

Závodský, Artur

## Jiří Kroha a divadlo

In: *Otázky divadla a filmu. II.* Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 157-190

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120639>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ARTUR ZÁVODSKÝ

## JIŘÍ KROHA A DIVADLO

### I

#### Krohova umělecká osobnost

Objeví-li se jméno Jiřího Krohy, vytane zpravidla posluchači nebo čtenáři v myslí rozsáhlé a vývojově podnětné architektonické dílo tohoto národního umělce. Jenže Jiří Kroha je víc nežli architekt; je to malíř, sochař, technik a poučený vědec, osobnost životně komplexnosti, nikoli nepodobná tvůrčím zjevům renesančním.

Už pro mladého studenta Jiřího Krohu je příznačná mnohotvárná tvůrčí aktivita, která se projevovala v oblasti malířské a divadelní. Na vysoké škole, ačkoli studoval architekturu, věnoval se Kroha malířství, grafice, sochařství, uměleckoprůmyslovému výtvarnictví, ale také divadlu. I když posléze v jeho životě — po roce 1923 — převážila architektura, nechápal ji Kroha nikdy v úzkém odborném ohraničení, ale viděl ji vždy úhrnně: ve vztahu k jiným uměním a koneckonců hlavně v sepětí s celým životem.

Kroha si záhy uvědomil, že architektura musí řešit problematiku poměru člověka k okolí, přírodnímu i sociálnímu, k prostoru a času.

Filosofickou podstatu architektury našel Kroha v antropologickém principu. Architektonický návrh, vycházející z prostorového a půdorysného obrazu, musí podle Krohy mířit vždy k tomu, aby připravil člověku optimální prostředí. Jestliže každý projekt v architektuře je určován bytím společnosti (jejím materiálním a duchovním nivó) a je zaměřen k lidem, k jejich životu, pak má architektura mnoho společného s divadlem. Neboť i divadlo vzniká z činnosti lidí: žijí lidé v něm vytvářejí umělý svět, aby se ostatní lidé (diváci) v něm poznávali a uvědomovali si své vady, aby se jeho prostřednictvím zbavovali svých nectností, ale aby se také v divadelním představení inspirovali k aktivitě tvůrčí. Právě tato procesualnost — odkaz na lidi v konkrétním čase a konkrétním prostoru — spojuje architekturu s divadlem.

Sociální vázanost umění, a to jak při zrodu uměleckého artefaktu, tak v jeho působení na lidi, je zejména příznačná pro architekturu a divadlo. Kroha se věnoval oběma, někdy převažovalo divadlo, častěji architektura. Ale zpravidla se obojí postupovalo (např. ve scénickém výtvarnictví).

Pro aktivní práci v oblasti divadla byl Kroha předurčen svými dispozicemi tak říkajíc „všeuměleckými“ – v jeho osobnosti sléval se do jednoty talent výtvarný, slovesný, dramaticko-recitační a motoricko-mimický. Široké vzdělání odborně technické, rozhled po estetice, dějinách umění, anatomii, psychologii a sociologii umožnily Krohovi, že s úspěchem pronikal do složitých otázek teorie a praxe umění.

Kroha je dynamický temperament, výbušný, až nezkrotný. Jeho životem prochází dramatické napětí, permanentní zápas, plný zvrátů;<sup>1</sup> divadlo jako by prolínalo do Krohova života. Je příznačné, že Kroha se často dostával do konfliktu s prostředím, v němž působil, ba s celou vládoucí třídou – nejvýrazněji se to projevilo v letech třicátých, kdy byl za svůj politický postoj ke kapitalismu a za svoje přednášky o Sovětském svazu perzekvován.

## II

### První styky s divadlem

Biografie Jiřího Krohy udává, že měl od tří let zálibu v malování a že se v něm projevily umělecké sklony po dědovi z matčiny strany Vendelínu Petru Jiruškovi, řezbáři a malíři z Chvojna.<sup>2</sup> V Plzni navštěvoval Kroha čítárnu Dělnického domu Peklo. Členství otce Jiřího v Měšťanské besedě umožnilo zvědavému chlapci docházku do čítárny tohoto nejvýznamnějšího kulturního střediska ve městě. Zde četl student Kroha Vlčekův časopis *Osvěta* (s články o divadle za obrození, o bratřích Thámech apod.). Dychtivě se nořil zejména do Šaldova listu *Novina* a do hudební revue *Dalibor*; ony spolu s četbou knih formovaly pokrokové stanovisko mladíka k dění ve světě, ke kulturním i politickým otázkám v Čechách. Sice ne příliš často, ale přece navštěvoval tehdy Kroha plzeňské divadlo, vedené slavným hercem, režisérem a divadelním pedagogem Vendelínem Budilem.

<sup>1</sup> Uvádím několik nejvýznamnějších dat ze života Jiřího Krohy. Narodil se 5. června 1893 v Praze. Léta 1904–1911 prožil v Plzni. Zde r. 1911 maturoval na reálce. Vysoké učení technické studoval v Praze (profesoři: Jan Koula, Josef Fanta, Antonín Balšánek, Rudolf Kříženecký). R. 1918 ukončil Kroha studium druhou státní zkouškou. V letech 1919–1925 stal se inženýrem-architektem Zemského správního výboru v Praze. Od 1. února 1926 byl mimořádným profesorem architektury a stavby měst na České vysoké škole technické v Brně, od 1. července 1930 profesorem řádným. R. 1930 podnikl studijní cestu do SSSR. 8. června 1934 byl pro přečin rušení občanského míru podle zákona na ochranu republiky Nejvyšším soudem v Brně odsouzen na tři měsíce vězení a suspendován z místa profesora techniky. Odsouzení bylo r. 1936 zahazeno a Kroha se vrací r. 1937 na Českou vysokou školu technickou v Brně. R. 1939 je jako politicky neúnosný opět zbaven profesury, zatčen gestapem a vězněn na Špilberku i v koncentračních táborech (Dachau, Buchenwald). R. 1940 byl pro těžkou sluchovou chorobu z Buchenwaldu propuštěn. R. 1945 podílel se Kroha na činnosti Revolučního národního výboru v Brně (zastával funkci školského a kulturního referenta). R. 1948 byl zvolen rektorem Vysoké školy technické v Brně. Téhož roku obdržel titul „národní umělec“ a v Praze byl zřízen „Ateliér národního umělce Jiřího Krohy“. U příležitosti svých sedmdesátin byl Kroha r. 1963 vyznamenán Řádem republiky. Bližší životopisné údaje přináší kniha J. B. Svrčka, *Národní umělec Jiří Kroha* (Praha 1960).

<sup>2</sup> Připomíná to J. B. Svrček v knize *Národní umělec Jiří Kroha* (Praha 1960), str. 9.

Poznal na jevišti některé hry Shakespearovy, Schillerovu Marii Stuartovnu, Rostandova Cyrana aj. Proto nebylo nic neočekávaného, jestliže si zvolil r. 1910 pro své řečnické cvičení na reálce téma Význam českého divadla v národním obrození.

Kroha se však dostal v mládí také do praktického styku s divadlem. S Josefem Skupou, se spolužákem Jaroslavem Štěrbou a se zpěvákem Karlem Hruškou (pozdějším členem opery Národního divadla v Praze) hráli v letech 1907–1909 o nedělích v aréně na Petrohradě (plzeňské čtvrti u hlavního nádraží) kabaret. Kroha zde poprvé maloval kulisy. Ani loutkové divadlo nebylo těmto nadšencům vzdáleno. Traduje se, že tehdejší profesor deskriptivní geometrie na plzeňské reálce (později na Masarykově universitě v Brně) Ladislav Seifert inspiroval svým hlasem i dvojnásobnými vtipy vznik figury otce Spejbla. Jako středoškolský student pobuřuje Kroha profesory svými recitacemi básní, které skanduje, event. převádí do polozpěvních poloh a doprovází dynamickými gesty. Nemenší pozornost vzbuzuje také českými kompozicemi, které svědčily o velkých znalostech nadaného chlapce. R. 1911 maturoval Kroha s vyznamenáním. Za studia na pražské technice dostává se Kroha se svými progresivními názory do příkrého boje s představiteli konzervatismu. Na žádost posluchačů architektury zorganizoval r. 1918 – ve spolupráci s redaktorem výtvarné revue Veraikon Emilem Pacovským – cyklus přednášek pokrokových architektů a kulturních pracovníků (Pavel Janák, Otakar Novotný aj.). Posledními lety na vysoké škole jsou datovány první Krohovy pokusy o intenzivní uměleckou práci nejenom v oblasti architektury, ale i v malířství a sochařství. Od r. 1917 formuje se v Krohovi kubofuturismus, který v protestu proti naturalistickému kopírování skutečnosti tvary expresivně dynamizuje a umocňuje. Karel Honzík charakterizuje Krohovu práci z let 1917–1920 takto: „Blíží se ruským konstruktivistickým romantikům, právě tak jako italským futuristům nebo zase německým expresionistům. V této sklonnosti své tvorby je Kroha u nás ojedinělým zjevem.“<sup>3</sup> Kroha navazuje na předválečné snahy avantgardy o kubismus. V jeho díle realizuje se spojení této avantgardy s úsilím umělecké avantgardy poválečné.<sup>4</sup> Kroha svým příklonem k futurismu, svým zdůrazněním myšlenky času zdynamizoval statismus kubismu. Projevilo se to v architektonických soutěžích (v návrzích na krematorium v Pardubicích – 1918 a na vinohradský římskokatolický kostel – 1919). Zejména však v projektu úpravy uměleckého baru Montmartre v Praze.

V Řetězové ulici č. 224 na Starém Městě pražském zřídil někdejší typograf, pak šantánový zpěvák Josef Waltner noční podnik Montmartre. Přicházeli sem členové bohémy (Jaroslav Hašek, Matěj Zdeněk Kuděj, Otakar Hanuš aj.), ale především malíři František Kysela, V. H. Brunner, Zdeněk Kratochvíl, Jaroslav Benda aj., básník Josef Mach a novinář Egon Ervin Kisch. Montmartre pravidelně navštěvovali členové kabaretu Červená sedma, Eduard Bass, Marie Majerová a mnoho dalších. Zde tančila Emča

<sup>3</sup> Karel Honzík, *Ze života avantgardy*. Zázitky architektovy (Praha 1963, str. 106).

<sup>4</sup> Josef Císařovský ve Výstavním katalogu k Výstavě celoživotního díla národního umělce Jiřího Kroha (Brno 1964, str. 17).

Revoluce s Waltnerem „apačský“ nebo „medvědí“ tanec, zde se poprvé v Praze objevila tehdejší taneční novinka — tango.<sup>5</sup>

Waltner dal V. H. Brunnerovi vymalovat v tanečním sále sérii fresek (Sedmero hlavních hříchů); Brunner přimaloval mezi barokně masité a divoké ženy také šedovlasého číšníka Jiráka, jemuž se říkalo Hamlet. Místnost pokřtil Brunner na Peklo.

Jiřího Krohu přivedl od tohoto sídla umělecké bohémy na počátku r. 1918 architekt Eduard Hnilička. Waltner pověřil Krohu adaptací dvou zbývajících místností. Kroha vytvořil především kubofuturistický portál. Jako protiváha Peklu vzniklo Nebe, v němž Kroha umístil na stěnách obrazy (např. temperové obrazy Zrcadlo pravé podoby, Vějíř zástěrou přetvářky, Zásady, předsudky, pověry, Stmívá se, Svítá). Strop upravil Kroha kubisticky, včetně lustru. V čele místnosti stála socha plačící Evy, v jejímž kolorovaném klíně vyplakali mnozí členové generace pod pláštěm zábavy hořké slzy kajícího. Po straně byly umístěny boxy Agónie, Mimikry, Eden atd. Centrem další místnosti byl „oltář“ s nápisem Gnothi seauton (Poznej sebe sama). U něho sloužil Waltner jako velekněz s třemi číšnicemi jako ministrantkami mši. Z velké mešní knihy četl satirické glosy na soudobé politické a kulturní dění, výpady, polemiky a repliky, v nichž dostávali co proto leckterí z přítomných (např. Barnabáš Bass). Waltner chodil také mezi hosty. Číšnice nesla kroupenku, před níž musili všichni pokleknout, aby jim mohl Waltner dát ponaučení a posléze rozhřešení. Symbióza malířství a sochařství, tak příznačná pro architekta Jiřího Krohu, mohla se v Montmartru plně uplatnit. V Montmartru byly v pozdních hodinách nápaditě persiflovány mnohé scény z představení Červené sedmy; vystupovali v nich Jiří Červený, Eduard Bass aj.

Pražská umělecká avantgarda, která po první světové válce sbírala síly a počínala se organizovat, našla v kubofuturisticky dynamizovaném Montmartru středisko, odpovídající jejímu protioficiálnímu zaměření.

V Montmartru poznal Kroha členy kabaretu Červená sedma. Na její scéně byly v druhé sezóně (od 1. září 1919 do 7. července 1920) provedeny desítky prací od autorů jako Karel Toman, Karel Hlaváček, František Gellner, Jiří Hausmann, E. A. Longen, Arnošt Dvořák aj. — včetně překladů z A. P. Čechova, H. Heina, Molièra aj. V nakladatelství Červené sedmy vycházely různé sbírky písní, letáků apod. Vyšla tu také čtyři čísla Šibeníček. Mezi autory obálek k těmto sbírkám nacházíme vedle Jaroslava Bendy, Josefa Lady, Aloise Moravce aj. také Jiřího Krohu (Píseň námořníkova).

### **Ve víru divadelním**

Jakmile r. 1918 absolvoval zkoušky na Českém vysokém učení technickém v Praze a stal se inženýrem-architektem, pracoval Kroha po krátkou dobu v projekční kanceláři inž. arch. dr. Adolfa Liebschnera v Praze na regulaci města Mělníka.

V roce 1919 stává se Kroha technickým adjunktem (inženýrem) Zemského správního výboru v Praze. Jeho nadřizujícím byl sekční šéf Josef

<sup>5</sup> Vypravuje o tom Jiří Červený v knize *Červená sedma* (Praha 1959), str. 53.

Půlpán, otec pozdější členky Národního divadla Boženy Půlpánové (která ovšem tehdy stála teprve na prahu své umělecké dráhy), kdysi zanícený divadelní ochotník. Uvádím tuto okolnost proto, že Půlpán měl vždycky pro Krohovy umělecké snahy, zejména pro jeho činnost divadelní, plně pochopení.

Kroha byl přidělen do Kosmonos u Mladé Boleslavě, aby dozíral na stavbu úřednického domu při Zemském ústavě pro duševně choré. V Kosmonosích také krátký čas bydlil; pak sem jen často dojížděl. Od r. 1923 uskutečňoval a řídil své projekty úředních i soukromých staveb v Mladé Boleslavi.

V letech 1919–1923 rozvinula se Krohova umělecká aktivita do nesmírné šíře. Při bohaté činnosti architektka vytvořil řadu prací malířských a sochařských, které uplatnil na různých výstavách, ale také se projevil jako scénický výtvarník a režisér.

Umělecké zájmy se v Krohovi přes všechnu bohatost naprosto nepřekrývaly, ale naopak: práce z jedné oblasti integrovala výsledky umělecké činnosti v oblasti druhé. Přitom se průbojný Kroha stával ohniskem uměleckého snažení jak v Praze, tak v Kosmonosích. Jeho mladistvý elán, houževnatost a pracovitost zdolávaly stále početnější úkoly.

### **Ochotnická scéna v Kosmonosích. Loutky. Divadlo věcí**

Nové prostředí v Kosmonosích, styk s lékaři, ošetřovateli nemocných, s jejich rodinami a s nemocnými samými přinesl Krohovi řadu inspiračních podnětů, ale přiměl ho také k působení mezi divadelními ochotníky. Jeho zásluhou se amatérské divadlo v Kosmonosích pozvedlo k opravdové tvůrčí práci.

