, 1924: 92-96.

o již neexistující Kleine Bühne na Senovážném náměstí, původně budovu německého kasina, sloužící po roce 1945 jako divadlo loutek, zbouranou v roce 1999.

U Nosticova divadla, ve kterém se hrálo česky, německy a italsky, nebyl ještě pojem národa definován etnicky či linguisticky, ale, jak to naznačuje nápis nad jevištěm *Patriae et musis*, územně či prostorově. Až od roku 1862 se v názvu *Königlich deutsches Landestheater* pro Nosticovo a *Königlich tschechisches Landestheater* pro Prozatímní objevuje národnostní označení. Později, v osmdesátých letech, vznikají dvě nová divadla, nejprve Národní, jehož název redukuje původní pojmenování Nosticova divadla na přívlastek, který neodkazuje nutně k národu způsobem, na jaký jsme zvyklí. Pokud totiž tento pojem čteme ve smyslu lid, dal by se jeho význam považovat za souběžný s podobnými tendencemi ve Francii či v Německu, kde v tomto období vznikaly programaticky lidové scény. Potom by se tento zdánlivě jednoznačný symbol české kultury mohl jevit i jako projev tehdejších společenských změn.

V době obnovení Národního divadla (ND) vznikly německé požadavky na stavbu druhé německé scény. O tehdejší české reakci na tento záměr informuje článek uveřejněný v *Divadelních listech* v roce 1883, tzn. v roce, kdy bylo ND znovuotevřeno, a kdy se narodili jak Kafka, tak Hašek. Neuvedený autor (jde asi o redaktora Listů Františka Hovorku) reaguje na úmysl postavit druhé německé divadlo m.j. takto: „Druhé německé divadlo je v české Praze naprostá zbytečnost, neboť pro 20 tisíc Němců a několik tisíc židů (sic!) jedno divadlo úplně postačí... Druhé české divadlo v Praze je však neuniknutelnou nutností, neboť českého obyvatelstva v Praze stále přibývá a konečně i naši židé z rozumu i bystrosti přilnou k národu našemu, jakž učinili spoluvěrci jejich v Polsce, v Rusku v Uhřích a.j., takže v krátce jediné divadlo české nikterak nepostačí více než 200 000 českým obyvatelům Prahy po umění toužícím, protož nechť poslanci naši učiní svou povinnost a zřídí pro český lid v Praze druhé divadlo“ (*Divadelní listy*, 1883, č. 21, 178). Požadavek vytvoření další české scény již v roce znovuotevření ND svědčí o tom, jaký význam je v této době přikládán divadlu jako symbolu kulturně-národní vyspělosti.. Pozoruhodné je také, že pro autora článku jsou Židé jak náboženská tak i národnostní skupina, které přisuzuje důležitou roli na misce národnostních vah³. Jsou vítáni mezi Čechy, neboť tak lze snížit počet německých obyvatel ze 16,6 procent na polovinu, a zdůraznit tím argument o nepřiměřenosti německého požadavku. Mimochodem, téměř dvě desetiletí později, za tzv. Hilsneriády, se tento benevolentní postoj podstatně mění.⁴

³ To odpovídá také Masarykovské koncepci Židů jako národa a předjímá tu skutečnost, že Československo bylo prvním státem, který uzákonil Židy jako národ. Vzápětí dochází k masovému přestupu těch Židů, kteří se dosud hlásili k německé národnosti, do českého tábora.

⁴ Na paralelnost pozic představitelů obou národnostních skupin poukazuje Jitka Ludvová, když mluví o stavbě Neues Deutsches Theater v roce 1888: „Podobně jako u Čechů byl projekt vázán na novou budovu (dnešní Státní operu), která měla nejenom poskytovat moderní technické zázemí, ale nesla i symbolický význam. Podobně jako Češi apelovali i Němci tiskovými prohlášeními na ochotu spoluobčanů podílet se na stavbě sbírkami. Nové divadlo mělo sjednotit německou komunitu.“ (Ludvová, 2000: 62).

Stejně jako ND byla i nová budova Neues Deutsches Theater, kterou spravoval německý divadelní spolek a jež byla používaná především pro operní představení, výsledkem dobrovolných sbírek. Obě scény používaly podobnou cestu, jak získat prostředky, a sledovaly i podobné cíle v době, kdy pro ně zeměpisná poloha přestala být pojítkem. Právě naopak, během necelého století byla myšlenka společenství Čechů a Němců, tak jak se objevuje začátkem 19. století u Štěpánka, ale i u Tyla, vytlačena národnostními rozbroji, v nichž divadlo hrálo důležitou roli. Není tedy divu, že se snad první zevrubná studie o českém nacionalismu 19. století (Kimbál, 1964) soustřeďuje na Národní divadlo, přičemž by jistě stálo za to rozšířit ji i o pohled na paralelní vývoj pražského Německého divadla. Pravděpodobně by se ukázalo, že nejpozději na konci 19. století divadlo přestává být nazíráno jako místo, do kterého se chodí za ‚pouhou‘ zábavou, ale stává se postupně arénou etnické řevnivosti. Jako nositel symbolické funkce je názorným příkladem přechodu od morální instituce, v Schillerově duchu, jak k národnímu, tak i k nacionalistickému symbolu kulturní převahy, a tedy významnosti národa, který reprezentuje. Tato tendence se projevuje i v různých obřadech, jejichž roli pro národní obrození zevrubně popsal Vladimír Macura zejména ve své knize *Znamení zrodu*. Pokud jde o konec devatenáctého století poukazuje Eva Stehlíková na funkci „veřejné ostenze“ ve vztahu k Sokolu: „...vztah inscenátorů a obecnstva byl velmi těsný – dokonce tak těsný, že se dá říci, že sokolové v hledišti nebyli obecnstvem, ale hráli roli obecnstva“ (Stehlíková, 1985: 161–166). Podobně jako „Tyrš svým pojetím Sokola poskytl české společnosti program životní aktivity“, nabízelo Národní divadlo paralelní program kulturní činnosti (à la zdravý duch) nahrazující často skutečné politické úsilí. Přitom popis účastníků sokolského hnutí platí do určité míry i pro návštěvníky tohoto divadla, i když nenosili nutně kroj. Je tomu tak zejména v době jeho vzniku, kdy právě tak „jako sokolové v hledišti nebyli [jen] obecnstvem, ale hráli roli obecnstva“⁵ i diváci zejména Národního divadla se podíleli na kultuře jako národním obřadu, neboť patřili do stejné „semiosféry“ (Lotman).

