

JARMIL PELIKÁN

PŮSOBENÍ JOSEFA ŠMAHY V SOFIJSKÉM NÁRODNÍM DIVADLE

Šmahovo působení v sofijském Národním divadle je jednou z význačnějších složek živé a plodné kulturní spolupráce, která se mezi Čechy a Slováky na jedné straně a ostatními slovanskými národy na straně druhé rozvíjela především v souvislosti s jejich národně osvobozenecím bojem; po osvobození pokračovala nerozlučně spjata s ústřední otázkou novodobých dějin — s úsilím pracujících o sociální osvobození a ustavení spravedlivého společenského řádu —, a v nejnovější době je rozvíjena se zaměřením na všestranný rozvoj socialistické společnosti.

Na úseku česko-bulharském a slovensko-bulharském se tato součinnost začala výrazněji projevovat v období našeho národního obrození hlavně v oblasti filologické, když zakladatelé vědecké slavistiky Josef Dobrovský, Pavel Josef Šafařík a další obrátili svůj badatelský zřetel též k balkánským národům, jejich jazykům a kulturám. Vědecký zájem Dobrovského byl soustředěn na staroslověnský jazyk a písemnictví, Šafařík ve svých pozdějších pracích (v Slovánských starožitnostech, Slovánském národopise a v řadě pojednání v Časopise Českého muzea i jinde) přinesl již rozsáhlé a důkladné poznatky o bulharských dějinách a literatuře. Z tohoto základu mohli potom vycházet představitelé dalších vědních oborů (Jan Gebauer, Martin Hattala, Josef Perwolf, Leopold Geitler, Emanuel Fait, Lubor Niederle, Ludvík Kuba aj.), z nichž se zvláště výrazně uplatnili archeologové a historici, především zásluhou Šafaříkova vnuka Konstantina Jirečka, který napsal obsírné dějiny bulharského národa. Podobně jako se Šafaříkovy práce staly východiskem pro vědecké studie Marina Drinova, byly Jirečkovy dějiny východiskem pro S. S. Bobčeva, V. N. Zlatarského a další bulharské historiky.¹ Jireček působil v letech 1879

¹ I. Dorovský. *Jirečkův přínos pro poznání Bulharů*, Rovnost z 31. ledna 1976; tentýž, *Česká slavistická věda a Bulhaři*, Rovnost z 20. března 1976; o česko-bulharské spolupráci, zvláště kulturní, podrobněji pojednávají publikace: *Jubilejní sborník bulharsko-československé vzájemnosti*, Sofie 1929; *Jubilejní ročenka československé kolonie v Bulharsku 1868—1929*; *Bulharsko*, příloha Národních novin z 8. března 1930, č. 66; *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, Praha 1940² (hlavně příspěvky B. Dušk a o českých osvětových pracovnících v Bulharsku a o českém vlivu na bulharskou vědu, hudbu, divadlo a literaturu); *Jednotou Slovanstva k míru*, Praha 1948 (hlavně pří-

až 1884 v Bulharsku jako tajemník ministerstva národní osvěty, jako ministr školství, později jako předseda školské rady při ministerstvu, ředitel Národního muzea a Národní knihovny. Z jeho podnětu odešla do Bulharska řada učitelů a odborníků různých odvětví. Jirečkovy zásluhy o rozvoj bulharského školství a kultury v období po osvobození země z turecké poroby jsou zcela mimořádné, jeho přátelství s mnoha čelnými bulharskými vědci, spisovateli, umělci a veřejnými činiteli přispělo ke vzájemnému poznání, zintenzívnění a prohloubení spolupráce.

Od poloviny 19. století žesiloval národně osvobozenecy boj bulharského národa, jehože se aktivně účastnili bulharští studenti, přicházející jednotlivě od r. 1853 a hromadně od r. 1869 na české školy do Prahy, Táboru, Písku, Hradce Králové, Pardubic, Brna a jiných měst. Navazovali zde přátelství s českými literáty a žurnalisty, jejichž prostřednictvím informovali čtenáře časopisů o aktuální problematice své země. Pokračovali v obrozeneckých snahách svých krajanů I. Andreova-Bogorova, Todora Ikonomova, bibliografa Ivana Šopova a dalších, posílaných do Prahy ruskými slavisty Srezněvským, Bočanským, Grigorevičem a Pogodinem. Pro podporu bulharských národních snah založili v r. 1861 J. Nosek, E. Spindler a J. Severa s V. D. Stojanovem komitét Pobratim.² Společně překládali bulharskou lidovou poezii. Hlavně Stojanov, který odešel do Čech na radu osmačtyřicátníka-emigranta Josefa Meisnera, učitele v Šumenu, se vyznačoval značným kulturním rozhledem a aktivně organizoval revoluční, vědecké a osvětové spolky (velký význam mělo zvláště *Bálgarsko knižovno družestvo* v Braille, založené r. 1869, které vydávalo *Periodičesko spisanie*; jeho archiv, převedený později ministrem Jirečkem do Sofie, se stal základem pro ustavení Bulharské akademie věd v r. 1911). Avšak i četní další Stojanovovi kolegové se po návratu do vlasti významně zapsali v osvobozovacích bojích a kulturním životě (Angel Kánčev a Petár Berkovski, druhové Vasil Levského a Ljubena Karavelova, překladatele Ševčenkovey básně o Husovi do bulharštiny, Ivan Drasov, blízký spulbojovník Christa Boteva, Stefan Petkov, Michalaki Georgiev, Vasil Atanasov aj.). Kromě Spindlera se s bulharskými studenty blíže seznámili hlavně Adolf Heyduk a Jan Neruda, Antonín Sova při svých prvotinách používal jako pseudonymu jména jednoho ze svých bulharských přátel — Ilja Georgov.