Pro dramatický odbor strany československých socialistů navrhl a vytvořil Kroha nové jeviště. Herec Rudolf Myzet (vyučení krejčí), Krohův přítel, ušil pro oponu aplikaci kubistické malby. 10. září 1921 konalo se zahajovací představení sezóny 1921/1922. V režii K. M. Kloše, jehož Kroha znal ze Socialistické scény v Praze a jehož přivedl k pohostinské režii do Kosmonos, byl zorganizován Večer Molièrových komedií. Plakát pro něj navrhl Kroha. V první polovině večera hrála se Šibalství Skapinova; text vznikl dramaturgickou úpravou překladu Julia Zeyera. V druhé polovině dávala se hra Lékařem proti své vůli, již pod názvem Chtě nechtě lékařem přeložil režisér obou veseloher K. M. Klos. V podvečer prošel městečkem průvod divadelních postav; za burácení bubnu vedla ho ztělesnitelka Zerbinyetty. V přestávce mezi oběma hrami přednesl hudební sbor ukázky z francouzské tvorby 17. století.

Představení mělo veliký úspěch a opakovalo se druhý den nato – v neděli 11. září 1921. O zdar podniku se významným podílem zasloužil Jiří Kroha, který na malém jevištiátku vytvořil funkci a divadelně účinnou scénu. Krásně zezadu prosvětlený prospekt (malovaný na průsvitném papíře) a postranní závěsy, různým způsobem pohybově upravené, přinesly optické překvapení nejenom pro kosmonoské obecnstvo, nýbrž i pro K. H. Hilara, šéfa činohry Národního divadla v Praze, který se na premiéru dostavil a našel jako nadšený divák místo jenom v otevřeném okně. Dnes zachovaly se v umělcově archívu návrhy scén pro obě hry. Kroha

vymaloval vodovými barvami návrhy kostýmů. Začal na nich pracovat už r. 1920. Z té doby pochází barevná kresba figury do Molièrových komedií. Ke hře Chtě nechtě lékařem vymaloval Kroha návrhy kostýmů pro tyto postavy: kojná, Lucinda, Sganarelle, Lukáš, Martina a Valère. Ke hře Šibalství Skapinova zachovaly se akvarelové návrhy kostýmů pro tyto postavy: Skapino, Argant, Leandr, Oktáv a Zerbinetta.

Ve velké síni léčebného domu hrál Jiří Kroha pro lékaře, zaměstnance léčebny a jejich děti také s loutkami. Při zdělávání loutkové scény mohl tehdy navázat na zkušenosti s prvním svým pokusem o loutkové divadlo, které vytvořil pro synovce, syna svého bratra Václava, přítele Josefa Skupy v Plzni.<sup>6</sup> S Krohovými loutkami byly v Kosmonosích mimo jiné uvedeny Sen noci svatojanské a hra Isolda plavovlasá. Šest loutek daroval Kroha dr. Jindřichu Veselému, s nímž se znal od r. 1918.<sup>7</sup>

V r. 1920 udělal Kroha loutkové divadlo pro syna svého švagra A. Spázíra v Plzni.

Dceři Sylvě vytvořil Kroha r. 1928 velké loutkové divadlo (asi 80 loutek). Loutková scénka oživala u Krohů také o silvestrech v Brně, jichž se občas zúčastnili Karel Teige, Roman Jakobson, Bedřich Václavek, Pavel Haas aj. Dosud se z ní zachovalo šest figur (Titanie, Guslar, Don Quijote, panoš, pasák a Michal). Pozornost upoutává především královna víl ze Snu noci svatojanské a rytíř smutné postavy. Loutky poskytovaly Krohovi možnost k svobodnému rozvinutí fantazie. Dobře to můžeme vidět např. na loutce Dona Quijota, pro jehož krunýř užil Kroha obalu z plechové konzervy, pro odění červených punčoch, pro přehoz kravaty a pro okružní košílkové kraječky.

K loutkovému divadlu váže se nerozlučně Krohovo *Divadlo věcí*. Vzniklo jen pro autorovo osobní potěšení a uplatnila se v něm Krohova svěže rozehraná fantazie, spojující prvky pohádkové s rysy dadaistického rozmaru. Obrazy vznikaly v údobí let 1919–1922. Z r. 1922 pochází fotografie akvarelu *Divadlo věcí*. Jde o rozhovor konvičky s dvěma čísemi. Konvička je zobrazena jako muž s černými očima a se širokým vousem husara. Velmi zajímavě a vtipně je řešena „stolní scéna“ *Divadla věcí*. Znázorňuje jakousi hostinu. Za stolem sedí muž a žena. Věci visí na drátech. Pod stolem se počítalo s druhou scénou, na níž se pohybovaly nohy plastické. Jindřich Veselý vystavil Krohovo *Divadlo věcí* v Topičově nakladatelství v Praze.

Z *Divadla věcí* se dochovalo – vedle sedmi jednostranně vyřezávaných postaviček – sedm poměrně velkých temperových obrazů (velikosti přibližně 40 cm×30 cm); jen Výlet pod postel, který představuje dva šváby, tři rusy (stojí na nich čtyři tanečnice a vojáček) a mezi nimi tanečnici, má velikost 72 cm×24 cm. Na dalším listu je osm věcí (hrníček, láhev apod.). Dvojici děvčátka Kik a chlapce Kuka uvádí obraz, na němž vidíme v akci hrníček a hrušku. K němu se pojí obraz Kik v krabici zavěšené na deštník. Jiný obraz znázorňuje pavouka nad muškou, která se chytila ve vystřihované a nalepené niti. Další list mohli bychom označit „Na lek-nínovém listě“; jde zřejmě o scénu k nějaké hře – je tu exponována pam-peliška, ponrava, žába a hruška. Snad nejpůvabnější je obraz, na němž

<sup>6</sup> Podle ústního sdělení Jiřího Krohy.

<sup>7</sup> Podle ústního sdělení Jiřího Krohy.

kdoši hraje za hvězdnaté noci na foukací harmoniku; přítomni jsou káča, míč, kužel, harmonika a trychtýř.

Ještě když Kroha navrhol výstavu severních Čech v Mladé Boleslavi (r. 1927), ozvala se v jeho návrhu brány k dětskému koutku (široce rozkročený panáček s dvojitou tváří, na jednom rameni mu sedí žluté kachňátko) reminiscence na někdejší Divadlo věcí. Naivně bezelstné snění jako by tu souznělo s hravostí poetismu, který tehdy zářil v poezii a na divadle. Vazba věcnosti a poezie představuje vždycky napětí příznačné pro Jiřího Kroha – jeho výsledkem je umělcův humanistický optimismus.

### Návrhy divadel

Bylo zcela zákonité, že Kroha – architekt, který měl tak bytostně blízko k divadlu – dříve či později vypracuje projekty divadel, že navrhne budovy, v nichž divadelní umění se uskutečňuje a žije.

Do r. 1921, kdy se Kroha silně angažoval politicky v duchu socialistických myšlenek a spoluzakládal Socialistickou scénu, spadá soutěžní návrh na Hanácké divadlo v Olomouci. Podobně jako v jiných návrzích z této doby (na sokolovnu s biografem – pro Hradec Králové, 1921; na Slovenskou banku – pro Bratislavu, 1921), z nichž žádný nebyl realizován, odmítá i zde v monumentální rytmizované koncepci princip proporcionality a směřuje za architekturou, v níž se různé tvary dynamicky integrují.

V r. 1922 proběhla v Praze ideová soutěž, kterou vypsalo ministerstvo veřejných prací na popud ministerstva školství a národní osvěty. Soutěž měla vyhledat nejvhodnější staveniště a získat ideové náčrty pro stavbu nového českého divadla v Praze, určeného pro operu i činohru. Volba místa byla ponechána soutěžícím – s omezením, že divadlo má stát na pravém břehu Vltavy, v části Prahy, ohraničené ulicí Myslíkovou, Karlovým náměstím, Národním muzeem, Wilsonovým nádražím a Denisovým nádražím. Počítalo se s divadlem, do jehož hlediště by se vešlo 2500 osob. Porota se usnesla ocenit pět vítězných návrhů (Otakar Novotný, Vilém Kvasnička, Josef Štěpánek, Pavel Janák, Jiří Kroha ve spolupráci s Eduardem Hniličkou) stejným dílem.

V časopise *Styl* (r. 1922–1923) můžeme číst průvodní zprávy k projektům.<sup>8</sup> Svůj návrh osvětlil a zdůvodnil zde také Jiří Kroha. Podle jeho slov značná část veřejnosti očekávala, že projektované divadlo bude řešeno ve smyslu divadla lidového. Neboť, jak Kroha zdůraznil, dosud divadla v Praze – mimo nepatrné výjimky – neměla lidové obecenstvo. „Dnešní hlediště dostoupilo až k společenské přehlídce rób, a jestliže se konečně i dle toho dotvořilo umělecky toto hlediště tak, že umělecká forma se odstupňovala kastovnický od lože až k druhé galerii, upravilo si toto hlediště i vzájemný poměr k jevišti a tento svůj vliv každému divadelníkovi jasným způsobem uplatňuje.“<sup>9</sup> Kroha podtrhl, že „sociální kolektivum nesnese

<sup>8</sup> *Ideová soutěž na umístění a náčrtky nového českého divadla v Praze*. *Styl*, časopis pro architekturu, stavbu měst a umělecký průmysl, r. III (1922–1923), str. 134–140.

<sup>9</sup> „*Bůžek*“. Tamtéž, str. 137.



třídního dělení forem uměleckých“ a velmi pregnantně pak charakterizoval lidové obecnstvo: „Hlavním znakem lidového hlediště je fakt, že jedině toto hlediště dovede ze sebe vybavit ono duševní naslouchající a vnímající davové kolektivum, jež zbaveno všech společenských rozdílností chápe bezprostředně. A toto kolektivum masy vynucuje si v jevišti nové formy lapidárnosti, jasnosti a nutnosti.“ Ti, kdož vypisovali soutěž, zkomplikovali věc návrhem, aby se v novém divadle hrály jak opery, tak činohry. Ale Kroha nepovažuje tento problém za neřešitelný. Daleko naléhavější podle něho je fakt, že se nechtělo postavit divadlo lidové a že požadavky na značný počet lóží brzdily snahu o divadlo amfiteatrálního typu.

Kroha situoval nové divadlo na náměstí Republiky, tam, kde stála kasaárna Jiřího z Poděbrad. Hlediště bylo navrženo pro 2700 lidí; Kroha je řešil jako amfiteátr, „dvakrát přerušovaný věncem předepsaných lóží“. Zároveň nadhodil Kroha otázku, zda by se nemělo v komplexu divadelní budovy pamatovat i na uměleckou galerii. Krohův projekt nového divadla již do značné míry opustil rysy architektury kubofuturistické dynamiky, charakteristické pro umělcova předchozí léta.

Nepodařilo-li se realizovat myšlenku budovy lidového divadla stavbou ve městě, uskutečnil ji Kroha zanedlouho poté divadlem v přírodě v Kosmonosích.

V r. 1929 podal Kroha pozoruhodný soutěžní návrh na divadlo, biograf a obchodní dům Elektra v Plzni. I když získal první cenu, ke stavbě nedošlo. Jde o typ divadla postaveného podle zásad konstruktivismu.

Pro Slovanskou zemědělskou výstavu v Praze (r. 1948) projektoval Kroha výstavní divadlo a kino pro 1000 osob. Výstavní otevřenou arénu s jevištěm, která pojala až 3000 lidí, mohli bychom mutatis mutandis pokládat za realizaci myšlenky divadla pro široké vrstvy a zároveň (poněkud v jiné rovině) myšlenky divadla v přírodě.

### III.

#### **Krohovo hlavní období divadelní**

##### *a) Práce v Socialistické scéně, návrhy scén a kostýmů*

Léta 1920—1923 představují vrchol Krohovy angažovanosti v divadelním dění. Tehdy vznikly jeho návrhy na kostýmy i návrhy scén, tehdy realizoval dvě velkolepé režie.

Je to v Československé republice doba rozmachu a porážky hnutí proletariátu. Volby r. 1919 a v dubnu r. 1920 skončily vítězstvím socialistických stran. V sociálně demokratické straně dochází však k prudké diferenci sil pravicových a levicových. V prosinci r. 1920 byla levice sociálně demokratické strany poražena. Nastolení úřednické vlády, která drakonickými prostředky potlačila revoluční vlnu a žalářováním perzekvovala dělnické činnovníky, definitivně pohřbívá iluze o mírném, parlamentní cestou probíhající přebudování kapitalismu v socialismus. Uprostřed r. 1921 zrodila se Komunistická strana Československa. Od té chvíle pokračoval zápas dělnické třídy o socialismus v nové společenské situaci a na jiném stupni ideologickém.

Kroha, od mládí člověk politicky myslící a do společenského dění zasahující, nemohl arci zůstat vzdálen bouřlivým proudům sociálním. Rozhodně stanul na levici a podporoval síly, které usilovaly o republiku socialistickou.

Kvas prvních poválečných let našel své ohlasy v celé české kultuře. V literatuře to byl nástup spisovatelů, kteří ve svých lyrických i epických dílech vyjádřili vůli mas po společnosti spravedlivé, ve výtvarnictví vzvednul se silný proud sociální tematiky zejména v grafice a sochařství. Přirozeně, že na rozvířenou dobu mocně reagovalo divadlo, umění ze všech nejspolečenštější, rezonující vždycky se zvláštní citlivostí na zmatky a touhy doby.

Zánik říší, vzrůst revolučního hnutí proletariátu, pohyb lidových mas po první světové válce vyvolal v život davové neboli zástupové divadlo. Max Reinhardt hraje v berlínském Deutsches Theater velkolepá představení davová. Na plochách petrohradských a moskevských náměstí oslavují davová představení vítěznou revoluci. K. H. Hilar inscenuje ve Vinohradském divadle r. 1919 davovou tragédii Arnošta Dvořáka Husité a r. 1920 Verhaerenovo slavné kolektivní drama Svítání. V ovzduší poválečného chaosu zrodila se u nás významná dramata: Čapkova utopistická hra R. U. R. a Šaldova „píseň sociální naděje“ Zástupové.

V roce 1920 ustavil Emil Artur Longen Revoluční scénu, která pak po dvě léta uváděla satirická kabaretní pásma, skeče a aktovky s vyostřeně protiburžoazním zaměřením. Téhož roku zakládají Jindřich Honzl a Josef Zora těleso pro sborovou recitaci — Dědrasbor; vrcholem jeho činnosti byla účast na slavnostní scéně první dělnické spartakiády v Praze na Máninách (červen r. 1921). V srpnu r. 1921 vznikl Proletkult, organizace pro šíření proletářské kultury; Dědrasbor se stal členem Proletkultu.

V polovině r. 1920 začíná se s přípravou pro založení Socialistické scény. Na její činnosti se pak Jiří Kroha tvořivě podílel.

S podnětem založit Socialistickou scénu přišel herec Rudolf Myzet, který byl za svého pobytu v Berlíně (1912—1915) členem instituce Die neue freie Volksbühne; ta si kladla za cíl organizovat návštěvu divadelních představení, koncertů a kulturních podniků pro širokou masu lidu. Výbor Socialistické scény, v jehož středu byli dr. Vincenc Charvát (předseda), herci Václav Menger, Jiří Myron, Rudolf Myzet a Míla Pačová, režiséři Jindřich Honzl a Vojta Novák, kritik Emil Pacovský aj., otiskl 5. prosince 1920 v denních listech (např. v Rudém právu, v Právu lidu) prohlášení, které spolupodepsalo mnoho osobností — mimo jiné Arnošt Dvořák, Josef Hora, Antonín Macek, Marie Majerová, Helena Malířová, St. K. Neumann, Ivan Olbracht, K. H. Hilar, Vlastislav Hofman, E. A. Longen, Václav Vydra, Josef Zora, Josef Kodíček, Jindřich Vodák. Velmi aktivně v Socialistické scéně pracoval Rudolf Myzet, po dva roky její neúnavný a podněcující jednatel.

Socialistická scéna si kladla tyto základní úkoly: umožnit pracujícím vrstvám účast na hodnotných divadelních představeních a koncertech, obrodit prostřednictvím tohoto svěžího, neblazeovaného publika divadlo jako tvůrčí instituci, vyvolat v život nový typ dramatu, který by se stal předpokladem ke vzniku účinnějšího umění scénického: nové režie, nového stylu hereckého atd.