Ač byly obě scény sporadicky navštěvovány diváky toho druhého jazyka, projevovala přesto jejich většina svou návštěvou divadla svou příslušnost k určitému kulturnímu i sociálnímu okruhu, takže se obě scény stávají nejpozději od poloviny devatenáctého století místem národní, t.j. etnické „veřejné ostenze“.

Obě divadla sloužila zároveň jako symboly v čase, kdy se národnostní rozpory odehrávaly i na kulturním poli. Byla to doba, ve které industrializace způsobila silnou migraci obyvatel, kdy Němci ztratili většinu v pražské správě, zatímco Češi požadovali potvrzení své národní svéprávnosti. Byla to také doba, ve které začíná tzv. Pražská německá literatura, která „tvoří nejdůležitější komplex literárních děl v němčině, jenž vznikl mimo uzavřenou německou oblast“ (Goldstücker, 1967: 21–45). Část těchto děl byla určena divadlu, které zaujalo mimořádné postavení v kulturním životě města. Jeho předválečná pověst je především

⁵ Viz též Lotar, 1993: 82: „Dvě třetiny návštěvníků = ... byli v pestrých krojích. Bez prostoru pro orchestr by se ani nebylo poznalo, kde začíná a končí jeviště“ ...V jásose závěrečného sboru splynuli zpěváci, hudebníci i posluchači.“

založena na úrovni jeho operních představení. Za zmínku stojí i tzv. květnový hudební festival, jehož podobnost s Pražským jarem není čistě náhodná. Pokud se činohry týče, je třeba upozornit na to, že Hans Demetz zavedl premiérou hry Waltra Hasenclevera *Syn* v roce 1916 tzv. *Kammerspiele*, t.j. Komorní hry podle Reinhardtova vzoru a zahájil současně éru expresionistické dramatiky v Praze.

Dějiny pražského Německého divadla mezi válkami, zejména jeho činohry, jsou sice námětem několika studií, ale schází rozbor obou národních scén a zároveň i pokus o jejich zařazení do širšího historického a kulturního kontextu. Většina odborníků se zabývá operou, která byla od počátku *Neues Deutsches Theaters* nejdůležitější složkou repertoáru. Činohře nebylo zatím věnováno dost pozornosti, i když byla pojítkem především mezi německými oblastmi a zároveň jedním z nejvýznamnějších míst, kde se uváděly současné německé, především expresionistické hry.

Nejdůležitějším pramenem informací je kromě příslušných divadelních almanachů (srv. *Prager Theaterbuch*) dílo bývalého dramaturga jak pražského, tak i brněnského německého divadla Hanse Demetze ve XIII dílech, v němž shrnuje a komentuje popisovanou divadelní činnost a jen zřídka se zmiňuje o dění mimo divadlo. Demetzův přehled doplňují různé vzpomínky, mimo jiné i Fritze Bondyho, bývalého režiséra a náměstka ředitele Heinricha Tewelese, především tím, že poskytují pohled na předválečné podmínky a vývoj divadla za 1. světové války, tedy dobu, ve které se Bondy pohyboval a pomáhal spoluvytvářet toto divadlo. Ač opustil Prahu roku 1918 a žil do konce svého dlouhého života ve Švýcarsku, říká ještě v osmdesátých letech minulého století o sobě, že je Pražák.

Bondyho Praha se podobá onomu magickému městu, o kterém píše Ripellino, a to především večer, po zvednutí opony. Pro Bondyho je totiž zosobněním Prahy především jeho divadlo, kde, jak tvrdí novinář a překladatel Otto Pick, „bylo 5 % obyvatel města schopno naplnit každý večer dvě divadla s dvěma tisíci míst“. (Schluderpacher, 1924, 1930). Podle Bondyho, představitele oné generace, pro níž „klobouk nebyl symbolem stavu, ke kterému patřil, ale prostředkem komunikace“, a zakladatele dynastie, z níž vyšel mimo jiné známý režisér Luc Bondy, neexistuje „žádné jiné město na světě, kde by se hrálo tolik divadlo... Lidé nechtěli vidět stejnou hru dvakrát... Pravý Pražák šel stokrát za rok do divadla.“ Onen Pražák pilně navštěvující divadlo se příliš neliší od návštěvníka Národního divadla.

Z Demetzových informací a z almanachů divadla lze vyčíst, jak různorodý repertoár nabízel. Přestože šlo v podstatě o provinční scénu, která se publiku často podbízela levnými fraškami, operetami a jiným lehce záživným zbožím, plnilo pražské Německé divadlo důležitou funkci zdroje kulturních informací, nejen pokud se oper týče. Pohostinská představení souborů i jednotlivců sice často využívala pražskou štaci jako zkušebnu pro svá domácí představení, anebo jako odrazový můstek pro svou další kariéru, zároveň však přinášela sebou jak mezinárodní divadelní novinky, tak i nové styly a impulzy.