Zájem o bulharskou problematiku vzrůstal především v souvislosti se stupňujícím se národně osvobozenecy bojem balkánských národů proti tureckému útisku a stále častěji byla vyjadřována podpora jejich spravedlivému úsilí. V Bulharsku tento zápas vrcholil v letech 1877—1878 a zúčastnili se ho též čeští dobrovolníci (padl v něm spisovatel Bohumil Havlasa; již Vasil Levskí byl podporován ing. Jiřim Proškem, jehož překlad písně *Kde domov můj zpívali bulharští revolucionáři*; za jednoho z nich — Chitova — se provdala Bohdana Jirásková, rozvíjející v Bulharsku osvětovou, pedagogickou a překladatelskou činnost). Český tisk i spisovatelé v beletristických dílech se k hrdinnému boji bulharského národa vraceli nespočetněkrát (od průkopnických novel Chocholouškových a závažných fejetonů Nerudových³ se zájem o něj projevil u Friče, Erbena, Světlé, Krásnohorské, Trebizského, Macháčka, Sládka, Hellera, Preissové, Toužimského, Vrchlického, Holečka atd.).

spěvky J. Fialy *Styky česko-bulharské a V. Sise Ze starších dějin česko-bulharské vzájemnosti*; E. Georgiev, *O povaze děl s bulharskou tematikou v české literatuře XIX. století*, in: *Zdeňku Nejedlému Československá akademie věd. Sborník k sedmdesátým pátým narozeninám*, Praha 1953; řada dalších materiálůvých i příležitostných prací téhož autora v bulharských i československých časopisech a vědeckých publikacích; Z. Urban, *Z dějin česko-bulharských kulturních styků*, Praha 1957; *Československo-bulharské vztahy v zrcadle staletí*, Praha 1963; *Studia balkanica bohemo-slovaca I, II* Brno 1970, 1976; *Česko-bulharské přátelství v literatuře XIX. století*, Sofija 1975; *Brno—Plovdiv*, Brno 1975 (hlavně příspěvky F. Hejla o bulharských studentech v Brně, I. Dorovského o česko-bulharských vědeckých, kulturních a uměleckých stycích a I. Petrželky o česko-bulharské součinnosti v hudbě); J. Kolečka, *„Dubnové“ postání Bulharů*, Věda a život 1976, 4, 214—216; tentýž, *Národnostní programy pro střední a jihovýchodní Evropu*, Brno 1971.

² Viz román Noskovy dcery Heleny Malifové nazvaný *Hlas krve*.

Po osvobození Bulharska nastaly podmínky pro širší a soustavnější vzájemnou součinnost. Jirečkův příklad a výzvy k účinné pomoci našly odezvu u mnoha českých vědců a učitelů (někteří z nich byli členy *Bulharské sedjanky*, založené r. 1880 v Praze, a jejího kroužku *Prosvěta*) i odborníků nejrůznějších profesí (inženýři, architekti, stavitelé, právníci, lékárníci, chemici, tiskaři, žurnalisté, sládky, obchodníci, řemeslníci, živnostníci aj.). Byli mezi nimi též četní umělci, malíři (např. O. Hořejší, I. Mrkvička a J. Věšín), skladatelé, dirigenti a hudebníci (V. Kaucký, A. Macák, J. Wiesner, K. Macháň, F. Švestka, F. Kaván, V. Nováček, K. J. Jermář, G. Šebek, L. Prokopová, F. Štros), autoři originálních skladeb, sběratelé a upravovatelé lidových písní. Českou hudební kulturu v Bulharsku šířili též jejich žáci (např. L. Pipkov, P. Vladigerov, P. Bojadžiev, G. Goranov), po návratu ze studií v Praze pak především žáci A. Dvořáka a F. Pivody (D. Christov, A. Bukoreštiev, A. Dimitrov, T. Chadžiev, D. Kazakov, I. Slavkov).⁴

Rovněž v divadelnictví docházelo již před Šmahovým příchodem do Sofie ke vzájemné česko-bulharské spolupráci. Novodobé bulharské divadlo povstávalo při školách, v čítárnách a čtenářských spolcích, které měly pro národní osvětu na Balkáně zásadní význam. Již u prvního známého bulharského divadelního představení (komedie Savy Dobroplodného *Michail*, adaptace novořecké hry molièrovského typu M. Churmuzise, nazvané *O Leprentis*) r. 1856 v Šumenu uplatnil se v úloze režiséra Čech-emigrant Josef Majzner (Meisner),⁵ spolupracovník J. V. Friče a F. Zacha,⁶ účastník pražských událostí r. 1848, slovenského povstání a bulharských protitureckých akcí, který pod jménem Milanović působil jako učitel v Šumenu a účastnil se veřejného dění. Ostatně sám Dobroplodni, který s Vasilem Druvem (autorem prvního uměleckého historického dramatu v bulharštině *Ivanko, vrah Asena I.*) a D. P. Vojnikovem náleží k zakladatelům bulharského divadelnictví, byl ke scénické činnosti podnícen shlednutím českých představení v Praze. Podobně u Vojnikovovy brailské divadelní skupiny se setkáváme s českou účastí. Při uvádění Vojnikovovy hry *Pokřtěnění Preslavského dvora* (1869) hrál orchestr za řízení českých hudebníků Klímeníka a Petráka. Jan Petrák spolu s Václavem Hořejškem skládali hudební doprovody k Vojnikovovým dramatům.⁷ V další hře téhož autora *Nastoupení na trůn Kruma Strašného* (1871) zpívala titulní postava parafrázi písně *Kde domov můj*.⁸ První původní bulharská tištěná hra, Ikonomovův *Biskup lovečský* (1863), odráží situaci pražských jevišť, která autor navštívil v r. 1859. Roku 1856 byla v Lomu jako první pokus o operní představení uvedena *Velisarievata opera*, která v Šiškovově přepracování, provedeném 1873, zazněla bulharskými a českými národními písněmi a jejich variacemi.

Kromě české účasti pozorujeme v počátečním období novodobého bulharského divadla a kulturního života vůbec též účast srbskou a charvátskou (v prvé řadě je to Jovan Sterija Popović a jeho historická dramata při hrách Vojnikovových), rumunskou, řeckou a především ruskou, nemálo přispěli také maďarští a polští emigranti, kteří se do Bulharska uchýlili po potlačení revo-

³ Z. Urban, *Ohlas bojů za osvobození Bulharska v díle Jana Nerudy*, Pamětník Slovaňski 24, 1974, 73—81.

⁴ A. Andrejev, *Dvořák a Bulharsko*, Bulharsko ve výstavbě 3, 1954, 6, 12—13.

⁵ J. Z. Raušar, *Český emigrant. Životopisný nástin starého osmačtyřicátníka a vlastence Josefa Mejsnera*, Praha 1895.