Jako slavnostní zahajovací představení Socialistické scény byli 1. března

1921 hrání v Národním divadle Vlci Romaina Rollanda. Socialistická scéna získala na 3000 členů a její činnost se nadějně rozrůstala.<sup>10</sup>

Jiří Kroha se zúčastnil práce v Socialistické scéně iniciativně a intenzivně. Propagoval v pražských továrnách její myšlenky, agitoval pro to, aby se dělníci stali členy tohoto spolku. Na jedné přednášce (o významu divadla pro lid) — konala se v továrně Kolben-Daněk za polední přestávky — byl Kroha, když neuposlechl výzvy policejního komisaře k přerušení řeči, dokonce zatčen.

Při Socialistické scéně vznikl dramatický sbor, který vedli jednak herci Václav Menger a Míla Pačová, jednak dramaturgové Karel M. Klos a Jindřich Honzl. Za konečný cíl si dal inscenovat nová dramata netradičními postupy na vlastním jevišti, ve vlastním divadle.

Jiří Kroha, jak víme, snažil se novým způsobem uvádět Molièrova dramata s ochotníky v Kosmonosích. Dramaturgicky a režijně se tu uplatnil Karel M. Klos. V prostředí Socialistické scény (na valné schůzi této organizace konané v létě r. 1921) seznámil se Kroha s dramatikem Arnoštem Dvořákem. S MUDr. A. Dvořákem (tehdy byl majorem zdravotnictva) a s bohémem Ladislavem Klímou, filosofem solipsistou, tvořili v r. 1921 nerozlučný trojlístek.<sup>11</sup> Dvořáka a Krohu pojilo intimní přátelství; po několika let úzce spolupracovali umělecky — což se projevilo zejména při genezi a provedení hry Matěj Poctivý, na přípravě inscenace Husitů v přírodě a při vzniku a nastudování Nové Oresteie v pražském Průmyslovém paláci.

Když se v Socialistické scéně začalo uvažovat o tom, aby tato masová korporace uváděla také vlastní inscenace her, bylo k první takové akci navrženo drama Arnošta Dvořáka *Kníže*. Pomýšlelo se na uvedení *Knížete* v budově Národního divadla. Přípravy k inscenaci značně pokročily. Kroha připravoval návrhy scény a kostýmů.

Jiří Kroha si nikdy při svých scénických návrzích nevytvářel maketu. Nahrazoval ji vypracováním dílčích studií scén a postav. Z té doby dochovalo se v umělcově archívu 44 návrhů, pojednaných v akvarelu, v křídě a v pastelu. Podle nich si můžeme živě představit předpokládaný způsob inscenování *Knížete*. Jevištní dění mělo probíhat ve třech čtvercových rámech postavených na vrchol — hlavní rám byl podepřen dvěma níže položenými rámy. Za rámy umístil Kroha herecké podlaží. Mělo se hrát buď na jednom jevišti, nebo současně na dvou či třech jevištích. Pozadí rámu se neustále projekcí barevně i strukturou měnilo. Každá z postav si nesla svůj světelný i formální motiv: Libuši charakterizovaly bílé kruhy, Vlastu černá spirála, Přemysla zelený dolmén, Markomana rudý menhir, Šárku viola, dívčí chór černé vlasové okružní atp. Jednotlivé děje měly mít odezvu v příslušném podání světelném. Kroha vymaloval v několika variantách hlavní postavy hry (Libuši, Přemysla, Vlastu, Ctirada, Šárku, Vladyku, Lecha atd.). Původní koncepci barbarskou Kroha brzy opustil a snažil se postavy zdivadelnit. Na obrazech zachytil také jednotlivé scény (*Libuše — Přemysl — Markoman*; *Smrt Libušina*; scéna s Přemyslem; závěr posledního dějství).

<sup>10</sup> Podrobně píše o Socialistické scéně ve studii *K historii Socialistické scény* (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 1968, D 15, str. 115–122).

<sup>11</sup> Srov. o tom v mém článku *Přes clonu vzpomínek* (Divadelní noviny, r. 11, č. 24, 19. června 1968), který zachycuje vzpomínky Jiřího Kroha na tyto časy.

K. H. Hilar byl Krohovými návrhy vzrušen. Leč inscenace se, žel, neuskutečnila.

Ze srpna r. 1921 pocházejí dva Krohovy akvarely nazvané *Lancelot a krásná Sanderina*. Arnošt Dvořák přinesl jednou text této hry. Kroha k ní namaloval několik návrhů; z nich se zachovaly ony dva. Kroha chtěl drama nastudovat v Kosmonosích, hned po večeru her Molièrových. Návrhy ukazují, že mínil inscenovat hru v gotických okruzích jako středověké obrazy — postavy by vystupovaly jako mluvící sochy. K nastudování Lancelota a krásné Sanderiny však nedošlo.

V této době bránil Krohovi a Dvořákovi v rozvinutí jejich divadelní činnosti fakt, že neměli k dispozici vhodné divadlo. Proto Kroha uveřejnil v denním tisku propagační článek *Dejte nám střechu*, v němž na tyto svízele poukázal. Patrně zde musíme hledat i motivaci, proč se Kroha s dramaturgem Socialistické scény Karlem M. Klosem rozhodli uskutečnit svoji představu moderního divadla alespoň s ochotníky v Kosmonosích.

Kroha v letech 1921 a 1922 mnoho přemýšlel o reformě divadla, a to jak divadelní budovy, která by umožnila co nejlepší projev, tak scény, která by odpovídala dynamice dění v nastudované hře.

Pokud šlo o divadelní budovu, hájil Kroha správnou zásadu, že tu po stavební stránce nemá jít o budovu, která by sloužila reprezentaci a která by byla zvenku i uvnitř „vyšperkovaná“ množstvím uměleckých děl, ale o stavbu, která by celým svým technickým vybavením umožňovala co nejdokonalejší provoz umělecký, která by dobře sloužila divadelníkům i obecnstvu.

Velmi významné a nové (a to nejenom v souvislosti československé, nýbrž i evropské) jsou Krohovy *názory scénografické*. Poznáváme je především ze studie *Scénické poznámky*, která vznikla r. 1922 a tvoří teoretický pandán ke Krohově divadelní praxi scénovací.<sup>12</sup> Protože pregnantně shrnuje Krohovy názory, zabývám se jí obsírněji.

Kroha konstatuje, že soudobá scénická výprava v podstatě s dramatickým dějem nesouvisí, že s ním není nedělitelně svázána. Zatímco děj dramatu probíhá před diváky jako časově spojitá řada jednání a situací, scénická výprava zachycuje z něho toliko jisté momenty, poskytuje zážitky „bezčasové“, statické. „Statický scénický referát násilně prodlužuje počáteční moment prostředí a vytrvává v trvajícím účinném výtvarnickém, zatímco dramatický děj postupuje a časově se mění dle jistého smyslu, používá intervalu časového přirozeným způsobem (v spojitosti).“ „Scénická úprava není obrazem, na nějž možno patřiti jakkoliv dlouho; nabízí-li takový zážitek (bezčasový), není divadelní scénou.“ Ale scénická výprava se nedá ztotožnit ani s výtvarným prostorem pro děj. Kroha důrazně podtrhuje svoji hlavní myšlenku, že totiž „scénická úprava jest výtvarným přepisem dramatického děje“.<sup>13</sup> Jestliže jím není, vzniká rozpor mezi dynamikou hry herců a statickou výpravou, herci nemohou vejít v kontakt s prostředím, které je živé a proměnné. Po hercích sice požadujeme, aby podávali životné postavy, ale scénu trpíme nehybnou. Nositelem děje, který plyne „jako spojitá

<sup>12</sup> *Scénické poznámky* — Styl, časopis pro architekturu, stavbu měst a umělecký průmysl, r. 3, 1922—1923, str. 117, 128—129, 132.

<sup>13</sup> *Tamtéž*. Citováno bylo posud ze str. 117.

řada činů i úmyslu a paus s odstupňovanou intenzitou a vystupňovanou prudkostí“, je herec. Když herec odejde ze scény, je děj přerván, nastává klid, „barevný referát kulis, tolikrát opakovaný, kolikrát se jeviště uprázdní. Barevným zlomením scény, změnou topografické nálady dostáváme sice jiný barevný referát, ale víc nic, namísto aby odezva dramatického děje dramaticky vystupňovala se případně až k iniciativnímu, rovnorodému nositeli děje (pokud toho děj vyžaduje, ale jeho zákonitosti)“.<sup>14</sup>

V dalším výkladě všímá si Kroha obecně. Dosud se problém vztahu jeviště a hlediště řešil tím, že „buď hlediště vnikalo do jeviště nebo naopak“. Zprvu to vypadalo nově, ale problém se tím nevyřešil – spojovala se totiž skutečnost s jevištní imaginací, divákovo já se proměňovalo v činitele hereckého. Je však nutno udělat z diváka svědka dramatického děje. Nutno scénicky zachytit a usměrnit působení dramatu v divákovi. Scénická výprava musí být odezvou děje; tehdy navodí spojitost mezi dramatickým dějem a divákovým nitrem. Nová scénická výprava je v proměnném styku s dějem dramatu i obecně (svědky), „neboť nitro herců přepisuje do vnějšího prostředí, v němž současně umělecky spekuluje s podvědomými pocity diváka; přibližujíc jim dění, vymezuje toto dění jich vlastní pocity a zážitky“. „Interval děje jest totožný s intervalem scény a hlediště právě tak, jako dramatický děj končí, i scéna ve své proměnnosti musí končití smyslem, výrazem.“<sup>15</sup> Dramatický děj se musí ozvat i ve způsobu scénování, ba i jeviště bez herce musí promluvit – právě silou dynamické práce jevištního výtvarníka. Jinými slovy: scéna musí zhřečtět. „Les divadelní, kde se vraždilo, jest představa vraha, kdy a kde čin provedl, jest jeho imaginací. Prostorová imaginace osob dramatického děje vytváří jevištní scénu,“<sup>16</sup> dynamickou. Z toho vyplývá, že nové snahy v moderní scénografii musejí rozřešit vztah mezi dějem dramatu a prostředím tohoto děje psychologicky, nikoli místopisně.

Názory Jiřího Krohy na divadelní scénu prošly ohněm zkoušky při nastudování hry *Matěj Poctivý*, k níž Kroha navrhl kostýmy a hlavně – jedinečnou výpravu.

U vzniku „fantastické lidové veselohry“ *Matěj Poctivý*, jak nazvali svoje společné dílo dramatik Arnošt Dvořák a filosof typu Diogena Ladislav Klíma, stál Jiří Kroha velmi blízko.

Dvořáka, Klímu a Krohu pojilo v r. 1921, kdy se hra rodila, nejužší přátelství. Dvořák ani Klíma se před Krohou netajili se svými záměry a myšlenkami. Dvořák napsané úryvky své práce předčítal, rád o nich diskutoval, vyslechl názory a připomínky přátel a teprve pak dával uměleckému dílu výsledný tvar.<sup>17</sup> Zejména text dramatu vznikal takovýmto způsobem. Ale ani pak, když text byl už fixován, nebo dokonce vyšel tiskem, nepovažoval jej Dvořák za neměnitelný. Pro tohoto dramatika byl totiž rozhodující divadelní tvar hry. Při scénickém provedení své hry bral Dvořák vždy v potaz různé podmínky a okolnosti místní, časové. Pro vrcholný dynamický

<sup>14</sup> *Tamtéž*, str. 128.

<sup>15</sup> *Tamtéž*, str. 132.

<sup>16</sup> *Tamtéž*, str. 132.

<sup>17</sup> Vzpomíná na to Jiří Kroha v článku *Nedoceněný A. Dvořák* (Divadlo r. 27, 1940–41, č. 5).

účin, jehož měla inscenace dosáhnout, byl vždycky připraven do textu zasáhnout, přizpůsobit ho, přetvořit předchozí znění, pokud mu připadalo pro daný účel nepřiměřené nebo matné.<sup>18</sup>

V Matěji Poctivém pokusili se autoři spojit typ staré fantastické hry lidové (jakousi středověkou alegorii a podobu báchorek Raimundových nebo Tylových zároveň) se zdramatizováním myšlenkových pochodů „v každé nehloupé hlavě“. Kroha jako autor výpravy a navrhovatel kostýmů měl při inscenaci hry takového typu velký podíl také na režijním pojetí. A víc: vzhledem k tomu, že hlavní myšlenky hry i její dramatický tvar procházely proměnami,<sup>19</sup> pročišťovaly se, doplňovaly a krystalizovaly, přímo svými nápady a pak obrazy postav spoluvytvářel výslednou podobu této fantastické veselohry.

Matěj Poctivý byl dokončen v prosinci r. 1921 — jak svědčí datum předmluvy ke knižnímu vydání. Text vyšel počátkem ledna 1922.<sup>20</sup> Kroha ozdobil tušovou kresbou Světlušky, jedné z hlavních postav hry, titulní list. Obálku na způsob karty rozdělil ve dvě polovice, které si jako protějšky odpovídají. Uprostřed plochy jsou uvedeni autoři a název hry. V horní polovině je kubizovaná kresba Matěje, v obrácené části koresponduje s ní obraz Čerta. K oběma podobám aktérů komedie vybíhají v kresbě dvě stylizované ruce.

V předmluvě je vymezen podíl každého z obou autorů a zdůrazněna nejužší spolupráce a obapolné inspirace. Celková dějová koncepce, rozvržení děje v akty, scény a výstupy i přibližně „polovina materiálu charakterového a psychologického“ patří Arnoštu Dvořákovi, koncepcí filosofická a podíl na vypracování charakterů postav i situací náleží Ladislavu Klímovi. Dílo v konečnou podobu zformoval Arnošt Dvořák.

Jádrem hry je problém: dá se dobýt světa energií, bojem, nebo smíchem? Dva principy tu zápasí o hlavní postavu hry — Matěje, odstrčeného prostáčka: Čert, představující sílu i rozum, skepsi vůči všem mravním hodnotám, a Světluška, radostná část bytosti Matějovy. Vedle těchto postav „nadpřirozených“ vystupuje ve hře alegorická Hedona, zosobnitelka pozemských požitků. Matěj odolá svodům Hedony, zkouší pak cestu, kterou navrhuje Čert, i tu, ke které radí Světluška. Nakonec se dopracuje poznání, které sdělí Čertovi ve větě: „Ne tvým chamtivým napoleonstvím, ale šaškovstvím a děláním dlouhého nosu dobyl jsem světa!“ A Světluška, Matějův anděl strážný, potvrdí jeho poznání slovy: „Pámbíček jest jen smích nad sebou samým.“

Víc nežli značně odtazižitá ústřední myšlenka veselohry působí a také na jevišti jiskřila bezohledná, značně přexponovaná satira na představitele moci, parodování institucí státních a církevních. V třetím dějství persifluje se samotný průběh lidové revoluce. Režie Vojty Nováka a hudba Jaromíra Weinbergera neopominuly o premiéře 22. února 1922 žádnou příležitost, aby podtrhly burlesknost a obludnost situací.

<sup>18</sup> Uvádí to Jiří Kroha ve stati *Nedoceněný A. Dvořák*.

<sup>19</sup> Počítalo se např. s postavou Kačenky (Kroha si ji akvarelem navrhl); v konečné verzi hry se však tato figura neobjevila.

<sup>20</sup> Arnošt Dvořák a Ladislav Klíma, *Matěj Poctivý*. Fantastická lidová veselohra o třech dějstvích (Praha 1922, nákladem B. Kočího v Praze I).

V Krohově archívu dochovalo se 8 návrhů na plakát pro premiéru, početné akvarelové obrazy postav (např. sám Matěj je vymalován jako posunovač rafii, s penězi, v lese s ukradeným pokladem a Čertem, ve vězení, jako ministr financí, několikrát jsou zobrazeni Čert, Světluška, Hedona, nalézáme tu podobizny Vůdce národa, Vrchního soudce, Státního prokurátora, Detektiva, Redaktora, Velekněze, akvarelem jsou zachyceny také scény všech tří dějství, transparenty (o krádeži státního pokladu, nočních lokálů) i závěrečnou oponu. Všech návrhů je 59. Dá se podle nich sledovat výtvarníková cesta od prvních vizí („když se hra psala“ — tak zní Krohova poznámka na obrazech) po definitivní podobu návrhů scén i postav. Vezme-li také jako svědeckví hlasy kritik, můžeme Krohovu scénu dobře rekonstruovat.