V roce 1911 Kafka popisuje problém tzv. malé literatury. Na těchto Kafkaových deníkových poznámkách, napsaných pod dojmem rozhovoru s hercem polského židovského divadla Jicchakem Levim, je založená dnes už klasická studie

Gilese Deleuze a Felixe Guattariho, která nabízí neotřelý pohled na zdánlivě jasné česko-německé vztahy zejména pro poválečné období. Deleuze a Guattari používají Kafkovy myšlenky k vlastnímu zamyšlení nad literaturou ne malého jazyka, ale menšiny, která používá řeči velkého národa a jejímiž znaky jsou deterritorializace jazyka, napojení individuálního přímo na politickou sféru a kolektivní uspořádání výpovědí. Jinak řečeno, adjektivum „menšinová [malá]⁶ neoznačuje určité literatury, ale revoluční podmínky každé literatury v rámci literatury zvané velká (nebo zavedená)“.

K mimořádným okolnostem, za kterých vzniká tento typ literatury (dnes tak aktuální po celém světě – Rushdie, Roy, Joyce, Beckett), se pojí rovněž rozdílné funkce jazyků používaných v Praze za Kafkova života, vlastně až do roku 1938. Francouzský linguista Henri Gobard předkládá model čtyřjazykový, který má tyto složky: „místní neboli mateřský či teritoriální jazyk [hovorový], městský nebo státní, jazyk společnosti, referenční jazyk, jazyk smyslu a kultury, který provádí kulturní reteritorializaci; mytický jazyk vyznačující se duchovní nebo náboženskou reteritorializací.“ (viz Deleuze-Guattari, 2001: 44).

Pokud tento model aplikujeme na Kafku a jeho generaci, pak lze říci, že čeština je místním či hovorovým jazykem, němčina je úředním jazykem státu a zároveň „má kulturní i referenční funkci“ (Deleuze-Guattari, 2001: 47). Hebrejšтина je jazykem mystickým, v počátcích sionismu ještě jako aktivní sen. Toto rozdělení odpovídá více či méně oněm čtyřem pramenům, ke kterým podle německého spisovatele Johannese Urzidila měli němečtí literární umělci a spisovatelé přístup: k Němcům, k nimž patřili kulturně a jazykově, k Čechům, kteří je obklopovali v každodenním životě, k Židům, kteří byli historickým faktorem města, a k Rakušanům, mezi nimiž se narodili a s nimiž byli vychováni.“ (Urzidil, 1965: 7–8).

V období, o kterém je tu řeč, je rakušanství vyměněno za čechoslovakismus a úředním jazykem se stává českoslovenština, jež nahrazuje němčinu používanou v rakouském úředním styku (Kafka je teď prý odkázán na podporu své sestry a jejího muže, pokud se úřední korespondence týče). Němčina sice zůstává pro mnohé německy mluvící obyvatele nového státu jazykem kulturní reference, ale nepředstavuje už řeč vládnoucí vrstvy, zatímco Češi zase nejsou jen národem, který mluví různými dialekty, a tím se liší od pražské němčiny, jež je podle pražského linguisty F. Mauthnera papírovým jazykem prostým nařečních prvků. Samotná němčina už není jen především řečí Vídně, která už není hlavním městem mnohonárodnostní mocnosti, ale malého monokulturního státu a zároveň i řečí jiných německých center, především Berlína, z něhož přichází nové, podivuhodné kulturní impulzy. Z tohoto hlediska je ona deterritorializace, o které mluví Deleuze a Guattari, provázená lokálním zakořeněním, které se objevuje i v Kafkově věčně citovaném výroku o Praze jako matičce s drápy.

O vývoji české kultury v době první republiky, zejména dvacátých let, není třeba mluvit, jen podotknout, že v terminologii teoretika literární historie Felixe

⁶ S tím zřejmě souvisí překlad mineur do češtiny jako menšina místo Kafkova původního klein = malá.

Vodičky se toto období jeví jako čas jejího otevření všemožným impulzům zvenčí (Bauhaus, Dada, PLK, surrealismus, konstruktivismus atd.), zatímco pražské Německé divadlo bylo omezeno vlastně podobným způsobem jako celá pražská německá literatura. Kafka píše o trojí nemožnosti: „nemožnost nepsat, nemožnost psát německy, nemožnost psát jinak“ (viz Deluze-Guattari, 2001: 29).

V roce 1918 se postavení pražského Německého divadla, jak už bylo řečeno, mění naprosto radikálně. Praha, po třista let pouhé provinční město, se stává znovu centrem samostatného státu. Ačkoli jde o mnohonárodní formaci, Československo, tak jak ho vidí antropolog Hans Kohn, je „nový stát, který se identifikuje s jednou etnickou a lingvistickou skupinou na úkor jiných skupin žijících uprostřed nové státní formace (Gebilde), které nemohou vnímat tento stát jako svůj.“ (viz Vlaschek, 1997: 85). Kohnovo pozorování potvrzuje známý a, jak říká Václav Kural, „nešťastný“ výrok nově zvoleného československého prezidenta T.G. Masaryka, ve kterém mluvil o Němcích jako o těch, kteří „přišli původně do této země jako emigranti a kolonisté.“ Novinář Ferdinand Peroutka na to reagoval dotazem „kolik staletí musí emigranti a kolonisté žít v zemi, než přestanou být emigranty a kolonisty.“ (viz Demetz, 1997: 332).