⁶ V. Záhček, *Fr. A. Zach*, Praha 1977.

⁷ A. Andrejev, *Dvořák a Bulharsko*, l. c.

⁸ J. Páta, *Kde domov můj? v slovanských překladech a obměnách*, Časopis pro moderní filologii 21, 1934, 1, 7; Б. Йоцов, „Кде домов мѡј“ у нас, Българска мисъл 10, 1935, 3.

lučních hnutí za jara národů v jejich zemích (uplatnili se již v Šumenu a Braile, od sedmdesátých let byly uváděny např. adaptace románů T. T. Ježe, M. Czajkowského aj.).⁹

Po osvobození Bulharska v roce 1878 vytvořilo se významné divadelní centrum v Plovdivě, kde povstalo r. 1881 první profesionální divadlo s herci z povolání. Vystupovala zde též operní pěvkyně Jenny Thurn-Taxisová. V roce 1888 hostovala toto divadlo v Sofii a podstatná část jeho hereckého souboru tam zůstala a stala se jádrem Bulharské národní divadelní společnosti *Základ (Osнова)*, založené v témž roce. Roku 1890 vrátili se ze studií v Praze Dragomir Kazakov, Ivan Slavkov a Angel Bukoreštliev; s jejich účastí mohla být na návrh literárního vědce a etnografa I. D. Šišmanova v Sofii vytvořena nová dramatická a operní skupina, pro jejíž operní soubor byli z Prahy získáni vokalisté Anna Kratochvílová i Olga Dobšová a režisér Jaroslav Hašek. Pro nedostatek vhodné budovy užívalo se sálu Slovanské besedy, v níž po příchodu do Sofie nějaký čas řídil divadelní představení i Josef Šmaha. Roku 1892 se osamostatnil činoherní soubor této skupiny s názvem *Slza a smích (Sálza i smjach)*. Stal se nejvýznamnější tehdejší bulharskou scénou a měl základní význam pro rozvoj bulharského divadelnictví. V roce 1904 se přejmenoval na *Bulharské národní divadlo* a od roku 1906 nese název *Národní divadlo (Naroden teatár — Sofija)*. V tomto důležitém období našli bulharští divadelníci pochopení a vydatnou podporu u ministrů I. Šišmanova a K. Veličkova, významných vědců a spisovatelů.

Roku 1893 se vrátil z Petersburgu Radul Kaneli z polské umělecké rodiny usedlé v Bulharsku a stal se ředitelem i režisérem divadla po předčasně zemřelém V. Kostovovi-Nalbuřovovi. Skupina *Slza a smích* se začala systematicky starat o výchovu herců a talentované adepty vysílala na studia do zahraničí. V Rusku studovali Kráštu Sarafov, Christo Gančev, Geno Kirov a Adriana Budevskaja, v Paříži Maria Chlebarovová a Nedelčo Štárbanov, Vera Ignatievová byla vyslána do Prahy, odkud přešla do Vídně. V roce 1899 se vrátila většina stipendistů, kteří se záhy včlenili do hereckého kolektivu a podstatně jej obohatili. Zároveň podnětně přispívali k rozšíření repertoáru. Otázka herců byla tedy uspokojivě řešena. Stále výrazněji byl však pocítován nedostatek režisérské osobnosti, která by kolektiv stmelila a vychovávala, promyšleně a citlivě prosazovala jednotnou interpretaci a styl představení. Předsedovi komitétu a intendantovi divadla Ilijovi Milarovovi se podařilo na krátký čas (září 1899 — prosinec 1900) zajistit vynikajícího záhřebského a bělehradského herce Adama Mandroviče, který měl dostatečnou autoritu a splnil očekávání po stránce repertoárové, herecké, režisérské i pedagogické. Méně se dařilo jeho domácím nástupcům Genovi Kirovovi, Konstantinu Sapunovovi, Vasilu Kirkovovi a Ivanu Popovovi i dalšímu hostujícímu charvátskému umělci a spisovateli Sergianu Tucicovi. Mezi Milarovem a herci došlo k neshodám; někteří přední herci odešli a vytvořili *Spobodné divadlo*, s nímž rok vystupovali mimo hlavní město. Teprve Šmahovi se v roce 1906 podařilo přivést je zpět do Národního divadla.¹⁰

⁹ N. Mesečkov, *Polskie sztuki na scenach bułgarskich*, Literatura 1977, č. 44.

¹⁰ Šmaha pozůstalost. Korespondence (cizojazyčná), Divadelní oddělení Národního muzea v Praze, č. 1262/1-76. A. Strašimirov v dopise J. Šmahovi z 20. srpna 1906 motivoval svůj souhlas s uvedením hry Tchyň právě tou okolností, že herecký soubor Národ-

Josef Šmaha byl pro svou práci v Sofii všestranně připraven a při svém zanícení pro scénické umění a při své nevyčerpatelné energii mohl zvládnout svěřený soubor i přispět k jeho uměleckému rozvoji. Narozen roku 1848 v Praze, získával Josef Šmaha první jevištní zkušenosti od roku 1864 u Čížkovy venkovské společnosti. Po dvou letech zakotvil v souboru Pavla Švandý, kde prošel výběrnou divadelní školou. Uplatňoval se nejvíce v rolích charakterních a komických. Spolu s J. Frankovským patřil tu k nejnadanějším, proto mu byly svěřovány též režijní úkoly. Roku 1873 vystupoval již Šmaha v Prozatímním divadle, kde se mu po odchodu J. J. Kolára otvíraly možnosti hrát čelné role světové dramatiky. Neshody a třenice ve vedení divadla, vyvolávané nejčastěji Riegrovým chráněncem J. N. Maýrem a soupeřením mezi staročechy a mladočechy, postihly po B. Smetanovi, F. Kolárovi a dalších také J. Šmahu. Po krátkém pohostinném vystupování na domácích a slovinských jevištích byl angažován do nově zřizovaného Švandova divadla na Smíchově a díky novému řediteli F. A. Šubertovi stal se od roku 1883 členem souboru Národního divadla.