Pro první akt navrhl Kroha špinavou a chudou jizbu. Zasadil ji do jakési plakátové zdi. Zdenka Hásková o ní napsala: „Nerozuměla jsem kubistické rámcové ozdobě prvního pokojíku, ale pokojík sám byl abstraktně náladový — — —.“<sup>21</sup>

Mezi prvním a druhým dějstvím (poplach o krádeži pokladu) umístil Kroha velký transparent, na němž se promítaly telegrafické depeše o stíhání Matěje. Referent listu 28. říjen — jm - [Jan Menšík] popsal transparent takto: „Zatím se divadlo přemění v biograf, na plátně se promítají telegrafické depeše o zmizení pokladu, stanném právu, mobilizaci atd.“<sup>22</sup>

Všeobecnou pozornost vzbudil druhý obraz — paseka v lese. Jindřich Vodák vypsál svoje okouzlení v těchto větách: „Paseka druhého dějství měla měsíčnou, bledě zelenou náladu v chuchválnových stromech — — —.“<sup>23</sup> Neméně byla scénou v lese uchváčena Marie Majerová: „— — — paseka byla barevně sugestivní, plna kouzla měsíčního, lesní lahody a vůně, zvláště v tu chvíli, než se zalidnila.“<sup>24</sup> Stanislav Lom nadšeně konstatoval: „— — — a lesa, jako tentokrát, na našem jevišti vůbec nebylo.“<sup>25</sup> Julius Pachmayer zaznamenal též ohlas, jaký vzbudil Krohův les v obecnstvu: „Slyšeli jsme tleskat dekoracím: to bylo v druhém aktu, náladové, sytě zelené pasece se studánkou po straně.“<sup>26</sup>

Čím zaujal onen les natolik, že přinutil obecnstvo k potlesku a že mu kritikové jednomyslně vzdali chválu? Především tím, že šlo o scénu, která se proměňovala souběžně s postupujícím dějem a se zážitky divákovými. Máme konstrukci této scény popsánu, popis zřejmě pochází od Jiřího Krohy samého. Časopis Horizont přinesl v ročníku 1927 pět malých reprodukcí Krohových návrhů k inscenaci Matěje Pochtivého. V doprovodním výkladu k prvnímu obrázku se praví: „Obrázek 1 [— — —] představuje les složený z pevných válců, na nichž jsou navlečeny rotačně pohyblivé válce (koruna stromu), po jichž obvodě pohybují se opět kývavým způsobem zubovité části plošné, takže celá scéna myšlena byla jako víření žluto-zelených

<sup>21</sup> *Matěj Pochtivý* (Československá republika dne 24. února 1922).

<sup>22</sup> —jm—, *Matěj Pochtivý anebo „Všechno je psina“ čili „Muna ve vězení“ anebo „Když autoři nevědí kudy kam“* (28. říjen, 24. února 1922).

<sup>23</sup> Jindřich Vodák, *Matěj po Knížeti, Václavu a Husitech* (Čas 24. února 1922).

<sup>24</sup> M. M., *Matěj Pochtivý* (Rudé právo 24. února 1922).

<sup>25</sup> Stanislav Lom, *Hledání nových cest divadelního umění* (České slovo 24. února 1922).

<sup>26</sup> Julius Pachmayer, *Psina a zlodějna* (Příloha Večera k číslu 45, 1922).

ploch, prozařovaných bílým kotoučem, přičemž dále zadním osvětlením vrhány barevné stíny geometrických i přírodních tvarů, celá tato výtvarná organizace sledovala dosíci účinné živé hmoty, do níž hledá se ztratiti ‚utečenec života‘, zloděj pokladu.“<sup>27</sup>

K tomu je třeba dodat: provedení Krohova návrhu ve Stavovském divadle musilo sklenout kompromis s možnostmi jeviště. Určitý vířivý pohyb zachovala jenom křídla stojek, představující stromy. Podlaha dozadu k horizontu se zvedající byla podána barevně a měnivě osvětlována. Průsvitná byla ve formě véla spodní část lesní koruny.

Před třetím dějstvím exponoval Kroha v pěkně řešeném transparentním rámci humornou, pikantní stínohru tance v zábavních podnicích hlavního města, pohybující se obrazy postav. Jenom Otokar Fischer projevil k užití transparentů skepsi a odsoudil je. „Vůči stínovým, světelným a tanečním vložkám, jimiž se patrně pestrost měla ještě stupňovat, jsem bezradný, ale myslím, že byly zbytečné a velkého divadla nedůstojné.“<sup>28</sup>

Scénu třetího dějství popsal Jindřich Vodák takto: „— — — místo ulice byla hlavně jen černavá zřícenina s žalární cellou, k níž se leze po žebříku.“

Nakonec představení přišla opona. Kritik ji charakterizoval slovy: „— — — je ovšem divoce pomalována sem tam, jako by opilý štětec malířský po ní tancoval.“<sup>29</sup>

Až na výhradu, kterou měli někteří kritikové ke dvěma postranním vchodům pro Čerta a Světlušku,<sup>30</sup> byla Krohova výprava přijata s nejvyšším uznáním. Např. Marie Majerová zdůraznila, že „lze tentokrát mluvit o výpravě, která předstihla hru, domyslíla ji a postavila“. Stanislav Lom shrnul svůj soud o scénování Matěje Poctivého do těchto slov: „Tato výprava ukazuje k veliké, rodící se synthesi nového divadelního umění.“ Josef Kodíček pak konstatoval: „Jméno Krohovo budiž zapsáno po této výpravě do notýsku.“<sup>31</sup>

Myslím, že Krohovi se opravdu zdařilo vytvořit dynamickým výtvarným rámcem jednotný pomyslný svět, v němž „realistické“ výjevy se spojovaly se světem fantastickým. Fraškovité, burleskní kostýmy, které rovněž Kroha navrhl, velmi účinně podtrhly zveličenou grotesknost, v jejímž duchu se celá inscenace nesla.

S vůdčí ideou hry a hereckým jejím interpretováním byla kritika spokojena sotva na polovic.

Leč s provedením hry nebyli spokojeni ani autoři, respektive Arnošt Dvořák, který dvojici zastupoval na veřejnosti. Podle smlouvy měl být Matěj Poctivý hrán v budově Národního divadla. Výtvarné prospekty jednotlivých dějství byly udělány pro jeviště Národního divadla. Na menší scéně Stavovského divadla vyšly ovšem zdeformovaně. Dvořák se cítil zkrácen také finančně. Došlo k soudnímu sporu. Obě strany však nakonec

<sup>27</sup> Horizont, říjen 1927, str. 140.

<sup>28</sup> Ot. F., *Matěj Poctivý* (Národní listy 24. února 1922).

<sup>29</sup> Slova Julia Pachmayera.

<sup>30</sup> Např. Karel Engelmüller je označil v Národní politice (24. února 1922) jako „praobyčejné, nevkusné bedny, do nichž se velmi špatně lezlo“. Domnívám se však, že Engelmüller nepochopil smysl oněch „beden“ — vystupovaly z nich přece pohádkové bytosti: Světluška a Čert.

<sup>31</sup> *Matěj Poctivý* (Tribuna 24. února 1922).



přijaly smír. Vedení činohry Národního divadla prosadilo, že autoři hru *Matěj Poctivý* přepracovali. Národní divadlo se zavázalo, že komedii přeneso do budovy k Vltavě. Tak vznikl nový tvar veselohry, nazvaný tentokrát *Matějovo vidění*.

„Obnovená“ premiéra se konala 25. listopadu 1923. Na inscenaci se podíleli totiž umělci jako při prvním uvedení hry: Vojta Novák režiroval, hudbu napsal Jaromír Weinberger; Krohova výprava byla upravena jenom nepatrně. Přesto považoval nový kritik Národních listů Miroslav Rutte za nutné ocenit návrh výpravy a kostýmů. Napsal: „Architekt Jiří Kroha vypravil hru svěže a vynalézavě; dovedl zejména výrazně obláci satirické figurky, takže již samy jejich šaty vyslovovaly charakter.“<sup>32</sup> Důkladné přepracování hru nezachránilo; její základní vady (postavy stínové, nikoli z masa a krve, nepřítomnost hlubokého mravního stanoviska autorů ke karikovaným nedostatkům) zůstaly totiž i v novém tvaru.<sup>33</sup>

Spolupráce na inscenaci *Matěje Poctivého* přivedla Jiřího Krohu do blízkého styku se šéfem činohry Národního divadla K. H. Hilarem. Jednoznačný úspěch dosavadních Krohových scénických a kostýmních návrhů přesvědčil tehdejšího expresionistu Hilara, že osmadvacetiletý architekt je mimořádný talent scénografický. Proto požádal Krohu, aby se podílel návrhy scén i kostýmů na jeho inscenování veselohry Friedricha Grabbeho *Žert, satira, ironie a hlubší význam*. Hru přeložil Otokar Fischer. Hilar ji zamýšlel uvést v sezóně 1922–1923. Bylo to Hilarovo napjaté životní období. Ze strany dramatiků i kritiků dostávalo se mu nejrozmanitějších výtek. Dramatikové mu zejména vyčítali, že jim hry zkracuje a kazí. Hilarovi se Grabbeho hra hodila, aby si při jejím nastudování vyřídil účty s nespokojenci. Na konci komedie totiž kantor volá, že se blíží a na scénu přijde autor hry, „zakrslý krab“ Grabbe, a vybízí barona, aby před ním zamknul dveře. Adelaida však kantorovi domlouvá: „Ale kantore, kantore, co jste se tak dopálil na člověka, který vás napsal!“<sup>34</sup> Hilar na tomto místě myslil na sebe – vždyť také on vlastně napsal, tj. „udělal“ různé dramatiky, musil přece jejich texty upravit, aby se vůbec mohly hrát. Kroha pracoval na scénických návrzích v červnu, červenci a srpnu r. 1922. Sám o své újmě konec hry změnil. Na scénu měl přijít namísto autora hry režisér Hilar. Měl sejít s lucernou a tužkou v ruce po schodech, které byly vytvořeny z knih – dramát Hilarem režirovaných.<sup>35</sup>

Grabbeho hra, v režijním výkladu plná výpadů proti různým osobnostem i narážek na politické a kulturní poměry u nás, zdála se zřejmě některým vlivným činitelům provokující. Z toho důvodu se na scénu Národního divadla nedostala. Ačkoli byla o něco později uvedena ve Švandově divadle (ovšem v „neškodné“ režii Jana Bora).

V přípravách k inscenaci komedie F. Grabbeho vytvořil Kroha 38 akva-

<sup>32</sup> Miroslav Rutte, *Matěj Druhý* (Národní listy 27. listopadu 1923).

<sup>33</sup> Arnošt Dvořák a Ladislav Klíma osvětlili hlavní myšlenku své hry i důvody, které je vedly k přepracování původní verze do nového tvaru, v článku *Dopis autorů „Matějovo vidění“* (Časopis Národní a Stavovské divadlo, číslo z 18. listopadu 1923).

<sup>34</sup> Citováno podle překladu Zbyňka Sekala v knize *Don Juan a Faust. Žert, satira, ironie a hlubší význam* (Praha, SNKLHU, 1958), str. 275.

<sup>35</sup> Podle ústního sdělení Jiřího Krohy.

relů. Zachytil jimi jak svoji představu postav (Učitel, Básník, Čert, Kovář, Krejčovští tovaryši atd.), tak svoji představu dějišť a scén. Také při inscenaci veselohry Grabbeho měla být uplatněna dynamická scéna syntetická. „Scéna byla myšlena z pohyblivých obrazců v každém jednání jiných a kompromisně ještě pomalovaných, které se stále ve smyslu hry a přesunu děje měly měniti, při čemž v určitých místech scéna hrála bez herce, takže např. počáteční výstup učitele čtoucího noviny [— — —] následován byl samostatnou hrou jeviště, které mělo sehrát podrobné vyličení školní a pedagogické chvástavosti tohoto učitele.“<sup>36</sup> Jeden obraz byl podáván jako balet protichůdných literárních názorů. Jindy měla dynamická scéna mechanickými, zvukovými a optickými prostředky představovat vznik skvělé básně bez myšlenky. Kroha navrhl i dynamickou scénu bez herce (pojednávala o vraždě 13 nevinných Krejčovských tovaryšů).

Dalším pokusem K. H. Hilara spolupracovat s Jiřím Krohou měla být inscenace tragédie Friedricha Hebbela *Judita*.

Na návrzích scény a kostýmů pro *Juditu* pracoval Kroha v lednu a únoru r. 1923, tedy v době svého největšího vypětí na režijní a výtvarné přípravě hry Arnošta Dvořáka *Nová Oresteia*. Hilar zúžil myšlenku *Judity* na psychickosexuální střetnutí Holoferna (představitele nelidské moci) s *Juditou* (představitelkou nelidské lásky). Kroha vytvořil 22 návrhů (z toho 21 bylo pastelů, 1 lavírovaná kresba). Vedle zobrazení *Judity*, *Holoferna* a jeho hlavy jde z valné části o návrhy scén (*Juditina světnice*, *Holofernova síň*, *Holofernuv stan*, *Holofernova ložnice*, *mor v Bethulii* atd.). Kroha zamýšlel uplatnit v černém prostoru projekci na několika svítících, barevně se měnících stojkách. Příznačné i pro tento pokus o scénování klasické hry bylo, že scénátor mínil uvést dvakrát „dynamické znaky“ (v souvislosti s *Juditou*) a dvakrát statické znaky (v souvislosti s charakteristikou města *Bethulie*).

K. H. Hilar velmi stál o to, aby ho Jiří Kroha přizval ke spolupráci na inscenaci *Dvořákovy hry Nová Oresteia* v Průmyslovém paláci, která se už připravovala. Kroha tuto režijní spolupráci s Hilarem však odmítl.

Je na čase zamyslet se nad vývojovou hodnotou scénických a kostýmových návrhů Jiřího Krohy.

Především si musíme uvědomit dobu, do níž tyto návrhy spadají. Jde o léta 1921–1923.

Symbolistické divadlo se do konce 19. století pokoušelo silně vyzvedávat básnické slovo, využívat hudby k navozování tajemné nálady a stylizovat herecké gesto do dekorativních postojů. Herec a jeho akce ustupovaly v něm do pozadí. Symbolistické divadlo musí být považováno za protipól naturalistického divadla, a to jak způsoby práce herce, tak způsoby scénování. Symbolistické divadlo umrtvovalo akce herce, zbavovalo ho životní mízy. Jeviště v něm sloužilo autorovi. Alexander Tairov a Vsevolod Mejerchold postavili později naopak do centra divadelního dění herce, který mno-

---

<sup>36</sup> Citováno z textu, který popisuje šest reprodukcí scénických návrhů Jiřího Krohy k chystané inscenaci *Žertu*, satiry, ironie a hlubšího významu (*Horizont*, říjen 1927, str. 140).

hostranně ovládal svoje tělo, zdůraznili jeho pohyby, gesta, mimiku. Slovem: herec se u nich stal opět hlavním činitelem na scéně.

Jak s tímto posunem ve složkách divadelního výrazu držela krok scénická výprava? Za naturalismu scéna otrocky, netvořivým způsobem do podrobností kopírovala skutečnost. Symbolismus, užívaje různých druhů barevných závěsů, scénu odmaterializovával. Zůstávala však nehybná. Bylo třeba, aby scéna reagovala na hercovu práci. Od iluzionistické scény, na níž vedla malířská technika, bylo nutno dojít ke scéně, která by odpovídala dynamickým, tanečním, ba akrobatickým projevům herců. Tuto cestu ukázal jevištnímu výtvarnictví Adolf Appia. Ve snaze dovolit herci, aby se projevil v akci a výrazově třebas v naddimenzovaných formách, vytvářel novou jevištní trojrozměrnou skutečnost. Ke slovu přišel architekt, který na schodištích, můstcích, žebřicích apod. umožnil herci uplatnit nový způsob tvorby prostředky motoricko-výrazovými. U nás zůstávala scéna dlouho, a to i v podání tehdejších expresionistických scénografů (např. Vlastislava Hofmana) vcelku nepohyblivá, pro jednotlivé akty stabilní. A zde je historická zásluha Jiřího Kroha: navázal na výboje Adolfa Appia a zdůraznil, že akce herců probíhá v čase, že vyvolávají měnící se prožitky u diváků a že proto musejí nutně být provázány scénou dynamizovanou. Kroha pohybem mechanismů, jejich otáčením, sklápěním ploch, světlem, užitím filmové projekce, zvukem a zapojením baletu do scénické akce— všechny tyto prvky byly uplatněny v příslušném pořadí a v odpovídajícím spojení — takovou scénu vytvořil. Tím otevřel cestu novým jevištním vizím, plným života. Předešel scénické pokusy Itala Enrica Prampoliniho, který navrhl v duchu futurismu dynamickou scénu, na níž se realizovala jednota měnícího se jednání lidí s jejich proměnným prostředím. Vznikla polydimenzionální prostorová scéna. Na tyto výsledky pak svým scénickým kinetismem navázali Erwin Piscator, Vsevolod Mejerchold a řada dalších divadelníků, u nás mimo jiné Jiří Frejka (v inscenaci Poutníka, dramatinované básně Reverdyho, r. 1928 v divadle Na Slupi) a cesta vedla posléze až ke scénografii Josefa Svobody.