Tři dny po svém příjezdu do nového státu navštívil Masaryk spolu s členy vlády slavnostní představení Německého divadla. Při této příležitosti poděkoval Pražským Němcům za jejich důvěru a vyjádřil naději, že jeho přítomnost v divadle bude jen „prologem“ velkého dramatu, ve kterém budou účinkovat Němci i Češi. Drama, o němž mluvil Masaryk, mění své žánrové určení během dvaceti let trvání tohoto nového politického útvaru tak, že lze s trochou nadsázky říct, že se historie pražského Německého divadla mezi válkami pohybuje mezi fraškou a truchlohrou a do určité míry i mezi dvěma pogromy. Hegelův výrok o historii, která se opakuje dvakrát, jednou jako tragédie a podruhé jako fraška, je přitom obrácen, neboť ten první domácí pogrom měl trochu podobu frašky, kdežto pro ten druhý importovaný je i pojem tragédie naprosto nedostačující.

Hned po vzniku nového státu se znovu ozývá volání po druhé scéně pro Národní divadlo. Cílem některých českých umělců je získat bývalé Nosticovo divadlo pro tyto účely. Ještě na podzim roku 1918 projevil dramaturg Národního divadla a člen Národní rady Jaroslav Kvapil své mínění, které označuje za soukromé: „Nové německé divadlo je majetkem soukromým (t.j. Německého divadelního spolku) a bude záviset zcela na síle a vůli pražských Němců, zda se udrží... Česká vláda nebude se mísit do soukromého podniku. Jiná a těžší je otázka zemského (starého) německého divadla. [t.j. Nosticova, VA] Mají k němu práva bývalí stavové, nyní zastoupení majiteli dědičných loží, také však země, která divadlo podporuje a naň dohlédá. A co do práv menšin, každý Němec v českém státě má požívati stejné ochrany, jakou žádáme pro každého Čecha žijícího mezi Němci.“ (Hudební Revue, XII, 1918, Sešit 3). O něco později v lednu 1919 žádá Zdeněk Nejedlý: „Stavovské divadlo musí přejít do českých rukou, poněvadž německé ukázaly, že je nedovedou udržet... ..je to požadavkem naprosto mírným, hlásíme-li se dnes k Stavovskému divadlu jakožto původnímu divadlu zemskému, neboť my jsme „dědicové této země“ a nám tedy plným právem náleží.“ (České slovo, leden, 1918: 5). Takto odůvodněný výklad

pojmu národní je v rozporu s lokálním patriotismem mnoha německy mluvících Pražanů, o kterém tu už byla řeč.

Klub sólistů ND z března 1919 jde ve svých nárocích ještě dál, potvrzuje posun moci a jejich výrok zavání velikášstvím nadřazeného národa. Říká se v něm: „Němečtí herci pro hrstku židovsko německého obecnstva požívají výhod dvou scén, kdežto my ovlivňující úrodně jejich umění svérázem svého češství živoříme nesmírně stísněně. Apelujeme na energii a spravedlnost vlády a voláme, aby uvolnila naše křídla, po celá desetiletí spoutaná německým panstvím, aby dala nám a celému národu, co mu patří, (...) Stavovské divadlo.“ (Hilmera, 1991: 18).

I když se v citovaném provolání umělců objevují v obměněné podobě argumenty z roku 1883, posun v rétorice odhaluje i posun v myšlení. V obou případech se autoři obrací na reprezentanty státní moci, požadují státní zásah, a tím i sepětí kultury a politiky. Jejich požadavky se jeví jako ony kolektivní výpovědi, o kterých mluví Deleuze a Guattari.

Události eskalovaly na podzim roku 1920, kdy údajně jako reakce na nepřiměřené chování německých poslanců vzal za své pomník Josefa II. nejdříve v Teplicích a později v Chebu. Tento vandalismus se odvolával na „germanizační důsledky panovníkových reformních opatření.“ Není snad nutno zdůraznit, že šlo o panovníka rakouského a nikoli německého, a tudíž o symbol rakouský. Jiří Hilmera, který tématu tzv. záboru SD věnoval celou knihu, nazývá tyto události „válkou se symboly.“ (Hilmera, 1991: 30). Pohled na snímky z roku 1919 právě prozrazuje „veřejnou ostenzi“ příbuznou s demonstracemi národnostní sounáležitosti z 80 let.

Národnostně motivované nepokoje vyvrcholily 16.11.1920, když došlo k demonstracím v Praze. Peter Demetz, syn tehdejšího dramaturga pražského Německého divadla, popisuje, že „rozlícení demonstranti... začali útočit na židovské příbytky, zničili archívy židovské radnice, spálili svitky Tóry před synagogou a obsadili kanceláře pražských německých novin. ...vedeni herci ND, kteří už dlouho chtěli novou scénu, obsadili násilně SD“ (Demetz, 1997: 340). Tentýž den se konalo představení Smetanovy *Prodané nevěsty* navštívené několika oficiálními osobnostmi. Z právního hlediska znamenal zábor porušení smlouvy mezi státem jako vlastníkem budovy a Německým divadlem, které divadlo pronajalo na dobu deseti let, t.j. do roku 1928. Ve svých vzpomínkách uvádí očitý svědek, Miloš Čtrnáctý, svůj pohled na tyto události: „Když pak se davy ubíraly z Václavského náměstí na Příkopy, ozval se z pochodující masy lidu vzrušený výkřik „Stavovské divadlo!“. Stavovské divadlo, neprávem okupované, bylo zabráno z vůle lidu, a sice „bylo učiněno spravedlností zadost a vráceno obyvatelstvu Velké Prahy to, co mu právem náleží“ - jak se praví v protokolu, o aktu zabránění sepsaném.“⁷

Údajnou spontánnost⁸ této akce vyvrací jak uvedení *Prodané nevěsty*, tak i přítomnost veřejných zástupců, zejména tehdejšího primátora Prahy Karla Ba-

⁷ Čtrnáctý Miloš, strojopis uložený v Divadelním ústavu v Praze, 1150mb.