Šmahův talent dozrával v době, kdy romantický divadelní styl, který ovládal četné evropské scény téměř celé století, ustupoval, planěl, stával se souborem ustálených představ, výrazových prostředků a postupů bez dřívějšího životaschopného a společensky aktivizujícího jádra. Vytrácelo se buřičství, zanícenost a bezvýhradná odhodlanost výjimečných hrdinů dramata stavených na srážce principu dobra a zla. Na jevišti dominovalo rétorství, patetické deklamace velkých sólistů a hvězd, určujících styl celého představení. Vedle romantického, převážně historického dramatu uplatňovala se hlavně dovedně komponovaná francouzská situační veselohra a konverzační společenská hra, komedie mravů, které však byly rovněž vzdáleny životní realitě, národním a sociálním zápasům. Proto i význam Prozatímního divadla se v sedmdesátých letech snížil. K jeho novému rozmachu nemohlo vést ani „divadlo velkého stylu“, odpovídající ambicím bohatnoucí buržoazie. Zásadní obrat přinesl teprve zápas o prosazení nového repertoáru a realistického scénického projevu, který vrcholil v druhé polovině osmdesátých let.

K probíjování nového pojetí významně přispěl již soubor Švandův. V situaci českého divadelnictví důležitou úlohu sehrálo ochotnické divadlo a kočující společnosti, z nichž přicházely do stálých divadel nové talenty. Zvláštní role pak připadla komikům (hlavně J. Mošnovi, dále F. F. Šamberkovi, J. Frankovskému aj.). Někteří přední herci, reprezentující ještě pozdně romantické herectví nebo vychovaní na francouzském měšťanském dramatu (O. Sklenářová-Malá, J. J. Kolár, J. Bittner, M. Bittnerová, M. Pospíšilová, J. Seifert, J. V. Slukov aj.), buď postupně měnili styl svého projevu, nebo ztráceli na významu. Ze souboru Národního divadla se Šmaha poměrně nejsnáze zbavoval prvků starších konvencí a při svém zacílení na pravdivé zobrazení současného života ve všech jeho typických projevech i detailech, při své snaze o umělecké umocnění prožitku se prosadil jako jeden z čelných herců

ního divadla byl opět pohromadě. K dějinám bulharského divadla té doby viz např. F. Wollman, *Bulharské drama*, Bratislava 1928; *Апoteоз на българския театър*, София 1929; Д. Казакон, *Материали по историята на Народен Театър и опера*, София 1929; П. Пенев, *История на българския драматически театър*, София 1975.

realistického a naturalistického období a jako vůdčí osobnost české realistické režie. Spolu s ředitelem F. A. Šubertem, L. Stroupežnickým, J. Mošnou, F. Kolářem a dalšími se ve vysoké míře zasloužil o uplatnění realistických scénických postupů na naší první scéně. Mezníkem se stalo především uvedení Stroupežnického *Našich furiantů* v roce 1887, ale rovněž další Šmahovy režie znamenaly v tomto směru významné kroky (týká se to v prvé řadě inscenací domácí dramatické produkce, jmenovitě her Jiráskových, a dále hlavně děl ruských autorů druhé poloviny 19. století až po Čechovova *Strýčka Vánu* v roce 1901, jehož uvedení je možno pokládat za vrchol Šmahova inscenačního umění).¹¹

Josef Šmaha velmi dbal na to, aby inscenace do podrobnosti ukazovala zobrazovaný jev, aby byla věrnou, pravdivou výpovědí o životě. Proto zajižďel na vesnice, do městských čtvrtí či továren, kde se odehrával děj dramatu, aby na místě studoval přírodu, životní prostředí, způsob života, obydlí, mrav, povahové vlastnosti lidí, zvyky a obyčeje, kroje atd., aby shromáždil co nejvíce konkrétních poznatků pro výpravu i herecký projev. Z nich potom vyrůstalo pojetí inscenace s detailně propracovanými jednotlivostmi, jimž na nekonečných zkouškách režisér definitivně vyměřoval příslušný podíl na celkovém vyznění představení. Šmahovi záleželo na každé rekvizitě a na individualizaci sebemenší postavy; podle svědectví současníků však neméně usiloval o neroztržité celkový účín. Od herců vyžadoval nejen bezpečnou znalost textu, ale též myslivou spolupráci, bezprostřední reakci na danou jevištní situaci. Pracoval s komparesem, do podrobnosti promýšlel davové scény, sbory uváděl do pohybu, užíval scénické hudby, zvukových a světelných efektů, spolupracoval s autory a výtvarníky (např. při inscenaci *Našich furiantů* s Mikolášem Alšem). Šmahovo úsilí tedy v podstatě odpovídalo realistické jevištní stylizaci, která měla působit jako smyslově konkrétní svědectví o skutečnosti, v němž je člověk determinován danou etapou historického vývoje, svým prostředím, tradicí a povahou a v němž jsou výrazně prokreslené typické postavy uvedeny do typických vztahů. Inscenace, v nichž by se místo formování uměleckých obrazů typické platnosti prosazovala zvýrazňováním detailů jednostrannost naturalistické výpovědi, se na Národním divadle objevovaly zřídka (důsledněji snad v některých Seifertových režiiích).

Šmahova snaha po sladění stránky výpravné s hereckým projevem korespondovala s dávno pocívanou potřebou vedoucí osobnosti, která by určovala celkový ráz představení, jeho interpretační a stylovou jednotu. Obdobně tendence prosazoval již František Kolár (který jako všestranně talentovaný umělec zdůrazňoval a sám zajišťoval hlavně stránku výpravnou, zatímco Šmaha stavěl více na herectví), v zahraničí pak především soubor vévodů Jiřího Meiningského a jeho režisér Ludvík Chronegk (tento soubor hostoval v Praze v letech 1878, 1879 a 1883 a Šmaha pozorně sledoval jeho vystoupení), dále André Antoine, Otto Brahm, vídeňský Burgtheater aj. Kolárovo a Šmahovo úsilí o nové chápání scénické práce a režijního postupu jako samostatné tvůrčí činnosti se nepochybně v mnohém shodovalo se zásadami meiningských, s jejich kolektivním pojetím jevištní práce, podřízením všech složek celistvosti představení, jednolitě kompozici a stylu, s jejich doceněním výtvarné stránky, ba přímo přeceněním formálních prostředků, s naturalis-

¹¹ L. Kłosová, *Josef Šmaha, Listy z dějin českého divadla* 2, 1954, 92—118.

mem historických dekorací a kostýmů, s pečlivým propracováním masových scén, souhrou vizuálních prvků, světla, barvy a gesta se slovem, s uváděním wagnerovské zásady celkového uměleckého dojmu i do činohry. Šmaha, třebaže v podstatě samouk, pozorně sledoval způsob práce na tehdejších evropských scénách, učil se i při uměleckém turné za oceán, pro něho tak úspěšném — stejně jako cestou na slovanský jih, při níž byl jmenován čestným členem Národního divadla v Záhřebu. Sňad nejvyššího uznání se mu dostalo v roce 1892 na vídeňské Mezinárodní hudební a divadelní výstavě za režii *Prodané nevěsty* a za herecké výkony Dornenkrona v Jeřábkově *Služebniku svého pána* a Oinomaose ve Vrchlického *Námluvách Pelopových*.