Jiří Kroha, žel, nepřijal r. 1923 nabídku K. H. Hilara, aby se stal režisérem a scénografem Národního divadla. Není pochyby o tom, že vývoj české scénografie by se tím byl urychlil a že by šel do značné míry jiným směrem, nežli jak se dalo bez rozvíjení průbojných podnětů Krohových.

### b) *Inscenace Husitů v přírodě*

Plán uvést vlastní divadelní inscenaci pro široké vrstvy lidové nemohla Socialistická scéna uskutečnit — neměla pro to k dispozici vhodnou divadelní budovu. Uvažovalo se o různých možnostech. Objevil se návrh, aby se divadlo hrálo v chrámu sv. Karla Boromejského v Resslově ulici, vynořil se nápad na úpravu Průmyslového paláce. Ve vzdálené perspektivě třpytila se vidina vybudovat divadelní arénu na pražském ostrově Štvanice.

Jiří Kroha a dramatik Arnošt Dvořák měli vůli splnit volání doby po lidovém, hromadném divadle za každou cenu. Jestliže nebyla k dispozici vhodná budova, rozhodli se hrát bez divadelní budovy — ve volné přírodě. Tak došlo k památnému nastudování Dvořákových Husitů v zámeckém parku v Josefodole u Mladé Boleslavě. Poprvé se tam hráli Husité

23. června 1922 (představení uspořádal dramatický odbor strany čsl. socialistů v Kosmonosích).

Důvody, které k této akci vedly, osvětlil Arnošt Dvořák v článku *Přírodní divadlo*.<sup>37</sup> Zdůraznil zde, že velké a vpravdě životné dramatické (divadelní) umění vzniká tam, kde idea sjednocuje básníka, herce i diváky v jednu věřící obec. Tak tomu bylo v antickém Řecku. Průběhem staletí však se divadlo stalo uměním jen pro bohaté. Dnes jsou divadla poměrně malým počtem sedadel i svým repertoárem pro široké vrstvy uzavřena. Náprava může vejít jen tehdy, jestliže básníci vysloví myšlenky, které pulsují v lidu, a jestliže se najdou divadelníci, kteří provedou jejich dramata v divadlech obecně přístupných. Protože takováto divadla zatím neexistují, různým způsobem je svou činností suplují divadelní ochotníci. Aby mohli zanícení amatéři promlouvat k co největším masám lidu, uvádějí svoje inscenace pod širým nebem. Hnutí her v přírodě „jest výrazem nejasné, instinktivní touhy nejširšího lidu po svátečním, zbožném, monumentálním umění dramatickém, — takovém, jakým kdysi bylo, a jakým bohdá opět bude“, podtrhl Dvořák [proložení pochází od A. Dvořáka, A. Z.]. Divadlo v přírodě vyžaduje dramata, která jsou určena pro toto prostředí; příroda musí hrát s básníkem a s herci, není možno stavět do divadla v přírodě cizorodé prvky (plátěné kulisy atp.). V předmluvě k textu Husitů, přepracovaném pro divadlo v přírodě, Dvořák napsal: „Neboť všechna stávající krytá divadla bez výjimky lidová nejsou, nemají tendence, lidu se přiblížiti, a při malém počtu svých nutně drahých míst snad ani této tendence mít nemohou. Nuže, než si lid vystaví svá velká, laciná a monumentální, tj. lidová divadla krytá, nezbyvá nám, než scházeti se pod širým, modrým nebem božím.“<sup>38</sup>

Arnošt Dvořák vždycky zobrazoval ve svých dramatech (především ve *Václavu IV.* a v *Husitech*) lidovou masu jako nositele významných hnutí dějin. Jeho sympatie patřily prostým lidem — dovedl je vidět v teplé, zemité konkrétnosti. Zásady Socialistické scény byly mu blízké, vehementně se pro ně angažoval.

Myšlenka divadla pro lid, uskutečněného v přírodě, Dvořáka mocně inspirovala. U obojího typu divadla („krytého“ a „v přírodě“) shledával stejné etické zaměření; uvědomoval si však také, že každé z nich pracuje jinými výrazovými prostředky.

Když pro divadlo v přírodě nebyla po ruce jiná vhodná hra, padla volba na *Husity*, jedno z českých zástupových dramát, uvedených po první světové válce. *Husity* nastudoval poprvé K. H. Hilar za scénace Vlastislava Hofmana ve Vinohradském divadle (premiéru měli 26. listopadu 1919 a dočkali se pak velmi početné řady repríz). Pro divadlo v přírodě Dvořák *Husity* podstatně přepracoval. Chopil se tohoto úkolu s radostí, přesvědčen, že o úspěchu na divadle rozhoduje to, pro koho a kdy se jistá hra uvádí; podle těchto podmínek musí být text dramatu upraven.

<sup>37</sup> Arnošt Dvořák jej napsal na výzvu redakce listu *Národní politika* a uveřejnil jej zde 23. června 1922.

<sup>38</sup> Arnošt Dvořák, *Poznámka* (*Husité*. Devět scén s prologem a epilogem. Slavnostní hra pro divadlo v přírodě. Vydala Zora, Praha 1922). Jiří Kroha navrhl ke knižnímu vydání *Husitů* dvojbarevnou obálku a vložil do textu tři kresby tuší.

Čeho chtěl svou úpravou dosáhnout, pověděl Dvořák v těchto větách: „Pro davovou tragédii nejméně důležité nejintimnější scény a vedlejší komplikace ideové i dějové musely odpadnouti, vše ostatní muselo dostati prostou, jasnou, z daleka viditelnou linii — celé dílo přiblížilo se ještě více lidu. A to je nejkrásnější druh monumentalit, kterou znám.“

Tak vznikli Husité jako slavnostní hra pro divadlo v přírodě. Dvořák děj zřehlednil, přiblížil drama typu velkolepé hry lidové. Proti původní „tragédii národa“ o pěti dějstvích vytvořil devět scén s prologem a epilogem. Vypustil intimní scény (např. scénu v lékárně ze 3. dějství) a soustředil pozornost na mohutné výstupy s komparesem. Epizodu korybutovskou nahradil bitvou u Domažlic, myšlenkový obsah scény v Bratislavě přenesl na koncil do Basileje. Tím se tragédie národa více přiblížila k tragédii Prokopově. Dílo v prvním tvaru ideově kolísalo mezi individualismem a kolektivismem; nyní se překlonovalo zřetelně do podoby tragédie kolektivní. Ale přepracování hry se neseťkalo s jednoznačným přijetím. Zatímco referent Rudého práva<sup>39</sup> ocenil příklon Dvořákova díla k lidskosti a myšlenkám komunismu, jichž byli Husité představiteli, recenzent Národní politiky konstatoval, že dílo se zdá nyní „o poznání ještě roztěkanější a ještě nepřehlednější“.<sup>40</sup> Podle Otokara Fischera hra adaptací utrpěla. „To, co činí jejich [Husitů, A. Z.] cenu, to, čím se vzdalovali od slohu kronikářského a obrazového, je pod širým nebem zeslabeno a od-mocněno — — —.“<sup>41</sup>

Fischer obecně sice uznával umělecké oprávnění divadla v přírodě, nicméně vyslovil se proti uvedení přepracovaných Husitů na scéně v přírodě. K podpoře svého názoru uvedl dva důvody: Hra, která bude počítat s nastudováním v přírodě, musí být už s tímto záměrem napsána, „perspektivně i dějově“. Dvořák přepracoval Husity k lineárnosti a ke zjednodušení děje, leč Fischer se domnívá, že vývoj dramatického umění nepůjde v budoucnosti tímto směrem, nýbrž naopak směrem „ke zvnitřnění a k delikátnímu zintimnění“. Fischer vyslovil své výhrady i pokud se týká Krohova způsobu scénování Husitů v přírodě. Napsal: „— — — nemohu [ne]vysloviti svého podivu nad tím, že se moderně cítící výtvarník zasazuje o reformu, která přece pro jeviště nutně znamená návrat k iluzivní hmotnosti a tedy krok dozadu.“

Podle mého názoru Fischer problém divadla v přírodě, a jmenovitě jeho poslání u nás na počátku dvacátých let, jaké mu dávali Dvořák a Kroha, nepochopil přesně. Konstatoval sice, že Arnošt Dvořák spojil divadlo v přírodě „s novými hledisky“ sociálními, ale nedocenil důvody, které vedly Krohu a Dvořáka k inscenaci Husitů v přírodě. Oběma těmto divadelníkům šlo, jak víme, o obnovu hromadného, kolektivního divadla, v němž by se v ideové jednotě setkali obecnstvo, autor, režisér a herci. Toto přiblížení divadla širokým vrstvám lidu, toto zmonumentalizování divadla — jak formou divadelního projevu v přírodě, tak účastí mas na inscenaci (v herectvu i diváctvu) — představovalo jinou formu umění nežli divadlo, které vzniká inscenováním hry v uzavřeném prostoru; proto vmetl

<sup>39</sup> J. S., *Přírodní divadlo*. Rudé právo 27. června 1922.

<sup>40</sup> M., *Husité* (Národní politika 27. června 1922).

<sup>41</sup> Ot. F., *Divadlo v přírodě* (Národní listy 27. června 1922).

Fischer nastudování Husitů v přírodě výtku „ilusivní hmotnosti“ neoprávněně. Inscenační práce divadla v přírodě se řídí jinými zákonitostmi nežli inscenační práce na jevišti v budově.

Husité se hráli v josefodolském parku u zámku, který kdysi patřil baronu Leitenbergovi. Když Kroha s Dvořákem chtěli zde přesně stanovit místo pro jeviště a hlediště, shodli se okamžitě na tom, „že jevištěm nebude níže položené místo, na které se dívají diváci shora, s amfiteatrální stráně (jak se dělo všude až dosud), naopak: že diváci budou s roviny hleděti vzhůru na stráně, na stráně překrásně rozčleněnou skupinami stromů, keřů i ojedinelými stromy a uzavřenou nahoře proti horizontu i po obou stranách v popředí masivní zelení. Ve vrcholných scénách pak že ožije toto vše, celý park — hudbou, hlasy, pohybem, barvami...“<sup>42</sup>

Přírodní jeviště bylo tedy vybráno šťastně. Z louky se přecházelo k brambořišti, nad nímž se vypínala stráně. Diváci mohli dobře sledovat nástup mnohotvárné komparserie, pozorovat hru na svahu; dějiště se výhodně prodlužovalo perspektivou. Před scénou byl podkop s kabely; světla a hudebníci byli rozmístěni na stromech.

Režiséři Arnošt Dvořák a Jiří Kroha (byl mimo to autorem základního scénického plánu a navrhl kostýmy) zapojili do akce na 800 herců z řad dělníků a zřizenců z Kosmonos i rolníků ze širokého okolí. V představení vystupovalo 40 jezdců a 30 vozů. Ke zdaru tak náročného divadelního podniku přispěla správa závodu Kosmonoské tiskárny látek, velitel mladoboleslavské vojenské posádky plukovník Pancner a jízdní sbor Sokola v Mladé Boleslavi.

Kroha přišel s vynikající myšlenkou stvořit vždy základ scény ze štítonoší, seřazených do obrazce. Kritik připomněl, že k větší impozantnosti by byly přispěly početnější řady štítonoší i větší rozměry štítů. Také jejich nositelé se prý svou malou výškou ve velkém prostoru ztráceli.<sup>43</sup> Kroha podtrhl mocný účín davový, nástup jízdy i pěších v průvodech, které byly i barevně laděny k mohutnému účínu.<sup>44</sup> Těžiskem představení byly scény pod Přibyslaví, v koncilu Basilejském a na naumburských hradbách. Kritik Národní politiky M. vylíčil svoje dojmy takto: „Při nových Dvořákových ‚Husitech‘ byla podívaná skutečně nádherná. Před našima očima odehrávaly se celé bitvy, viděli jsme skutečnou jízdu, vozovou hradbu, oko se páslo po nádherných úborech císařského dvora i basilejského koncilu — a vše to v nádherném rámci krásného starého parku — — —. Nejdokladnějším byl zpěv a průvod malých dětí před Naumburkem. Celé bílé se zelenými ratolestmi v rukou vysypaly se s vršíčku dolů jako kouzelný obláček.“ Edmond Konrád vysoko vyzvedl Krohovy návrhy krojů a výstroje. „Jeho kroje a skupiny, jeho mitry a přilby, křesla, nosítka milostnic, masky a profily jako Prokopův (V. Nejedlý), Menhartův (jehož proradnost z tváře příliš malé pro hlediště byla přenesena symbolicky ve

<sup>42</sup> Arnošt Dvořák v *Poznámce* (Husité. Slavnostní hra pro divadlo v přírodě).

<sup>43</sup> Edmond Konrád, *Demokratické divadlo v aristokratickém parku* (České slovo 27. června 1922).

<sup>44</sup> V Krohově archívu máme zachováno 45 akvarelových obrazů, které zachycují výtvarníkovu představu jak stanovišť (Husitského stanu, Sněmu v Basileji, Lipan atd.), tak významných postav (Žižky, Prokopa Holého, Jany Magdalény, Zikmunda, Žofie atd.), ale i návrhy korouhví, praporců, štítů atd.

strakatost jeho roucha) skýtaly v divadle podívanou, jen někdy rušenou pravým a neodstranitelným impresionismem živé zeleně okolo.“ Otokaru Fischerovi připadaly bitvy „nechtěně komicky, chtějí-li býti vystiženy naturalistickou technikou.“ Všichni kritikové se shodli na tom, že mohutně působil epilog, kdy padlí bratrští bojovníci pomalu povstali ze země a přednesli povznášejíce obličej k nebi a pozvedajíce obě ruce tyto verše:

*Velké jsou naše viny,  
však naše vylitá krev  
buď setbou dobrou  
té zemi, již ztřásla,  
i všem zemím světa!  
Neboť naše velké dílo nezahynulo  
a nezhyne nikdy!  
Je v troskách —  
však přijde den,  
kdy opět vstane,  
a bude žít  
věčně!*

Celkový účín inscenace Husitů mocně podepřela hudba Jaromíra Weinbergra, jednoduchá, pádná, složená ze 16 hudebních čísel a uplatňující různé druhy fanfár, sborového zpěvu apod.

Je s podivem, jak svůj krajně obtížný úkol zvládli herci-ochotníci, sólisté a víc než početná komparsérie. Ti, kdož mluvili, musili zmáhat velké vzdálenosti k publiku a zápasit se svízelnými podmínkami akustickými, jak jsou dány hrou ve volné přírodě. Někdy to vedlo k nezřetelnosti slovního projevu, jindy k přepínání hlasivek (připomíná O. Fischer). Nicméně všichni zdolávali překážky s nadšením v družné spolupráci. Někteří sólisté pak podali výkony u ochotníků málokdy vídané. „Herci a herečky všech vrstev bez rozdílu stavu soutěžili velmi vážně, a nelze nepodotknouti, že Jana, dcera Ondřejova, kterou zahrála M. Procházková, rozhodně nejsilnější herecký výkon celého představení, inteligentní a plný temperamentu, aniž se stal překotným, že tento výkon je dílem dělnice, jak mi bylo sděleno. Bylo by nespravedlivé vedle Jany vynechati ostrého a palčivého Prokopa (V. Nejedlý), Magdalenu (R. Beránkovou), bystrého legáta Juliána (J. Drahota), pevně drženého a dikčně výrazného Hanuše páně Flekova, Zikmunda (A. Vlasáka), ženu v prologu (R. Beránková), Menharta (J. Polma), T. Dobrou ve dvou rolích ženy Jakubovy a později ženy naumburské, přísného Žižku z Trocnova (J. Franc), pohyblivé a kousavé vrahy Mihála a Jánoše, hejtmana Rožmberského, jenž v zápětí skryl se za štít bojovníka táborského (měl dobrou, jasnou mluvu), a ještě mnoho jiných více.“ (E. Konrád.)