⁸ Srv. také Čtrnáctý: „to, co 28.10 bylo policií zmařeno po dlouhých přípravách, provedeno 16.11. hračkou, spontánně, bez jakýchkoliv příprav.“

xy, známého jako žalobce v procesu s Hilsnerem.⁹ Jeho účast zvýšila politický význam této akce, propůjčila jí punc oprávněného zásahu a tím, že se s jeho jménem pojila vzpomínka na Masarykův postoj během tzv. Hilsneriády, nepřímou brala v potaz i postoj samotného presidenta. Kromě záboru Stavovského divadla dav také zaútočil na budovy německých novin, synagogu a jiné židovské instituce, což vyvolalo obavy jak u Němců, tak i u německy hovořících Židů. Tento malý, domácí pogrom provázený útoky proti Židům v českém tisku znepokojil např. Kafku natolik, že uvažoval o emigraci (Kafka, 1980: 187).

Sám Masaryk se snažil od těchto událostí distancovat. Ačkoli se zdržel komentáře, vyjádřil se k nim nepřímou tím, že „nikdy do divadla nevstoupil“ a Čechům neposkytl slibovanou pomoc na postavení nové scény. Národní divadlo navštívil až v roce 1925. Německé divadlo se mu za tento postoj odvděčilo každoroční oslavou jeho narozenin a v roce 1937 tryznou na jeho počest. V této reakci zaznívá ona tendence, o které se zmiňuje Rudolf Wlaschek, když říká, že mnoho československých Židů věřilo, že se uctívání presidenta, věrnost státu a demokratické smýšlení doplňují. Pro mnohé se díky Masarykovi „vytvářela atmosféra, v níž se fenomén antisemitismu stával mezi slušnými lidmi jevem nepatřičným“ (Gajan, 1999: 134). K tomu je třeba dodat, že se i zde jedná o výměnu symbolů, ve které Masaryk představuje osvícenou a národní podobu¹⁰ staříckého mocnáře.

Jen několik málo Čechů protestovalo proti záboru bývalého zemského divadla. K nim patřil filosof Emanuel Rádl, podle něhož „davy okupující německé instituce a německé divadlo a pronásledující Židy jednaly proti základním ideám republiky“ (Demetz, 1997: 340). V roce 1932 poznamenává ve svých pamětech „O čem vím“ režisér Jaroslav Kvapil, že „... svévolné zabránění Stavovského divadla způsobilo nám dost ostudy a vládě velkých nesnází i takové milionové náklady, že jsme za ně mohli mít nové a moderní divadlo“ (Čtrnáctý, 1150 mb). Zástupce pražského německého divadla Leopold Kramer utrpěl porážku v soudní při a finanční i jinou újmu tím, že se divadlo muselo spokojit s budovou tzv. Kleine Bühne, která mohla pojmout nanejvýš 300 diváků.

Více než předtím je pražská německá literatura onou malou, o níž psal Kafka v roce 1911. Pražští Němci tvoří ostrůvek, který už není spojený s nějakým vzdáleným centrem, ale je marginalizován o to víc, že se česká kultura více než dosud odvrací od německých vzorů a nechává se, jako už ostatně od sklonku 19. století, inspirovat především francouzským a pak také ruským či sovětským uměním. (Obst, 1990: 22). Kafkův životopisec Ernest Pawel tvrdí, že čeští autoři „pilně studovali a překládali podřadné francouzské autory, zatímco plně ignorovali Rilky, Werfely a Kafky ve svém středu“ (Pawel, 1984: 140). Propast oddělující obě kultury se zprvu pokoušelo překlenout jen několik jedinců na obou stranách (Eisner, Pick, Brod, Kisch, Jesenská, Fischer, Kvapil). Např. novinář

⁹ Hilmera sice poskytuje přehled životopisných údajů velkého počtu zúčastněných osob, ale tato informace o Baxovi zde chybí (Hilmera, 1991).

¹⁰ „... pro spoustu lidí dobré vůle byl T.G.Masaryk ztělesněním naděje – při pohledu na stále zlověstnější příznaky doby.“ (Lotar, 1993: 132).

Otto Pick považuje za nejdůležitější úkol německého divadla v ČSR přispět k oslabení národnostního napětí mezi Čechy a Němci. Podobně se vyjadřuje i Stefan Grossman, když říká: „Právě v Praze pod vlivem duševně zprostředkujícího Židovsta by se mělo podařit překlenout most mezi německým a českým lidem... Vábit kvalitou!“ (Grossmann, 1924: 141–142).

Tuto funkci pražské Německé divadlo zpočátku téměř neplnilo. Tschuppikovo tvrzení z roku 1924, že se operety a hlouposti [Blödsinn] těší velké oblibě, právě tak jako pohled na repertoár činohry svědčí o tom, že se divadlo nepokoušelo vábit kvalitou a neobracelo se jen na vzdělance, t.j. příslušníky tzv. Bildungsbürgertum. Dochází k marginalizaci Prahy jako centra německé kultury.