Šmaha podnětně zasáhl i do operní režie, a to především v tom smyslu, že vystupoval proti strnulým pozám, že zpěváky přiučoval herectví, přirozenému pohybu a projevu, organickému skloubení a sladění hudební složky s jinými složkami inscenace ve smyslu wagnerovského pojetí jednoty prvků slovesných, hudebních, výpravných a hereckých (důležitým podnětem k domyšlení tohoto postoje byl patrně pražský cyklus Wagnerových oper v roce 1885). Šmahovy režie *Prodané nevěsty*, *Othella* či oper Cajkovského se trvale zapisaly do historie českého jevištního umění.

První české realistické hry pojednávaly převážně o venkovské problematice a dávaly Šmahovi možnost v selských postavách uplatnit svou robustní postavu, temperament, charakterizační umění, snahu o markantnější vnější vystižení psychologické motivace jednání jednotlivých osob i o jejich individualizaci. Zvláště zdařilé byly jeho herecké výkony v těch výjevech, v nichž pohyb a akce převládaly nad slovem (Šmaha měl drsný hlas, stěží vyjadřoval jemnější odstíny a modulaci) a mistr mimiky a němě hry svými gesty, různými pohyby a skvěle odporozovanými detaily (např. furiantským držením doutníku u Jakuba Buška) plasticky modeloval kreaci, která věrně vystihla rázovitého sedláka. Šmahova nevyčerpateľná energie naplňovala jeviště čilostí a vzruchem, vznětlivostí, chytrostí, výrazným krokem a výmluvným pohledem, gestem, posunkem a řízností řeči. Duševní stav jeho postav se jasně zračil v jejich zevnějšku. Při těchto znamenitých venkovanech, nejpůvodnějších a nejpropracovanějších ze všech jeho jevištních postav, šlo převážně o majetné sedláky, drsné a lakotné, jen zřídka o osoby opravdu lidové. Mistrovsky ztělesňoval Šmaha též představitel buržoazie, různé zbohatlíky, podnikáky, světáky, intrikány, vydríduchy a padouchy. Při nich rovněž dovedně stupňoval napětí a úděs, vyvoláním syté představy a mocného divadelního dojmu sledoval dosažení maximálního účinku. Třetí významnou oblastí jeho herecké působnosti byla světová klasika (Shylock, Lear, Jago, Tartuffe aj.).

Ke konci 19. století začíná se v Národním divadle výrazněji uplatňovat drama psychologické a symbolické, které uvádí novou poetiku a vyžaduje zcela odlišný způsob scénického projevu. Jevištní mluva vypracovaná a probojovaná Šmahou a jeho současníky na dosavadním repertoáru, především na domácích a ruských realistických hrách, pocituje se jako nedostačující pro náladové a poetické scény, pro hlubší studium lidského nitra. Šmaha se s částečným úspěchem pokusil ještě o uvedení Ibsena, Hauptmanna a Čechova, při dalším vývoji modernistických směrů a jejich prosazování v Národním divadle však postupně ztrácel kontakt, byl pomíjen vedením divadla, nepohodl se s ředitelem Gustavem Schmoranzem a společně s několika dalšími členy herci své generace opustil soubor přední české scény.

Velmi záslužná byla Šmahova pedagogická činnost při výchově nových herců, a to jak v Dramatické škole při Národním divadle, tak formou přátelských rad zkušeného odborníka, ochotně udílených mladším kolegům ze stálých divadel i četným ochotníkům.¹²

Přípravné vyjednávání o Šmahově odchodu do Sofie zahájil prof. Michail Arnaudov, náležící společně s A. Todorovem-Balanem, L. Miletičem, B. Co-nevem a dalšími k nové generaci bulharských studentů v Čechách. I po studiích zde často pobývali a přispívali k rozvíjení kulturní spolupráce. Jestliže před čtvrtstoletím byla hlavní pozornost české veřejnosti upřena na osvobozenecký boj balkánských národů a na překlady bulharské lidové poezie, z bulharské strany pak na českou slavistickou vědu a na překlady *Rukopisů královédvorského a zelenohorského*,¹³ na přelomu století docházelo již k oboustranné živé kulturní součinnosti a výměně literárních hodnot. Řada našich kulturních pracovníků a umělců působila v Bulharsku a sprátelila se s bulharskými tvůrci, např. s autorem bulharského Pana Broučka (*Baj Gaňu*) A. Konstantinovem, S. Čilingirovem, P. Karavelovem, P. R. Slavejkovem, I. Šišmanovem, K. Veličkovem, A. Strašimirovem, Elinem Pelinem a I. Vazovem, který o československé problematice, hlavně literární, psal mnohokrát v tisku i ve svých beletristických dílech; s oblibou v nich zobrazoval české lidi v Bulharsku.¹⁴ Z našich literárních tvůrců byl zájem o Nerudu,¹⁵ Vrchlického, Čecha, Háška, Machara, z dramatické literatury o Nerudovu *Prodanou lásku*, Fričův *Asjenův pád*, o díla Vrchlického, Štolbova, Svobodova, Kvapilova aj. Do bulharštiny překládali hlavně B. Jirásková-Chitová, S. Ogňanov, S. Čilingirov, J. Cankov, do češtiny pak J. Wagner, J. Koněrza,¹⁶ A. Knotek, V. Šak, K. Drož a další.