Premiéry Husitů zúčastnilo se množství lidí z Kosmonos, z Mladé Boleslavě a okolí. Z Prahy byl vypraven zvláštní vlak, kterým přijely stovky návštěvníků — mezi nimi K. H. Hilar a řada divadelních recenzentů. Inscenace se stala pro celý kraj velkolepou lidovou slavností a významnou kulturní událostí. Podle Rudého práva bylo přítomno na 13.000 diváků; jiné zprávy mluví až o 15.000 divácích. O. Fischer pochválil obecenstvo,

„jez se chovalo tak vnímavě, pozorně a bezvadně, že by zahradní divadlo josefodolské [— — —] v tomto ohledu mohlo pražským přírodním scénám věru sloužiti za vzor.“ Po takovém úspěchu premiéry nebylo divu, že Husité byli hráni ještě dvakrát — 2. července a 6. července (v den památky M. Jana Husa).

Nastudování Husitů v josefodolském parku představuje velký čin v dějinách českého divadla. Kroha tu přinesl nový způsob řešení pohyblivé scény v divadle pod širým nebem. Tato inscenace ukázala cestu dalším souborům, jak využít přírody k masovým představením. A to nejenom k představením Husitů, kteří byli pak během dvacátých let provedeni v přírodě ještě na mnoha místech, nýbrž i jiných dramát (Janošík, Jan Výrava atd.).

Pražský divadelní podnikatel Antonín Fencel nabídl Jiřímu Krohovi velkou finanční částku, přeneseli-li svoji režii Husitů do pražského přírodního divadla v Šárce. Kroha odmítl, protože „své dílo nepovažoval za nedělní zábavu, ale za divadelní formu, která vyplynula z nedostatku divadelní budovy“. Tam, kde — jako v Praze — tyto budovy divadelní jsou, a přes to různé opery se provozují v přírodním divadle, tam jde jenom o „pivopárkovou zábavu, a nikoliv o kulturní záležitost“ — odpověděl Kroha Fenclovi v dopise.<sup>45</sup>

### c) *Nová Oresteia. Zánik Všelidové scény*

Socialistická scéna se dostala počátkem r. 1922 do finančních obtíží. Vzhledem k tomu, že přívlastek „socialistická“ u spolku, který v té době zaměřoval svoji práci především k organizování široké návštěvnické obce do pražských divadel a koncertů, některé vlivné činitele ve státě pobuřoval, byla Socialistická scéna přejmenována r. 1922 na Všelidovou scénu. Přes velký zájem u lidových a maloměšťanských vrstev o divadlo a jiné kulturní akce nekryl příjem z jednotného vstupného (6 Kč za sedadlo) všechna vydání. Počítalo se s mecenáši, ale ti vcelku zklamali. Dluhy se hromadily. Všelidové scéně hrozil finanční krach. Tehdy byl prezident republiky T. G. Masaryk upozorněn svou chotí Charlottou na poslání Všelidové scény. Dal si předložit memorandum o cílech této organizace i o tom, co zatím již vykonala. Poté přijal pětici jejích představitelů<sup>46</sup> a daroval jim 100.000 Kč. Všelidová scéna (Arnošt Dvořák byl tehdy jejím předsedou) zaplatila dluhy a rozhodla se věnovat částku, která zbyla, na realizaci svých plánů. Šlo o dvě věci: vybudovat divadlo a inscenovat v něm hry vlastními silami.

Prvním činem v tomto směru mělo být inscenování Aischylovy Oresteie, Dvořákovy staré lásky. Zprvu se počítalo s tím, že Dvořák antickou hru přeloží a dramaturgicky upraví. Ale pak se Dvořák rozhodl trilogii přebásnit. Byl to Jiří Kroha, dezignovaný režisér Oresteie, který nový tvar, teprve se rodící, pokřtil na Novou Oresteiu.<sup>47</sup> V poměrně krátké době čtyř

<sup>45</sup> Podle ústního sdělení Jiřího Krohy.

<sup>46</sup> Byli to: Arnošt Dvořák, Jiří Kroha, Rudolf Myzet, Emil Pacovský, vydavatel a redaktor revue Veraikon, a dirigent Jiří Schulz. — Podle sdělení Jiřího Krohy.

<sup>47</sup> Píše o tom Arnošt Dvořák v článku *Ke druhé premiéře »Nové Oresteie«* (Čin r. I, č. 9, 26. prosince 1929, str. 194).



neděl přinesl Dvořák hotový text. Usiloval v něm přiblížit děj a ideu starořecké Oresteie myšlení a citění člověka po první světové válce. Zprvu ho sice lákalo přesadit látku do naší doby, ale posléze se rozhodl Aischylovu tragédii, osudy a charaktery Agamemnona, Klytimestry, Aigistha, Oresta a Elektry vyložit nově. Tím se stalo, že v Dvořákově transkripci zůstaly rysy přechodnosti a někdy rozpornosti.<sup>48</sup> Dvořák vcelku přejal základ syžetu, ale usiloval antickou osudovost a tragický čin Orestův motivovat psychologicky. Tím, že takto vysvětlil konflikt mstitele otcovy smrti, který vystupoval jako nástroj vyšší moci a jehož jako matkovraha pronásledují litice, snesl heroický zápas člověka uprostřed sporu mezi antickými bohy do polohy bližší naší současnosti. První dějství se u Dvořáka dějově v podstatě kryje s Aischylovým dramatem Agamemnon. Český dramatik se snaží epicky rozvleklé podání předlohy oživit předvedením dílčích střetnutí postav (např. u Dvořáka se — na rozdíl od Aischyla — Klytimestra setká s Kasandrou a vmete jí do tváře výhrůžku; ke konci dějství vyhrotil Dvořák konflikt Aigistha se sborem. Druhé dějství Nové Oresteie objímá látku druhé části Aischylovy trilogie — Choefory. Dvořák osudy Aigistha, Klytimestry, Oresta a Elektry zapojil více nežli řecký dramatik do širšího kontextu dění v Argu, při čemž zachoval sled scén u Aischyla: očistnou oběť Elektřinu, výstup anagorize, zabití Aigistha. Zcela jinak nežli u Aischyla je podán poměr Elektry k otci a Oresta k matce. V duchu Freudova učení o oidipovském komplexu mají tyto vztahy v Dvořákově textu rysy lásky milenecké. Orestes vraždí Aigistha ze žárlivosti, je pro něj člověkem, který mu převzal milenkou. Přepis prvních dvou částí Aischylovy Oresteie můžeme považovat celkem za zdařilý — především v tom, že Dvořák silně omezil komentátorskou a vyprávěcí funkci sboru a že usiloval o to, aby se sbor markantně změnil v aktéra děje. Závěrečná část tragédie se u českého autora nejvíce vzdálila od antické předlohy. Vystupuje zde chór, jehož členy jsou Země, Vesmír, Velcí mudrci světa, Učitelé národů, Proroci, Světci, Zákonodárci a Básníci. Leč ani od tohoto modernějšího areopagu nedostane se Orestovi odpovědi na otázku, zdali je vinen. Orestes pak rdousí jednu litici po druhé, až pozná v poslední litici svoji matku. Ta ho pronásledovala výčitkami jen proto, aby pochopil, že ji zavraždil bezprávně. Měl ji milovat, jaká byla, „velká v hříchu i v svatosti“. Posléze si Orestes uvědomí, že se provinil matkovraždou proti životu. Spolu s Elektrou se rozhodne zemřít v matčině objetí. Země přijala prach Orestův a odevzdá jej Vesmíru, v němž se dobro a zlo rozplynou. Tak přešla starořecká tragika v rodinný smír. Při všem respektu k Dvořákovu přepisu Aischylovy tragédie (je psán v širokém proudě nestejně dlouhých veršů, které mají sklon k metru jambickému), při vědomí, že Dvořák svým psychoanalytickým výkladem jednání Orestova a Elektřina předešel o několik let slavnou trilogii E. O’Neilla Smutek sluší Elektře, nemůžeme nevidět, že vzniklo něco přechodného, nedokončeného, že Dvořák antickou látku nepřeformoval dravým spárem autora 20. století v nový tvar — jak se to právě zdařilo dramatikovi americkému.

Nová Oresteia byla inscenována v levém křídle Průmyslového paláce

<sup>48</sup> Dvořák si to uvědomoval. Napsal: „— — — nová vise s úctou a něhou přijímá od staré lásky vše, co se kdysi vtisklo nezapomenutelně v paměť.“ *Tamtéž*.

na pražském Výstavišti (dnes sjezdový palác Parku kultury Julia Fučíka), které bylo k tomu účelu podle návrhu Jiřího Kroha (výstavba jeviště, hlediště, šatny) upraveno. Premiéra se uskutečnila po téměř půlroční, promyšlené práci 13. dubna 1923. Tragédii režíroval Jiří Kroha, jehož dílem byla také scéna a kostýmy. Hudbu napsal K. B. Jirák (hrál symfonický orchestr železničních zřízenců za řízení J. Malého), choreografii vedl Joe Jenčík. Kroha navrhl k představení pozvánku, plakát i divadelní program.

Svést všechny složky monumentální inscenace — architekturu, herce, kostýmy, světla, hudbu, tanec — v souladný celek byl úkol krajně obtížný. Kroha se na něj důkladně připravil, jak svědčí 64 obrazů (akvarelů a pastelů), které se zachovaly v jeho archívu. Jde mimo jiné o axiometrický pohled na scénu s Hlídačem a na scénu s Orestem, o předběžné režijní náčrty, o návrhy na scénu ve třech dějstvích, o studie nejen všech hlavních postav (ty mají několik variant), nýbrž i postav epizodních a členů komparsu. Kroha všechno zdolal s úspěchem a prokázal tím nejenom velkou fantazii, stylotvorné nadání, nýbrž i schopnosti organizační.

Kroha vystavil inscenaci Nové Oresteie jako davové divadlo. V představení mu vystupovaly stovky lidí. Počítalo se s několika reprízami a s návštěvou mnoha tisíc lidí.

Kritikové popsali a dobové fotografie zčásti zachytily inscenaci Nové Oresteie, takže si můžeme udělat o ní poměrně dobrou představu. Architekturu jeviště viděl E.[mil] P.[acovský] takto: „Krohovo jeviště, jehož podlaha je zdvižena 4 metry nad hlediště, je čirá architektura, která svým rozčleněním nahrazuje nejen kulisy, ale i všechno zařízení potřebné každému jednotlivému dějství. Je stabilní a nedějí se na něm žádné změny a proměny. Je rozčleněno četnými schodišti, několika průchody, opatřeno je pevnými sloupci a podstavci. Dva jednoduché ‚praktikáble‘ jsou v pozadí scény.“<sup>49</sup> Poznáváme, že Kroha uplatnil při inscenaci Nové Oresteie princip, jehož užil již při nastudování Husitů: umístil jeviště nad publikum. Jako při Husitech nepracoval téměř Kroha ani v tomto případě s kulisami, nýbrž nahradil je rozestavením sborů s komparesem. Pacovský to dobře vystihl: „Jako kulisy k jednotlivým výstupům a výjevům užito velkých sborů a komparsů — stále aktivních —, které se staví na schodištích do potřebné výšky i šířky. Jejich rozvrstvení dává určité formy dekorativní, jejich pohyby ornamentaci, jejich ústroj strukturu a zabarvení, jejich sborový, kolektivní projev dynamiku.“ V Krohově režii nepodávaly se na jevišti malované obrazy v podstatě statické, ale rozestavení herci a kompars vytvářeli plastická seskupení, sochy a sousoší — ovšem oživená a proměňující se. Znamenitě to vylíčil ve své recenzi Miroslav Rutte: „Tříposchoďové jeviště [— —] poskytlo mu [J. Krohovi, A. Z.] s dostatek příležitosti, aby davové scény rozvinul skutečně do prostoru a aby při jednotné scéně měl neustále možnost bohatého pohybu a výtvarného přeskupování a odstupňování. Davy, proudící z podzemí a kupící se hned v masívní kvádry lidských těl, hned zase ve vysoké jehlance, řinoucí se širokými proudy a zase rozvíjející prosté jednostupňové a dvojestupňové linie, strnulé a zase se rozvlnující kolektivním pohybem, v němž sta nahých

<sup>49</sup> E. P., Dvořákova „Nová Oresteia“ v úpravě a režii Jiřího Kroha (Veraikon, r. 1923, č. 3—4).

rukou se zdvíhalo v jakémsi rytmickém chaosu jako chapadla obrovitého polypa, tyto davy svědčily nejen o bohaté tvárné vynalézavosti, ale i o bystré režisérské schopnosti.<sup>50</sup> Marie Majerová ocenila Krohovu režii jako skvělý umělecký úspěch. Scénu popsala takto: „V rámci, přizpůsobeném průřezu Průmyslového paláce, postavil [Jiří Kroha, A. Z.] doprostřed jakési božiště, kde sólisté deklamovali hlavní části hry. Zleva široké schody čelní, zprava profily schodů, pod božištěm oblouk, zakrytý záclonou, naznačoval vnitřek domu Agamemnonova. Úroveň jednací je tak vysoko, že je odevšad velmi dobře vidět; nad ní se tyčí vlevo jakýsi pahorek schodový, základna pro sbory, kupíci se zde v pravou horu lidských těl, vpravo světelný jehlanec, představující mohylu královu. Sbory vycházejí z obou postranních dveří, z nichž pravé jsou doprovázeny klenutou chodbou, jejíž výklenky prozrazují příchozí. Výška stropu je podepřena sloupovím vpravo se perspektivně stlačujícím, na nejvyšších místech je zmírněna nevelikými sufitami, které při monumentálnosti stavby připomínají nevtíravé divadlo.“<sup>51</sup> Karel Engelmüller vzdal hold jménu Jiřího Krohy, „neohroženého a smělého stavitele a režiséra“: „Svým barevným i světelným rozvrstvením, uspořádáním a rytmickým pohybem sborů, rozložením a rozestavením hlavních scén děje, dosáhl tu Kroha tolik monumentálního, plastického, harmonického, že jeho smysl pro tajemnost, vzruch, náladovost a výtvarnickou koncepci, jakož i jeho úžasná obrazotvornost zasluhují nejen mimořádných vděků autora tragédie, ale i těch, kterým je divadlo životním problémem.“ S celkovým pojetím režie nebyla však spokojena Zdenka Hásková, která prohlásila Dvořákův přepis Oresteie za „jakýsi literární zmetek“.<sup>52</sup> Odvolávajíc se na někdejší Nerudův odsudek práce Meiningských s komparsy a přebujelost výtvarné složky u nich, značně krasoduše a z tradičně akademického stanoviska odmítla celou koncepci inscenace: „Podívané jest hodně: lezení nahoru a dolů po důmyslně hračkařsky sestaveném jevišťaťku; nahé postavy; zdůrazněné genitálie. Všechny působivé operní výjevy se tu opakují: Wagnerův Venušín vrch, sbor kajícníků, lohengrinovská labuť; nebo též shakespearovské či spíše marlowovské vraždění.“ Nejprudším způsobem napadl inscenaci Nové Oresteie Josef Kodíček. Cituji jeho sumární odsudek, který svým zlobným tónem nezapřel, že vyvřel z pisatelovy uražené ješitnosti.<sup>53</sup> „Celý podnik jest paškvil, určený k tahání peněz divákům, tím rozhodněji odmítnutelný, že jest halen ve fráze lidovosti, nového dramatu a nové režie, velikých evolucionářských a hudebních a v ostatní bombast — —.“<sup>54</sup> Když si byl takto odreagoval svoji zlobu, byl Kodíček schopen podat k inscenaci, zejména ke Dvořákovu textu, jež v podstatě pro jeho operní ráz odmítl,<sup>55</sup> ke scéně a k výkonům

<sup>50</sup> Miroslav Rutte, *Nová Oresteia* (Národní listy 15. dubna 1923).

<sup>51</sup> Marie Majerová, *Nová Oresteia* (Rudé právo 15. dubna 1923).