Na druhé straně je na repertoáru prvního desetiletí kromě různých veseloher také německé expresionistické drama i divadlo, které se na českých jevištích té doby příliš neujalo a jež bylo typické pro německou tvorbu předešlého období. Německé divadlo tak zachovává určitou kontinuitu, která je v kontrastu s paralelním vývojem hlavně českého avantgardního divadla, jež hledá inovaci takřka všude.

Během dvacátých let, kdy se české divadlo i drama těšily mezinárodnímu zájmu, bylo na jeho programu jen několik málo českých her. K výjimkám patřila např. Čapkova *Věc Makropulos*, jež podle Demetze „přitáhla do divadla i české obecenstvo“, kterou ovšem předvedlo hostující Raimundovo divadlo z Vídně. Demetz ovšem podporoval pražské německé umělce, jejichž hry uváděl (Brod, Kisch, Werfel, Baum).¹¹

Zatímco opera uváděla současnou hudbu (Janáček, Schönberg, Puccini), v činohře se umělecké hledání, typické pro české, německé a ruské divadlo té doby, objevuje na programu činohry Neues Deutsches Theatru jen zřídka. Často se při tom jedná o představení hostujících umělců. Jména jako Alexander Moissi, Ernst Deutsch, Elisabeth Bergner, Max Pallenberg poukazují na to, že pražské obecenstvo bylo dobře obeznámeno jak s divadelní činností v hlavním městě Německa, tak i s vídeňskou produkcí. Zásahu na tom měl především Demetz, který byl roku 1926 zvolen ředitelem německých divadel (Vereinigte Bühnen) v Brně, k nimž patřila činohra v Redutě, opereta a dvakrát týdně německé představení v české opeře.

Po Demetově odchodu nastoupil Robert Volkner, za jehož éry úroveň divadla klesla: bylo v něm méně pohostinských představení a uvádělo zřídka hry soudobé dramatiky. K nejpozoruhodnějším divadelním zážitkům této doby patří návštěva Tairovova divadla s Ostrovského *Bouří* v dubnu 1930, Brechtova *Třígrošová opera* (*Dreigroschenoper*) a Brodův *Lord Byron vychází z módy* (*Lord Byron kommt aus der Mode*). 1930 byl uveden Langerův *Velbloud uchem jehly*, o němž Demetz poznamenává, že upozornil na dobrou úroveň české dramatiky, přičemž zapomíná, že v té době byl Langer už velmi populární. *Periférie* patřila dokonce k repertoáru, který Max Reinhardt představil na své cestě po Americe, kde se zvláště počátkem dvacátých let těšili velké oblibě Čapkové.

¹¹ Přehled německy pšicích autorů tvořících na československém území viz Serke, 2001.

Zejména počátkem třicátých let se Volkner potýkal s finančními potížemi a problémy administrativního rázu. Patřilo k nim nařízení, podle kterého divadla měla zaměstnávat většinou československé občany, jen 30 % zaměstnanců mohli být cizinci. Tento požadavek byl zvláště problematický po roce 1933, kdy příliv německých emigrantů zvýšil počet nezaměstnaných divadelníků, který během hospodářské krize dosáhl 6000. Správa divadel se tyto překážky pokoušela překonat tím, že zvala co nejvíc souborů i jednotlivců, což bylo ovšem na úkor umělecké kontinuity vlastního souboru.

V tomto období je význam němčiny jako referenčního, kulturního jazyka otřesen zejména politickými událostmi v sousedním Německu i Rakousku, k nimž patří pálení knih nežádoucích autorů a jejich pronásledování, protizidovské zákony a propaganda a v Československu samotném pak zvýšený počet přívrženců Henleinovy strany (1935 jich bylo více než milion). Mimo oficiální podpory emigrantů byli mezi mnoha organizacemi i jedinci, kteří jim pomáhali, jako např. bratři Petschkové, kteří Volknerovu nástupci řediteli Egerovi zaplatili milion korun mimořádné roční subvence, aby přednostně zaměstnal neárijské divadelníky uprchlé z Německa.

Ona trojí nemožnost psát, o které hovořil Kafka, se těmito politickými událostmi ještě umocnila. Divadelní program třicátých let se pokouší čelit vzrůstající izolaci způsobené politickou situací jak v Československu, tak v zahraničí dvojitým způsobem. Jednak láká diváky zvýšeným počtem her pokleslých žánrů, přičemž ani jména umělců jako Ernst Deutsch nejsou sto přitáhnout dostatečný počet diváků. Jednak nabízí více her humanistického rázu německé i světové klasiky. Zejména německé drama jako např. Lessingův *Nathan der Weise* (Moudrý Natan) udržuje povědomí němčiny jako kulturního jazyka. Pražské Německé divadlo plnilo tedy funkci symbolu německé kultury lišící se zásadně od té, kterou podporovala říše, či kterou podporoval Henlein. Role pražského Německého divadla jako mostu mezi dvěma kulturami se dostává do popředí. Podle Ivana Vojtěcha: „Rok 1933 učinil z něho jeden z posledních ostrovů, kde němčina směla znít jako řeč svobody, demokracie a lidskosti“ (Vojtěch, 1990: 10). Mění se i postavení vůči české kultuře. Uvedení komedie představitele české avantgardy Adolfa Hoffmeistera *Mládí ve hře* s hudbou německého skladatele Hanse Krásky a přeložené Friedrichem Torbergem v režii brněnského rodáka Valtra Tauba znamenalo v roce 1935 vstup českého avantgardního divadla na scénu *Kleine Bühne*.