Z četných Arnaudových dopisů Josefu Šmahovi z roku 1905 jasně vyplývá Arnaudova iniciativa při získávání českého režiséra pro sofijské Národní divadlo s nástupem od 1. listopadu 1905. Po úvodních informacích vyzádal si Arnaudov Šmahovu biografii a 26. 10. 1905 se již českého umělce táže jménem prof. Ivana Šišmanova, ministra kultury a osvěty, za jakých podmínek by přijal místo režiséra v Sofii. Za několik dní nabídl Šmahovi místo uměleckého ředitele Národního divadla v Sofii jeho intendant Ilija Milarov. Dne 12. listopadu 1905 Arnaudov oznámil, že ministr Šišmanov souhlasí s navrženými podmínkami, a 16. listopadu poslal zprávu o tom, že Šmahův předchůdce S. Tucić odejel již do Záhřebu. V dalších dopisech prof. Arnaudova, uložených v Šmahově cizojazyčné korespondenci v divadelním archivu Národního muzea v Praze pod č. 1262, byl podrobně představen sofijský sou-

¹² O. F a s t e r, *Josef Šmaha*, Divadelní listy 1901, 386; A. Archlebová, *Tiché jubileum*, Divadlo 2, 1905, 9, 185; J. Miškovský, *V dramatické škole*, Národní listy z 21. prosince 1905; J. Bartoš, *Prozatímní divadlo a jeho činohra*, Praha 1937; J. Vo d á k, *Tváře českých herců*, Praha 1967, 87—89; nejnověji *Dějiny českého divadla III*, Praha 1977, kde je další bibliografie.

¹³ Podrobně se těmito otázkami zabývá I. Dorovský ve své monografii *České země a Balkán*, Brno 1973.

¹⁴ Z. U r b a n, *Vztah Ivana Vazova k Čechám a k české kultuře*, in: *Československo-bulharské vztahy v zrcadle staletí*, 289—306; viz též *Divadlo 9*, 1911, 21.

¹⁵ О. Д е й к о в а, *Ян Неруда у нас*, in: *Bulharsko-československá vzájemnost*, София 1925.

¹⁶ J. M a n d á t, *Učitel Josef Koněrza, buditel českého lidu*, Žďár nad Sázavou 1967.

bor a jeho repertoár v poslední době. Dne 10. prosince 1905 se Šmaha rolí Oinomaose v *Námluvách Pelopových* rozloučil s diváky pražského Národního divadla a odcestoval na nové působiště.

Josef Šmaha nepřicházel do Bulharska jako umělec neznámý. Na Balkáně vystupoval již několikrát, byl čestným členem záhřebského divadla, odkud přišli jeho předchůdci A. Mandrović a S. Tucić. Znali jej bulharští studenti a kulturní pracovníci, přijíždějící do Prahy, znaly jej především herečky Zlatica Nedeřová a Vera Ignatievová, která ve Vídni nepochybně věděla o Šmahově triumfu v roce 1892. V divadelním světě bylo velmi dobře známo, že režisérem pražské premiéry *Evžena Oněgina* s autorovou účastí (6. 12. 1888), která opeře otevřela cestu na další evropské scény, byl právě Šmaha.

Pražský režisér měl v Sofii české předchůdce přímo v jevištní práci. Prvním dirigentem *Bulharského operního sdružení* (součásti *Dramatické a operní skupiny*, z níž povstala *Národní opera*) byl v roce 1891 Alois Macák. Mezi prvními skladbami uvedl árie z Blodkovy opery *V studni* (celá opera byla zde uvedena r. 1912, stejně jako *Prodaná nevěsta*).¹⁷ Sólisty tohoto sdružení byli též Anna Kratochvílová a Olga Dobšová, režisérem Jaroslav Hašek z Prahy.

V době Šmahova příjezdu do Sofie probíhala zde stavba budovy Národního divadla; o jejím postavení rozhodlo Národní shromáždění na návrh ministra I. Šišmanova. Budova byla dokončena v prosinci r. 1906 a 3. ledna 1907 byla slavnostně otevřena. Šmaha byl v té době uměleckým ředitelem či vedoucím (do 31. 12. 1908) a hlavním režisérem s právem herecké účasti (do odjezdu ze Sofie, s kterou se rozloučil 18. ledna 1910 v oblíbené roli *Shylocka*). Při divadelní slavnosti došlo k demonstraci studentů sofijské univerzity, namířené proti germanofilskému caru Ferdinandovi a na podporu požadavků stávkujících železničářů. Car na rok uzavřel univerzitu a propustil profesorský sbor.¹⁸

Šmaha ve svém novém působišti navázal na dobrou tradici znamenitého předchůdce A. Mandroviće. Využívaje svých mnohostranných zkušeností, ponořil se do své odpovědné práce s velkým elánem. Nejdříve získal zpět ty členy souboru, kteří v předchozím období odešli do jiných měst, hlavně do Varny. Na čas se mu dokonce podařilo udržet pro sofijskou scénu velkou a novátorskou herečku Rozu Popovovou, zpočátku básničku z literárního kroužku Konstantina Veličkova, po studiích ve Vídni jevištní umělkyni a představitelku bulharského divadelnictví na zahraničních scénách (v Bělehradě a Záhřebu ji kritika stavěla mezi největší současné herečky), tvůrčí osobnost, která na mnoha místech usilovala o realizaci svých jevištních představ, především však o vlastní nezávislost — podobně jako tvůrčím postojem jí příbuznou herečku Marii Ikonomovovou (Maňu), která s manželem Matějem Ikonomovem plnila v jejich kočující společnosti náročný program hodnotného divadelního umění pro široké vrstvy obyvatelstva. Kromě Popovové byli v té době v souboru Národního divadla Krášfu Safarov, jedinečný talent a opravdová ozdoba bulharské scény, který po studiích na Státní dramatické škole v Petersburgu u V. V. Davydova a velkého herce P. D. Lenského vyzrál ještě pod vedením Mandrovićovým a Šmahovým, dále Sava Oĝnanov (Šmahův zeť, začínal rovněž tchánem oblíbenou rolí *Shylocka*), který po studiích

¹⁷ J. Petrželka, *Hudební momentky z Bulharska*, in: Brno—Plovdiv, 228.