<sup>52</sup> Zdenka Hásková, *Nová Oresteia* (Československá republika 15. dubna 1923).

<sup>53</sup> Podle sdělení Jiřího Krohy namočil Kodíček tolik pero do žluči proto, že nebyl přijat za dramaturga Všelidové scény, o kteréžto místo se velmi ucházel.

<sup>54</sup> Josef Kodíček, *Mamuti nesmysl*. „*Nová Oresteia*“ (Tribuna 15. dubna 1923).

<sup>55</sup> Doslova Kodíček píše: „Vznešená síla Aischylova, nemyslitelná bez náboženského podkladu a mytické víry, jest u Dvořáka zoperněna v několik psychologických point, ve vnějškové zjednodušení jazyka; teprve v posledním aktu hledá Dvořák po vzoru Verhaerenovy Heleny Spartské východisko z oblasti antické esthetiky.“

herců několik bystrých připomínek. Myslím, že Kodíček postřehl slabé stránky Krohova scénického rozvrhu, když napsal: „Režisér vystavil velkou reliéfní scénu s pevnou architekturou, jež spojuje jessnerovský princip schodů s kubistickými detaily picassovskými, s plátěným pozadím vzađu. Patrna jest tu libovůle prostorového rozvrhu [— — —]. Zůstává tajemstvím, proč obytné pokoje paláce, v nichž dějí se činy dramaticky nejdůležitější, jsou skryty dole, v jakýchsi sklepeních [— — —]. V nejdůležitějších místech dramatu jsme často nuceni s nezdarem hledati protagonisty, jimž přece ze samého smyslu divadelní aktivity náleží místo význačné.“ Výhrady měli někteří kritikové ke kostýmům, k maskování a ke světlům. Rutte napsal: „Jen kostýmy byly trochu neklidné a zbytečně obtížené podrobností, jež tříštily dojem masivu lidských těl anebo opět neodrážely sdostatek hlavní postavy od jejich okolí. Také světelné harmonie mohly být účinnější v barvách, a litice, jež jsou přece přízraky, měly být nějak odhmotněny proti ostatnímu davu.“ Naopak Majerová konstatovala o světlech, že hrají závažnou roli, že jich režisér užil s pravou mírou, že jsou kultivovaná a že harmonují s výstavbou jeviště i pohyby sborů. Podle Engelmüllera „některé maskování neodpovídalo sic vzdálenosti a velikosti scény a mnohý detail působil proporcionálně groteskně, tak malé hlavy a krátká těla proti zdůrazněným jiným tělesným částem (zapomnělo se na antické kothurny, masky a larvy)“. Rozpornost kritik můžeme si například doložit na tom, jak posuzoval začátek představení Stanislav Lom a jak Josef Kodíček. První o něm napsal: „Začínalo se jakýmsi prologem vášní, kde orgie se splétaly v pestrý obraz rukou a těl, kde milenci si leželi v náručí a mezi nimi tančily jakési příšery hrůzy a smrti. Nahá žena je povznášena nade všemi. Pak klidný nástup starců, jemná reakce sborů na jevištní děj, stále vlnění do výše i šíře, až po závěrečné dějství, kde Velcí soudcové celého světa povznášejí mlčky své krvavé ruce. Toto rozestavení i s nástupem byly z nejmohutnějších, jež jsme kdy viděli na jevišti.“ Kodíček napsal o zahájení představení, že započalo „choreografickou orgií zvrhlého domu Klytaimestřina“ a že to, co tu představení podává, „je zrůda, zpola čerpající z mykenského sochařství, zpola z nedomyšleného německého expresionismu, bez rozvahy a gracie“. J. Kodíček se vysmál symbolizování Klytaimestřiny smyslností „obnaženými, ohromnými kaširovanými prsy“. M. Rutte odmítl nápad, jak řešila režie návrat obou sourozenců k matce: „... udělá do matky, jež pomocí propadliště vyrostla do nadpozemské velikosti, dole dvířka, jimiž Orestes a Elektra se vrátili zpět do jejího lůna.“

Hudbu K. B. Jiráka ocenili referenti kladně jako dramaticky účinnou, Rutte poznamenal, že „měla svou osudovou tíhu a umocňovala šťastné dojem z dramatu, aniž se kdekoliv snažila vyžít se na jeho účet“.

„Tunelovitý“ prostor Průmyslového paláce, postavený nikoli k účelům divadelním, vyžadoval od herců největšího vypětí. J. Kodíček ovšem vytkl režisérovi, že neumí pracovat s herci („nezná nejprimitivnějších zákonů rytmiky hereckého výkonu“), ale myslím, že vcelku — soudíme-li podle recenzentů — herci značné nároky na ně kladené splnili, i když srozumitelnost slova nebyla leckdy valná. Marianna Hellerová zpodobila Klytaimestru „s výraznou a ostrou plastikou v pohybech i deklamaci“ (M. Rutte). Elektra Anny Iblové, znamenitá v postojích i pohybech (K. Engelmüller), měla „křehkou něhu i výbušnou vášnivost, ale při fortissimu její hlas často

distonoval“ (M. Rutte). J. Kodíček zařadil výkon M. Hellerové a A. Iblové „k nejlepšímu, co jsme viděli v poslední době v pathetickém dramatu“. Oresta přednášel Bedřich Karen „zaníceně a skvěle“ (K. Engel Müller), ale M. Ruttemu vadilo na jeho výkonu místy „přiliš skandované zpívání a prodlužování slabik“. V Agamemnonu vystoupil Vladimír Majer, v Aigisthovi Pavel Neri [vl. jm. inž. Petr Kropáček] a v Kasandře mladá Božena Půlpánová. Pokud šlo o projevy sboru, konstatoval M. Rutte, že jeho deklamace „rytmicky dobře členily a stupňovaly, avšak byly téměř nesrozumitelné, pokud se neměnily v hudební recitativ“.

Obecenstvo nezaplnilo obrovské hlediště zcela,<sup>56</sup> ale ti, kdož přišli, vyvolali bouřlivým potleskem dramatika, režiséra a skladatele hudby.

Plakáty ohlašovaly, že Nová Oresteia bude provedena čtyřikrát. Ale nestalo se tak. Při třetím představení (5. dubna 1923) došlo ke skandálu. Někteří účinkující se po prvním dějství dožadovali smlouveného honoráře. Když ho neobdrželi, odmítli dále hrát. Představení bylo předčasně ukončeno. Část pražské žurnalistiky využila pak příležitosti a rozmazala případ s Novou Oresteiou do nechutnosti.<sup>57</sup>

Události při druhé repríze Nové Oresteie daly Vaškovi Vránovi podnět k tomu, aby se v časopise Divadlo vysmál vedoucím podnikem, že „místo placení ze strategických důvodů zmizeli s bojiště“. Svůj článek zakončil Vrána pamfletem Nová Ostudeia, v němž jako Orestes vystupuje Arnošt Dvořák a jako Elektra Jiří Kroha.<sup>58</sup> Vrcholem nestoudných štvanic proti Dvořákovi a Krohovi byla lidová hra „Nová Ostudeia“, kterou uvedlo Tylovo divadlo v Nuslích. Nová Oresteia byla tu vydávána za podnik bláznů a podvodníků. Jiří Kroha vzpomíná, jak se s Arnoštem Dvořákem a Ladislavem Klímkou nepozorovaně vloudili do hlediště, aby poznali tento nevкус na vlastní oči a uši.<sup>59</sup>

Pozoruhodná a neobvyklá inscenace Nové Oresteie zakončila u nás éru hromadných divadelních představení, v nichž vystupoval vedle sólistů početný kompars a v nichž se počítalo s velkou účastí širokých vrstev lidových. Leč byla také labutí písní snah Všelidové scény o umělecky průbojná představení pro masu lidových návštěvníků. Příklad berlínských inscenací režiséra Maxe Reinhardta, který uvedl už r. 1910 v Mnichově, Berlíně a Vídni Sofoklova-Hofmannsthalova Krále Oidipa a zahájil tak svoje proslulé arénové hry (pokračovaly pak v berlínském cirkuse Schumann inscenací Jedermann atd.), příklad Maxe Reinhardta, který r. 1919 otevřel Velké činoherní divadlo v Berlíně Aischylovou Oresteiou, byl tu sledován

<sup>56</sup> Pisatel článku *Vrchol krise* R. (Československé divadlo 1923, sešit 9, 17. května) konstatoval se zlomyslnou radostí, že „při premiéře byla obsazena jen asi třetina míst a z nich ještě velké procento volňásků“.

<sup>57</sup> Emil Pacovský charakterizoval situaci takto: „Několik umělců a kulturních pracovníků, kteří se odvážili vykonati mimořádné dílo, bylo zrazeno několika řemeslnými herci a částí pražské žurnalistiky napadeno a všelikým kalem usmýkáno. Referenti některých pražských novin proběhli všechny pražské kanály, aby nabrali dosti bahna, jímž by potřísnili obětavé, uměním zanícené kulturní pracovníky. Nicméně seriosní kritika časopisecká vyslovila se o díle s velkým porozuměním a vysoko vyzvedla jeho cenu.“ (*Dvořákova „Nová Oresteia“ v úpravě a režii Jiřího Krohy.*)

<sup>58</sup> Vašek Vrána, *Nová Ostudeia* (Divadlo, r. 1923, č. 11).

<sup>59</sup> Jiří Kroha, *Nedocenený A. Dvořák.*

v samostatné tvorbě českého dramatika a režiséra. Leč roku 1923, kdy v Československu revoluční vína byla v odlivu, zřejmě příhodný čas k inscenacím tohoto druhu minul. Nic však nesmaže tvůrčí čin J. Krohy, který se pokoušel uskutečnit lidové divadlo a který přinesl nové scénické výboje. Myslím, že nejvíce se přiblížil k objektivnímu zhodnocení přínosu nastudování *Nové Oresteie* kritik Jindřich Vodák, který odsoudil malé pochopení pražského obecnstva pro divadlo tohoto typu a který vytkl některým účinkujícím jejich jednání. Vodák napsal: „Pocit nesmírné hromadnosti, který s divadlem nejtěsněji souvisí, měl tu vyrůstat na největší možnou míru, aby se dosáhlo představy o skutečném, vzorném divadle lidovém v Gemierově smyslu. Bylo to něco špatného a bláznovského? Nezasloužil podnik, aby byl podporován všemi, kterým trochu záleží na divadelním pokroku? Musilo se zarazit a roztrpčít, když zrovna ti, kteří by měli předcházet příkladem v porozumění a shovívavosti, ze všech nejdříve před tváří veřejnosti kategoricky natáhli ruce s nastavenými dlaněmi, aby jim byla vyplacena mzda z nuzného příjmu. Sledovali přece podnik od prvních kroků, mohli si vypočítat, co stojí a jakého nákladu bude vyžadovat, mohli nad prázdnými lavicemi hlediště zpytovat svědomí, nejsou-li sami svým účastenstvím a svou hrou trochu vinni, že se obecnstva shromáždilo tak uboze málo proti očekávání, a měli tedy dost příčin, aby projevili šlechetnost a zdrženlivost ke zklamání, které podnik stihlo. Nerozbili jen toho jednoho podniku, rozbili každý příští podobný, jenž vystoupí se štítem divadla lidového.“<sup>60</sup>

Podnik s inscenací *Nové Oresteie* skončil schodkem přes 130.000 Kč. Čtyři funkcionáři Všelidové scény (inž. Karel Tymich, jenž vedl odbor architektonicko-technický, inž. arch. Jiří Kroha, jemuž byl přiřčen odbor umělecký a architektonický, magistrátní rada František Příbyl a majitel revizní kanceláře v Hradci Králové Ludvík Příbyl, kteří měli na starosti věci administrativní a finanční, byli obžalováni z přečinu úpadku a nedbalosti. Senát, vedený radou vrchního zemského soudu dr. Hladíkem, projednával věc 28. prosince 1923. Žalobcem byl státní zástupce dr. Rathauský. Obžalovaní se hájili tím, že šlo o podnik umělecký a že doufali v úhradu nákladů na všechna představení. Návštěva však nebyla tak vysoká, jak předpokládali.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> j. v., *Nová Oresteia* (Čas 12. května 1923).

<sup>61</sup> Vypisují některé údaje z referátu, který o soudu přinesla 29. prosince 1923 Národní politika (*Neslavný konec „Nové Oresteie“ na Výstavišti*): „Náklad na přizpůsobení palácového křídla vyšel na 120.000 Kč, a poněvadž spolek [Všelidová scéna, A. Z.] měl v majetku pouze 25.000 Kč, byl nucen sáhnouti k úvěru a k slibům, že se všecko zaplatí z výtěžku.

První představení „Oresteie“ se hrálo letos v dubnu za špatné nálady. Umělci, orchestr, řemeslníci a živnostníci, ba i dělníci a metařky neměli zapláceno, a k tomu ještě byla návštěva slabá, ačkoliv jen z hlediště se slibovalo 75.150 Kč, bylo prodáno všeho všudy lístků pouze za 15.800 Kč.

Návštěva při druhém představení dne 14. dubna byla ještě slabší a vybralo se jen 10.974 Kč. Hned na začátku naléhali jednotlivci na zaplacení, ale sotva byli uklidněni, vypukla stávka sólistů, se kterými se jednalo plnou hodinu. Pak se teprve začalo hrát a představení skončeno za zřejmého roztrpčení obecnstva.

Dne 15. dubna bylo představení nejslabší, neboť se vybralo jen 8.984 Kč. Hned na začátku vypukla stávka sólistů a statistů, která však byla po jednohodinovém jednání zažehnána a začalo se hrát. Po prvním jednání vypukla však stávka znova a představení zůstalo nedohráno. Neslavný konec „Nové Oresteie“ byl korunován tím, že věřitelům zůstalo na pohledávkách 131.415 Kč.“

Jako obhájci fungovali dr. Jiří Červený, dr. Theodor Bartošek a dr. V. Pi-jáček. Soud obžalované osvobodil a nároky věřitelů odkázal na pořad práva civilního. Pokud jde o Jiřího Kroha, prohlásil předseda senátu v odůvodnění rozsudku: na základě zjištěných faktů měl by Kroha být spíše obžalován proto, že na rozdíl od jiných „přespříliš pracoval“ a že mnozí svědkové by spíše měli vypovídat z lavice obžalovaných.<sup>62</sup> Rudé právo pak poznamenalo v referátě o přelíčení sarkasticky: „Umělci, žalovaní pro zaviněný úpadek v době spících lihových afér a zapomínaných stamilionových krachů bank, které jako by všichni státní zástupci v republice zaspali, to je skutečnost, která mluví.“<sup>63</sup>

Po soudu s čelnými funkcionáři Všelidové scény se už tento spolek, v jehož řadách bylo v dobách největšího rozmachu na 5.000 členů, ne vzpamatoval. Všelidová scéna na jaře r. 1924 zanikla.

Při všech svých nedostacích – ne zcela vyjasněná ideová koncepce, příliš velké plány, jimž neodpovídalo finanční zajištění, představa divadla davového, které se ve svém zaměření postupně odklánělo od socialistického postoje k davovému divadlu traktovanému symbolisticky – patří Socialistická (Všelidová) scéna k významným rozběhům v organizování lidového publika i k vynikajícím pokusům českého divadelnictví o socialistický typ divadla v prvních letech po převratě.

#### IV

### Divadelní prvky v Krohově výstavnictví

Inscenací Nové Oresteie vyvrcholila, ale také se skončila divadelní tvorba Jiřího Krohy. Přinesla mu velké tvůrčí zkušenosti, prožitky a poskytla mu i možnost uplatnit mnohostranný talent výtvarníka, tíhnoucího k dynamické syntéze všech umění. Těžiště tvůrčí činnosti Jiřího Krohy se od r. 1924 přesunulo do architektury.<sup>64</sup>

Zejména jedna oblast z architektury byla Krohovi blízká: výstavnictví. V něm jako by se jeho nadání skladebně umělecké i jeho dramatičnost spojily k vytvoření díla mimořádné účinnosti. Připomeňme si, že v r. 1927 byl Jiří Kroha generálním projektantem Výstavy severovýchodních Čech v Mladé Boleslavi, která byla v odborných kruzích označena jako první manifestace konstruktivismu v Československu, že r. 1928 navrhl expozici „Věda, duchovní a technická kultura a školství vysoké“ na Výstavě sou-

<sup>62</sup> Podle ústního sdělení Jiřího Krohy.