Užší spolupráce českého a německého divadla začala v polovině třicátých let založením česko-německého klubu divadelních pracovníků. Jeho předseda Václav Vydra zdůraznil m.j. jako jednu z podstatných úloh klubu sblížení obou národností, obhajobu svobody umělecké práce a získávání veřejnosti pro tyto cíle. Klub uspořádal během své tříleté existence mnoho společných akcí. Tato synergie kulminovala v symbolickém aktu: ve společném představení hry Jana Nepomuka Štěpánka (1783–1844) *Čech a Němec* (1816) uvedeném v režii V. Vydry 23. 5. 1936 ve Stavovském divadle a v ND 10. 6. 1936 a považovaném za počátek česko-německé kulturní symbiózy. Prolog k představení napsali Karel Konrád a Otto Pick. Mezi obecnstvem byl i prezident republiky E. Beneš. Ště-

pánkova hra se stala veřejnou ostenzí, kolektivní výpovědí a výrazem politizace malé literatury, t.j. jak českého, tak i německého divadla. Za dané politické situace nepřekvapí útočná reakce např. novin *Večer*, které napadly klub a jeho členy označily za filobolševistické přísluhovače.

Pokud oslavy Masarykových narozenin byly znamením loajality vůči státu, smuteční slavnost na jeho počest manifestovala změněný vztah obou národů. Čeština není již jen místním nebo úředním, ale také kulturním jazykem. Nepotvrzuje to jen uvedení staré české veselohry, ale také to, že se na repertoáru pražského Německého divadla objevují např. Čapkovo *RUR*, Langerova *Jízdní hlídka* a *Periférie*. V roce 1938 vystupuje Tilla Durieux v roli *Matky* v Čapkově stejnojmenném dramatu. Tato představení se zcela jasnou politickou výpovědí stojí v rozporu s tvrzením znalce německého exilového divadla Alexandra Stephana, který vyvozuje ze skutečnosti, že se Německému divadlu nepodařilo uvést některé hry německých autorů s brisantní politickou náplní, že se Německé divadlo v Praze, jako většina německy mluvících provinčních scén, „utíkalo před propagandistickým náletem odboru „Divadlo v zahraničí“ v nacistickém ministerstvu propagandy k uvádění politicky nevinných veselohr a klasických her“ (Stephan, 1979: 56).

Zmíněné české hry vyjadřují podobné humanistické myšlenky, jak to činí Lessingův *Nathan*, kterého divadlo uvedlo hned v roce 1933. A tak koncem třicátých let etnická příslušnost není nutně dělicí čarou, ale je jí mnohem častěji politické přesvědčení. Svědčí o tom m.j. sokolské provolání z října 1938, podle kterého se lze zhostit židovské otázky tím, že by se ti, kteří do země emigrovali po roce 1914, měli navrátit do svých původních domovů (Dagan-Hirschler, 1984, III: 5). Tato výzva se týkala především těch emigrantů, kteří utekli před Hitlerem v průběhu 30. let, a pro které žádná možnost návratu neexistovala. Většina uprchlíků z východu skrývajících se před postupující I. světovou válkou se hned po ní navrátila domů. Zmíněná sokolská výzva navazuje na ony tendence odsuzované jak Rádlem, tak i Kvapilem v souvislosti s událostmi kolem záboru, a které byly v rozporu se státně sankcionovaným čs. pohostinstvím nabídnutým nejdříve ruským a později německým utečencům. Na druhé straně na zmíněnou spolupráci obou divadel navazuje jedno z nejznámějších terezínských představení opera *Brundibár*, jejíž hudbu složil Hans Krása a jejíž text napsal Adolf Hoffmeister. Podle svědectví o této i jiných inscenacích tohoto druhu lze usoudit, že v tomto období mytickou funkci často neplnil ani tak jazyk, jako spíše časoprostor imaginární první republiky.

Dnes, kdy se malá německá literatura stala součástí velké německé literatury, po části jejích dějin nezbyly ani symboly. Bývalé Německé divadlo už sice nenese jméno českého skladatele B.Smetany, ale jeho německou tradici už nepřipomíná téměř nic. *Kleine Bühne* zmizela z povrchu náměstí, na kterém stávala, teprve nedávno (1999). Stavovské divadlo už není spojeno se jménem klasika české činohry J.K.Tyla a opakovaným poukazem na Mozartova *Dona Juana* je většinou představováno jako symbol někdejší společné středoevropské kultury. Připomínání Kafky byť nejen na tričkách či jiných upomínkových předmětech nestačí zabránit procesu zapomnění živé kulturní tradice.