¹⁸ М. Арнаудов, *История на Софийския университет „Климент Охридски“ през първото му полувековие 1888—1938*, София 1939.

v Mnichově a Berlíně a po zahraničních cestách (do Vídně, do Paříže, v roce 1910 vystupoval též v Praze a v Plzni v dramatech *Nora* a *Noc na Karlštejně*) dotvářel svoje názory a umělecké postupy v Moskvě ve spolupráci s K. S. Stanislavským, V. I. Kačalovem a I. M. Moskvinem, z ostatních např. Adriana Budevská, Vera Ignatievová, Maria Chlebarovová, Zlata Nedejová, Elena Snežinová, Ivan Popov, Vasil Kirkov, Geno Kirov, Christo Gančev, Stojan Báčvarov. Šmahovými zástupci ve vedení byli Ivan Popov, Vasil Kirkov, Geno Kirov, Sava Ogňanov a Ilija Milarov.

Šmaha se snažil maximálně využít již poměrně vyspělého souboru, vychovávat herce v duchu kolektivnosti a prosazovat jednodušší styl. Inscenace pečlivě zajišťoval po stránce režisérské, herecké i výpravné, dbal na dekorace, hudbu, sluchové a světelné efekty, kostýmy i celkovou charakterizaci prostředí. Ve smyslu režijního záměru usměrňoval dramaturgii, neobyčejně důkladně vypracovával s herci na zkouškách pojetí a scénické zvládnutí jednotlivých postav i jejich začlenění do celku. Herce neomezoval v jejich individuálním projevu, vyžadoval však, aby své role plně prožívali a promýšleli, aby spolupracovali s režii a pohotově reagovali na každou situaci. Jeho obvyklý postup při práci s herci byl takový, že vycházeli od charakteristických detailů a postupně dotvářeli další podstatné rysy, až bylo dosaženo celistvého typu. Hercům vštěpoval své mistrovství pohybu na jevišti, umění gest a mimiky. Stejně jako dříve zdůrazňoval Šmaha věrohodnost, přímo dokumentární verismus jevištního obrazu, který má plně odpovídat zobrazené skutečnosti a historické pravdě (v tomto směru byly s uznáním hodnoceny zvláště jeho shakespearovské inscenace *Benátského kupce*, *Julia Caesara* a *Krále Leara*). Šmahova režijní práce měla nemálo společného s pojetím scénické tvorby Moskevského uměleckého divadla. Můžeme ji označit jako realistic-kou, i když ještě s jistým rysem romantického patosu.

Na dosti různorodém repertoáru světovém i domácím, na Shakespearovi, Schillerovi (v Sofii se oblibě těšily hry *Úklady a láska* a zvláště *Loupežníci* pro mladistvý patos revolučního romantismu), na mimořádně populárním Molièrovi a dalších velikánech světové dramatiky, na často uváděných ruských realistických hrách vyrůstali bulharští herci ve vyzrálé umělecké osobnosti a soubor mohl s úspěchem zvládnout i nejnovější náročná dramata Ibsenova, Hauptmannova a Čechovova. Čechov v Bulharsku postupně zdomácněl, menší odezvě se těšili Ibsen a Hauptmann. Z dalších Šmahových režii kritika vysoce hodnotila např. Ibsenovu *Noru*, *Nepřítele lidu* a *Opony společnosti*, Sardouovu *Madame Sans-Gêne*, Calderonova *Sudiho Zalamejského*, Molièrova *Tartuffa* a *Misanropa*, Ostrovského *Výnosné místo*, z domácí tvorby Todorovovy *Zedníky* a Javorovovu hru *Až udeří hrom*, z české dramatické produkce *Noc na Karlštejně* a *Mořskou pannu*, kterou Šmaha s úspěchem uvedl r. 1901 v Praze.

Obecně je možno o výběru her říci, že Šmaha uvážlivě pokračoval v dosavadní linii divadla. Již soubor Slza a smích, jehož dramaturgem byl od roku 1902 významný dramatik Anton Strašimírov, se ve svém pozdějším období snažil omezovat romantické a sentimentální hry, frašky a dobový veseloherní žánr bez hlubších ambicí. K novému pojetí divadelní práce přispívali mladí herci, vracející se ze studií v zahraničí. Jejich zásluhou se stále více prosazovala realistická díla, zvláště ruská (často býval hrán Gogol, Ostrovskij, L. N. Tolstoj, A. K. Tolstoj, Suchovo-Kobylin, Čechov, Gorkij). Tuto tendenci

Šmaha plně podpořil. S oblibou uváděl světovou klasiku a význačné autory současné (kromě už jmenovaných to byli např. Corneille, Lessing, Dumas, Hugo, Beaumarchais, Sardou, Molnár), mimořádnou pozornost věnoval produkci domácí, neboť velmi dobře chápal nutnost co nejužšího sepětí divadla s národní slovesností. Na počátku 20. století podporovala rozvoj bulharského Národního divadla řada význačných dramatických autorů. Někteří byli přímo pracovníky divadla, jiní s ním spolupracovali: A. Strašimirov, P. Slavejkov, P. J. Todorov, P. K. Javorov, K. Christov, S. Kostov, S. Čilingirov a hlavně Ivan Vazov, který sledoval Šmahovu činnost s velkým zájmem a vícekrát se o ní vyjadřoval s uznáním. V pozdravu na rozloučenou Šmahu nazval „velkým umělcem a učitelem“. Jejich vzájemné bližší pochopení a spolupráce byly podmíněny analogickými ideovými a tvůrčími postoji, úctou k národním tradicím a snahou o realistické zobrazování skutečnosti. Šmaha vědomě navazoval na realistické tradice bulharského obrozenského divadelnictví, jehož pokračovatelem byl především Vazov. Mladší autoři nastupující generace, sympatizující s modernistickými směry, vyrůstali v podstatně jiných podmínkách a zcela odlišným způsobem chápali smysl uměleckého tvoření.