<sup>63</sup> *Umění a zákon* (Rudé právo 29. prosince 1923).

<sup>64</sup> Ale láska k divadlu provází Jiřího Krohu i v dalších letech. Bylo škoda, že se již nikdy později nevysovil návrhy scén a kostýmů. Na svoji práci s ochotnkou a v Socialistické scéně Kroha nikdy nezapomněl. V červenci r. 1945 se uskutečnil v Brně manifestáční sjezd moravského ochotnictva. Kroha, tehdy referent Revolučního národního výboru pro školství a kulturu, přednesl na něm zásadní projev. Podtrhl poslání divadla jako jednoho z neúčinnějších prostředků myšlenkového, emocionálního a mravního působení na lid, zdůraznil význam práce divadelních ochotníků pro kulturu národa, ozřejmil vztahy mezi prací divadelních amatérů i prací divadelních profesionálů a dovedil, že divadelní ochotníci nemusejí vegetovat na okraji umělecké tvorby divadelní, ale že ji mohou rozhodným způsobem formovat, a to právě ve směru souhry jeviště s hledištěm.

dobé kultury v Brně, na níž podle Zdeňka Nejedlého položil Kroha základy k vědeckonaučnému vystavování,<sup>65</sup> že v r. 1948 byl generálním projektantem Slovanské zemědělské výstavy v Praze, která měla veliký ohlas a kterou Karel Honzík prohlásil za předobraz socialistické architektury s obdivuhodnou souhrou prostředků uměleckých, technických a přírodních.<sup>66</sup> Do značné míry možno považovat Krohův projekt architektonické úpravy Strahovského stadiónu a celého provozu I. celostátní spartakiády v Praze (1955), jejímž byl generálním projektantem, za realizaci umělcovy dávné touhy po divadle davovém.

### Závěry

Jiří Kroha měl vždycky hluboký vztah k divadlu jako k umění společensky nad jiné angažovanému. Miloval nejen divadlo jako umění, ale i lidi, kteří je vytvářejí: herce, režiséry, scénografy, choreografy atd.

Všechna Krohova práce umělecká, kulturní a organizační vyrůstá z kořenů lidových a národních. Nejvýrazněji se to — pokud jde o divadlo — projevilo Krohovou činností v Socialistické (pak Všelidové) scéně po r. 1920.

Je příznačné, že Kroha nikdy neuzavíral — ani v architektuře ani v jiných uměleckých oblastech — slohové období. Spíše nové slohové období v umění jako smělý iniciátor otevíral. Tak tomu bylo i v jeho práci divadelní. Kroha, průbojný divadelní teoretik, režisér a vynikající návrhové scén i kostýmů, zahajoval činnost české, divadelní avantgardy. To, co on naznačil, na co ze své fantazie upozornil, rozvinula v úplnosti až léta, kdy se Kroha věnoval již architektuře. Na Krohovy umělecké výboje ve scénování i v režii navázali o několik let později představitelé české divadelní avantgardy — Jindřich Honzl a především E. F. Burian, který rozvinul Krohovy podněty s hromadnou recitací ve svém voicebandu a který pokračoval v Krohově práci s dynamickou scénou a světlem na jevišti.

---

<sup>65</sup> Zdeněk Nejedlý, *Umění na Zemědělské výstavě* (Var r. I, č. 6, 10. června 1948).

<sup>66</sup> Srov. Karel Honzík, *Škola socialistického realismu* (Kulturní politika 21. května 1948).



## JIRÍ KROHA ET LE THÉÂTRE

### 1

Jiří Kroha est plus qu'un architecte;\* c'est aussi un peintre et un sculpteur, un sociologue de l'architecture bien informé. A cet égard, c'est une personnalité qui n'est pas sans parenté avec les créateurs aux talents complexes de la Renaissance.

Kroha porte l'accent sur le fait que l'artefact à sa naissance aussi bien que l'action de l'art sur les hommes sont déterminés au point de vue social. De tous les arts, ce sont l'architecture et le théâtre qui remplissent le mieux cette fonction. Kroha s'est consacré à tous les deux, parfois ce fut le théâtre qui prédominait, souvent ce fut l'architecture. Cependant normalement ils s'interpénétraient l'un l'autre (rappelons ses projets de grandes expositions).

Jiří Kroha est doté d'un tempérament dynamique. Sa vie est traversée d'une tension dramatique, d'une lutte permanente pleine de péripéties.

### 2

Dès sa jeunesse, Jiří Kroha a pu connaître le théâtre de façon pratique. A Plzeň il a participé aux travaux dans un cabaret (il a peint les décors) et dans un théâtre de marionnettes.

Ce fut pendant ses études à l'École Polytechnique de Prague que s'est cristallisée sa conception d'art dans le sens du cubofuturisme. A partir de ces années, son oeuvre a réalisé la jonction des aspirations de l'avant-garde du premier avant-guerre avec les efforts de l'avant-garde du premier après-guerre. En 1918, Kroha a peint sur les murs de trois locaux de l'établissement de nuit Montmartre à Prague une série de tableaux, se chargeant aussi des sculptures.

### 3

De 1919 à 1923, l'activité de Jiří Kroha a pris une grande ampleur. A Kosmonosy près de Mladá Boleslav où il avait assumé en tant qu'architecte la surveillance de la construction de plusieurs édifices, il créa pour les amateurs de théâtre une scène nouvelle. On y donna entre autres une soirée consacrée aux comédies de Molière (Kroha fit le projet des décors et des costumes des personnages). Il fonda, pour les médecins, les employés d'une maison d'aliénés et leurs familles, un théâtre de marionnettes — créant les décors et une collection de figurines.

On peut considérer comme une forme originale — sorte de transition entre la peinture et le théâtre — le Théâtre des choses de Kroha. Il s'agit de tableaux où les objets et les personnages donnent un „spectacle“. Par là s'est manifestée sa fantaisie

\* *Jiří Kroha, artiste national, professeur, ingénieur et architecte, est né à Prague le 5 juillet 1893. En 1911, il a passé son baccalauréat à l'école réelle de Plzeň. Il a fait ses études à l'École Polytechnique de Prague. Dans les années 1919-1925, il a été ingénieur-architecte du Comité administratif de Bohême à Prague. En 1925, il a été nommé professeur-adjoint d'architecture et d'urbanisme à l'École Polytechnique de Brno. En 1930, il a entrepris un voyage d'études en U. R. S. S. En 1934, Kroha — qui avait fait beaucoup de conférences en U. R. S. S. — a été condamné à trois mois de prison pour propagande communiste et destitué de son poste de professeur. En 1936 seulement cette condamnation a été considérée comme non avenue. Pendant les premières années de l'occupation, il a été détenu dans la prison de Spilberk et envoyé dans les camps de concentration de Dachau et de Buchenwald. Après la seconde guerre mondiale, il a repris l'exercice de ses fonctions comme professeur à l'École Polytechnique de Brno. En 1948 il a été élu recteur. En cette même année il a été honoré du titre d'„artiste national“. Jiří Kroha est l'un des plus importants architectes d'avant-garde tchèques de l'entre-deux-guerres.*

créatrice dans toute sa fraîcheur, unissant des éléments de contes de fées et ceux d'un caprice dada.

Jiří Kroha a dressé plusieurs projets de maisons de théâtres au point de vue de leur construction architecturale. En 1911, il a pris part au concours pour la construction du Théâtre Hanaque à Olomouc. En y appliquant sa conception d'une rythmisation monumentale, il rejetait le principe de la proportionnalité statique, s'orientant vers une architecture où les formes différentes seraient intégrées d'une façon dynamique. Le projet n'a pas été réalisé. Au concours pour la construction d'un théâtre nouveau à Prague (1922), le projet présenté par Kroha s'est placé parmi les cinq couronnés, toutefois aucun d'entre eux ne fut effectué. Cette fois, Kroha abandonnait l'orientation de l'architecture cubo-futuriste, inaugurant son étape du néoplasticisme antihistoriciste. Hélas, son projet (victorieux au concours en 1929) de construction d'un théâtre, d'un cinéma et de la maison de commerce Elektra à Plzeň ne fut mis à exécution non plus. En revanche, son projet de construction d'un théâtre, d'un cinéma pouvant contenir mille spectateurs et de l'aménagement d'une arène ouverte avec une scène capable de contenir trois mille spectateurs que Kroha, en 1948, exécuta à l'occasion de l'Exposition agricole slave à Prague, remporta un succès considérable.

A partir de 1920, Kroha participa aux activités de l'association La Scène socialiste. Celle-ci avait l'intention d'organiser à Prague, à des prix modiques, des représentations, concerts et manifestations culturelles destinés aux larges masses populaires, de régénérer par ce public non blasé le théâtre et de faire naître un type de drame nouveau qui deviendrait une présupposition de la naissance d'une mise en scène nouvelle, d'un style nouveau du jeu des acteurs, etc.

La section dramatique de la Scène socialiste s'efforçait en vain d'acquérir une maison de théâtre. Voilà pourquoi on ne put réaliser le drame d'Arnošt Dvořák *Le Prince*: Jiří Kroha avait été chargé d'en préparer la mise en scène. Les archives personnelles de l'artiste relatives à cette époque (il s'agit de l'année 1921) conservent quantité de projets concernant les décors et les costumes. Deux aquarelles d'oct 1921 étaient destinées à la pièce *Lancelot* et la belle *Sanderine*. Cependant ni l'une ni l'autre mise en scène n'eut lieu.

Dans les années 1921—1922, Jiří Kroha méditait beaucoup sur la réforme de l'architecture théâtrale et sur la scénographie. Il exprima ses idées avant tout dans l'étude *Remarques scéniques* (parue dans la revue *Styl*, III<sup>e</sup> année, 1922—1923). Il y constatait que la mise en scène était au fond sans liens avec l'action dramatique. Tandis que l'action du drame se déroule devant les spectateurs comme une série d'actes et de situations reliés au point de vue du temps, la mise en scène ne saisit que certains moments, offre des sensations „intemporelles“, statiques. La mise en scène doit cependant être une transcription de l'action dramatique. Il faut supprimer la contradiction actuelle entre le jeu dynamique et la mise en scène dramatique. Il faut trouver une solution pour la relation entre l'action du drame et le lieu où elle se passe du point de vue psychologique (à savoir par rapport au spectateur), non pas du point de vue topographique. Ces idées théoriques de Jiří Kroha ont passé par le feu de l'épreuve quand il s'agissait de monter la comédie fantastique populaire *Mathias l'Honnête* (les auteurs étaient Arnošt Dvořák et Ladislav Klíma) au Stavovské divadlo de Prague en 1922. Jiří Kroha dessina pour le metteur en scène Vojta Novák des costumes burlesques et des décors uniques qui surprirent même les spécialistes du théâtre. Entre les scènes Kroha utilisa des projections, pour les actes qui se passaient dans un bois il fit le projet de scènes dynamiques où les arbres tournaient en émettant un bruissement.

Le chef dramatique du Théâtre National de Prague K. H. Hilar invita Jiří Kroha deux fois à la collaboration. La première fois ce fut pour la comédie de Dietrich Grabbe *Plaisanterie, satire, ironie, et sens profond*; la deuxième fois il s'agissait de la tragédie de Friedrich Hebbel *Judith*. Jiří Kroha a peint, pour les deux mises en scène, beaucoup de décors et de costumes. Les scènes devaient être réalisées dynamiquement, changeant au gré du déroulement de l'action.

Le mérite historique de Jiří Kroha réside dans le fait qu'il a d'abord formulé les raisons théoriques d'une scène dynamisée et qu'ensuite il l'a créée (par le mouvement des mécanismes, leur rotation, l'abaissement des plans, l'utilisation de projections, le son, l'intégration du ballet, etc.). Par sa scène polydimensionale au point de vue de l'espace Kroha a ouvert la voie à de nouvelles visions scéniques.

Il a anticipé les expériences de l'Italien Enrico Pramolini. Ce fut avec ces résultats que renouèrent, par leurs recherches théoriques, Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold et d'autres. En Tchécoslovaquie, la route menait des projets de Kroha du début des années 1920 jusqu'aux projets du célèbre représentant de la scénographie Josef Svoboda (dans les années 1950 et 1960).

Dans le domaine de la mise en scène et de l'architecture scénique, l'activité de Kroha a atteint son sommet par deux essais: quand il a monté, avec le concours de l'auteur, la tragédie d'Arnošt Dvořák Les Hussites, en plein air, et la Nouvelle Orestie du même auteur au Palais de l'Industrie à Prague.

Les membres de la Scène socialiste (Kroha et Dvořák appartenaient aux dirigeants de cette organisation), ne pouvant se procurer, pour la réalisation de leurs idées concernant un grand théâtre destiné aux larges masses, une maison convenable, prirent la décision d'effectuer leurs intentions en plein air. Les Hussites furent montés en juin 1922 dans le parc de Josefov près de Mladá Boleslav. Les amateurs jouant étaient au nombre de huit cents (y compris les troupes à cheval, les chars, etc.). Remaniés par Arnošt Dvořák et transformés en une pièce solennelle, les Hussites eurent un succès unique. Kroha y apportait une nouvelle solution à la question de la scène mouvante en plein air.

Kroha conçut la Nouvelle Orestie (adaptation de la trilogie d'Eschyle) comme un magnifique spectacle de masses. Le problème de l'architecture scénique était résolu d'une façon excellente: elle était sectionnée par des escaliers, par plusieurs passages, il y avait des colonnes fixes et des piédestaux. Le décor était remplacé par la disposition du chœur et des comparses. A l'exception des protagonistes, les acteurs étaient des amateurs. Les organisateurs de la Scène du Peuple (c'est le nom que prit, dès la fin de 1922, la Scène socialiste) comptaient avec un auditoire nombreux, au cours de plusieurs reprises. Leur attention fut déçue. A la seconde reprise de la Nouvelle Orestie, il y eut un scandale. Les acteurs interrompirent le jeu demandant leurs honoraires. La représentation dut être terminée avant sa fin. Trois dirigeants de la Scène du Peuple, responsables de la mise en scène de la Nouvelle Orestie (Kroha était l'un d'eux), furent poursuivis en justice par les créanciers pour avoir causé cette faillite. Cependant le tribunal les acquitta. L'affaire pénible détourna par la suite Kroha du théâtre. Désormais ce fut l'architecture qui devint le centre de son activité créatrice.

Il faut regretter que Jiří Kroha n'ait pas accepté, en 1923, l'offre de K. H. Hilar de se charger de la mise en scène au Théâtre National de Prague. Il n'y a pas de doute que, dès les années 1920, cet art eût suivi, en Bohême, des voies différentes.

#### 4

Le talent de composition artistique de Jiří Kroha et son sens du dramatique se sont joints dans son activité concernant les arts plastiques. Nous n'allons mentionner que ses fonctions les plus importantes. En 1927, Kroha a été nommé architecte général chargé des projets de l'Exposition du Nord-Ouest de la Bohême à Mladá Boleslav. En 1928, il a élaboré les projets de la section La Science, la culture de l'esprit, la culture technique et l'enseignement supérieur qui faisait partie de l'Exposition de la culture contemporaine à Brno. En 1948, il a été nommé architecte général de l'Exposition agricole slave à Prague. Le point culminant des aspirations de Kroha dans le domaine de l'architecture et en même temps la réalisation de ses rêves quant au théâtre de masses couvés depuis tant d'années fut le projet de construction du Stade de Strahov et des dispositions à prendre en vue de la Ire Spartakiade tchécoslovaque à Prague en 1955.



Kroha, novateur comme théoricien du théâtre de même que metteur en scène, apportant d'excellents projets d'architecture scénique et de costumes, a inauguré l'avant-garde théâtrale tchèque. Ce qu'il avait indiqué ne fut développé qu'au cours des années où Kroha se consacrait seulement à l'architecture. Un peu plus tard, les représentants de l'avant-garde tchèque ont renoué avec ses exploits dans l'architecture scénique et dans la mise en scène. Il s'agit de Jindřich Honzl et surtout d'E. F. Burian qui a développé les impulsions concernant la récitation collective dans son voiceband et poursuivi le travail de Jiří Kroha quant à l'emploi de la scène dynamique et les effets d'éclairage.