LITERATURA

- DAGAN, A., HIRSCHLER, G. (eds.) *The Jews of Czechoslovakia*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America 1984. III vol.
- DELUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Vimperk: Herrmann a synové 2001.
- DEMETZ, H. *Geschichte des deutschen Theaters in Prag*. Teil I.-XI. Praha: Divadelní ústav 1973–1976.
- DEMETZ, P. *Praha černá a zlatá: vjjevy ze života jednoho evropského města*. Praha: Prostor 1998.
- FRENCH, A. *The Poets of Prague*. London: Oxford Univ. Press 1969.
- GAJAN, K. Postoj TGM. In POJAR, M. *Hilsnerova aféra a česká společnost*. Praha: Židovské muzeum 1999, 129–137.
- GOLDSTÜCKER, E. Die Prager deutsche Literatur als historisches Phänomen. In *Weltfreunde*. Konferenz über die Prager deutsche Literatur. Luchterhand 1967, 21–45.
- GREBENÍČKOVÁ, R. Die Situation in Prag. In *Theater im Exil 1933–1945*. Berlin: Akademie der Künste 1973, 54–56.
- GROSMANN, S. Das Prager Problem. In SCHLUDERPACHER, C. (ed.) *Prager Theaterbuch. Gesammelte Aufsätze über deutsche Bühnenkunst*. Prag: Gustav Fanta 1924, 141–142.
- HILMERA, J. Stavovské divadlo a president Masaryk. In *Divadelní revue*, 1991, č. 4, 13–27.
- HILMERA, J. *Stavovské národu!: o tom, jak se Stavovské divadlo stalo součástí Divadla národního*. Praha: Stavovské divadlo 1991.
- HILMERA, J. Budova Neues Deutsches Theater scénou Národního divadla již v roce 1938?. In *Divadelní revue*, 1993, č. 3, 17–21.
- IGGERS, W. Die Prager Juden zwischen Assimilation und Zionismus. In PAZI, M., ZIMMERMANN, H. D. (eds.) *Berlin und der Prager Kreis*. Würzburg: Königshausen a Naumann 1991, s. 19–30.
- KAFKA, F. *Tagebücher 1910–1923*. Frankfurt am Main: Fischer 1983.
- KIMBALL, S. B. *Czech Nationalism. A Study of the National Theatre Movement, 1845–83*. Illinois Studies in the Social sciences, 54. Urbana: Univ. of Illinois Press 1964.
- KOSCHMAL, W. – NEKULA, M. *Deutsche und Tschechen*. München: Beck 1991.
- KURAL, V. *Konflikt míst společenství. Češi a Němci v československém státě (1918–1938)*. Praha: Ústav mezinárodních vztahů 1993.
- LOTAR, P. ... *domov můj*. Praha: Primus 1993.
- LUDVOVÁ, J. Národní a menšinové divadlo. Idea a její realizace. In *Divadelní revue*, 2000, č. 3, s. 62–67.
- MACURA, V. *Znamení zrodu*. Praha: Československý spisovatel 1983.
- MAUTHNER, F. *Sprache und Leben*. Gershon Weiler (ed.) Salzburg-Vienna ?
- OBST, M. Max Reinhardt a české divadlo. In *Divadelní revue*, 1990, č. 4, s. 12–28.
- PAWEL, E. *The Nightmare of Reason. A Life of Franz Kafka*. New York: Farrar- Straus- Giroux 1984.
- PICK, O. *Um das DT in Prag*. Prag: Verlag Prag 1931.
- POJAR, M. *Hilsnerova aféra a česká společnost*. Praha: Židovské muzeum 1999.
- SERKE, J. *Böhmische Dörfer*. Putování opuštěnou literární krajinou. Praha: Triáda 2001.
- SCHLUDERPACHER, C. (ed.) *Prager Theaterbuch. Gesammelte Aufsätze über deutsche Bühnenkunst*. Prag: Gustav Fanta 1924, 1930.
- SCHNEIDER, H. Exiltheater in der Tschechoslowakei. In TRAPP, F., MITTENZWEI, W., RISCHBIETER, H. *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933– 1945*. Biographisches Lexikon der Theatekünstler. München: Saur 1999, s. 157–192.
- SCHNEIDER, H. *Exiltheater in der Tschechoslowakei. 1933–1838*. Berlin: Henschelverlag 1979.
- SCHNEIDER, H. Das NDT Prag in den dreißiger Jahren. In KOCH, E. (Hrsg.) *Exiltheater und Exildramatik 1933–1945*. Maintal 1991.
- ŠORMOVÁ, E. *Divadlo v Terezíně*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství 1973.
- STAMBERG, U. Německé divadlo v Praze ve 30. letech. In *Hudební věda*, 1996, č. 4, s. 319–330.
- STAMBERG, U. *Deutschsprachiges Theater in Prag der Zwischenkriegszeit*. Dis. Wien 1993.
- STEHLÍKOVÁ, E. Obřadní a divadelní prvky v sokolském hnutí. In *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie 1985, s. 161–166.

STEPHAN, A. *Die deutsche Exilliteratur 1933–1945*. München: Beck 1979.

TSCHUPPIK, W. Theater, Geschäft und Dramaturgie. In SCHLUDERPACHER, C. (ed.). *Prager Theaterbuch. Gesammelte Aufsätze über deutsche Bühnekunst*. Prag: Gustav Fanta 1924, 143–146.

URZIDIL, J. *Da geht Kafka*. München: dtv 1965.

VRKOČOVÁ L. *Rekviem sami sobě*. Praha: Arkýř 1993.

VLASCHEK, R. M. *Juden in Böhmen: Beiträge zur Geschichte des europäischen Judentums im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Oldenbourg 1997.

VOJTĚCH, I. 1888 – 1938–1988 (přednáška k 100. výročí otevření Nového německého divadla v Praze). In *Divadelní revue*, 1990, č. 4, s. 5–11.

EXCHANGE OF SYMBOLS OR THE GERMAN THEATER IN PRAGUE BETWEEN WARS, NATIONS AND CULTURES

The history of the Prague German theatre shows the importance of theatre as an institution that throughout its history served as a symbol of local-patriotism, striving to claim political and cultural superiority only to return to the notion envisaged at the beginning of the 19th century by the playwright J. Štěpánek as a peaceful coexistence between the Czechs and Germans. Using the concept of the French scholars Deleuze and Guattari about the so-called minor literature as a point of departure, this study questions the generally accepted nationalist point of view by replacing the national criteria and shifting focus on the changing function and position of Czech and German as languages of administration and culture before and during the first Czechoslovak Republic.

Using the concept of the French scholars Deleuze and Guattari about the so-called minor literature, this study questions the generally accepted abandoning the national criteria and focusing on the changing function during the first Czechoslovak Republic.