Čelný básnický představitel symbolisticky zaměřené bulharské moderny a energický Šmahův nástupce ve funkci ředitele Národního divadla Penčo Slavejkov (a společně s ním kritik K. Krástev a další kolem časopisu *Misál*) ostře vystupoval proti Vazovovým dramátům, v nichž neviděl žádný pokrok ve srovnání s *Drumevem* a *Vojnikovem*: „[. . .] od r. 1866 do r. 1909, tj. půl století stojí [naše dramatika — J. P.] na jednom místě — ne v nějakém symbolickém smyslu — doslova!“¹⁹ Bez ohledu na přání diváků preferoval Slavejkov cizí repertoár a měl výhrady i ke Šmahově režisérské práci, neboť se mu zdála příliš soustředěna na herectví, málo na slovesné, básnické hodnoty současné tvorby, na hlubší analýzu psychiky individualisticky zaměřených jedinců. Slavejkov nepovažoval režisérskou práci za samostatnou tvůrčí činnost. Podle něho scénickou skutečnost z textu vytváří a autorovy myšlenky tlumočí herec, proto jeho úlohu jednostranně vyzvedal. Výtka nedosti vytržbeného jazykového citu, kterou adresoval všem zahraničním režisérům, byla ovšem u básníka Slavejkovových kvalit, orientujícího se na nejvyšší slovesné hodnoty a nejnovější světový repertoár, zcela pochopitelná a nepochybně i oprávněná.

Analogicky jako v Praze byl nástup modernistických směrů, odmítajících tvůrčí metodu a scénické postupy vypracované v období realismu a naturalismu a jednostranně prosazujících vlastní představy o dramatickém a divadelním umění, jedním z hlavních důvodů, proč stárnoucí Šmaha přestal být vedoucí osobností a určujícím činitelem jevištní práce, jakým byl po dvě desetiletí. Tato skutečnost však nic neubírá na velké roli a zásluhách, jaké si náš čelný realistický herec a režisér získal o rozvoj pražského i sofijského Národního divadla, tím spíše, že pozdější doba navazovala opět na trvalý základ realistického období.

Na druhé straně je nutno konstatovat, že Šmaha byl jedním z mála vedoucích tvůrčích pracovníků sofijského Národního divadla, který své funkce plnil

¹⁹ П. Славейков, *Събрани съчинения 5*, София 1959, 286; viz též J. Koška, *Bulharská básnická moderna*, Bratislava 1972; *Slovník světových dramatiků Bulharští autoři*, Praha 1975.

nepřetržitě několik sezón a pomohl řešit vleklý a citelný problém nedostatku vlastní výrazné režisérské osobnosti. Zasloužil se o organizační upevnění divadla, o vytvoření tvůrčího pracovního prostředí, o výchovu herců s „novou psychikou.“²⁰ „Josef Šmaha se neobyčejně zasloužil o výchovu našich herců a o rozvoj našeho režisérství“, napsal historik bulharského divadla Penčo Penev.²¹ Ze zahraničních režisérů, které Bulhaři často zvali (Mandrović, Tucić, Šmaha, Ivanovskij, Duvan-Torcov, Osipov a četní další), patřil Šmaha k nejúspěšnějším. „Kromě Adama Mandroviće a Josefa Šmahy mají z cizích režisérů zvláště velký význam pro rozvoj našeho divadla Jurij Jakovlev a Nikolaj Osipovič Masalidtinov“,²² pokračuje Penčo Penev a na jiném místě konstatuje: „Období od r. 1904 do r. 1912 je pro rozvoj Národního divadla i bulharského divadelního umění — profesionálního i ochotnického — obdobím opravdového vzestupu [. . .].“²³ V tomto období právě sezóny Šmahovy a Slavejkovy je možno pokládat za umělecký vrchol sofijského Národního divadla.²⁴

Šmahova korespondence dokumentuje také jeho mimodivadelní uměleckou aktivitu a živou součinnost s mimosofijskými divadly, při níž navázal trvalé tvůrčí a přátelské kontakty s dalšími scénickými pracovníky.²⁵ Když se na počátku roku 1910 vrátil Šmaha do vlasti, mohl odjíždět s vědomím, že podstatně přispěl k rozvoji první bulharské scény a trvale se zapsal do dějin bulharského divadla i česko-bulharské kulturní spolupráce.²⁶

DAS WIRKEN VON JOSEF ŠMAHA IM NATIONALTHEATER VON SOFIA

Die Arbeit behandelt das Wirken des hervorragenden Schauspielers und Regisseurs Josef Šmaha in der Funktion des ersten Direktors und Hauptregisseurs des neu gegründeten Nationaltheaters von Sofia in den Jahren 1905—1910. Šmahas Theatertätigkeit in Bulgarien wird in der Studie in breitere Zusammenhänge tschechoslowakisch-bulgarischer Beziehungen und gegenseitiger kultureller Zusammenarbeit eingereiht, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts intensiv entfaltete und vor allem nach 1878 bedeutende Ausmaße annahm. Um den Charakter von Šmahas Arbeit als Schauspieler und Regisseur näher zu erfassen, widmet sich der Verfasser auch seiner bisherigen künstlerischen Laufbahn am Švanda-Theater und am Nationaltheater in Prag. Die hier gewonnenen reichen Erfahrungen konnte Šmaha dann in Sofia zur Geltung bringen.

Das Nationaltheater von Sofia verfügte am Anfang unseres Jahrhunderts über ein verhältnismäßig umfangreiches und erfahrenes Schauspielensemble, es mangelte ihm jedoch spürbar an einem Regisseur als Persönlichkeit, die das Kollektiv festigen und erziehen würde und eine Einheit in Interpretation und Still durchsetzte. Deswegen luden die Bulgaren häufig Regisseure aus dem Ausland ein, unter denen Šmaha zu den erfolg-

²⁰ Пантеон на българския театър и неговите представители, София 1926, 34.

²¹ П. Пенеv, История на български драматически театър, 362—363.

²² Tamtéž, 910.

²³ Tamtéž, 388—389.

²⁴ F. Wollman, *Bulharské drama*, 50.

²⁵ Ještě v r. 1913 Šmahovi k tvůrčímu jubileu za bulharské herce blahopřáli M. Chlebarovová a N. Gandev.

²⁶ Po svém návratu uveřejnil Šmaha v Národních listech (8. a 29. března a 8. a 23. dubna 1910) fejeton *O bulharském divadle*, v němž si všiml jeho počátků a rozvoje v prvním desetiletí 20. století.

reichste gehörte. In engem Zusammenwirken mit seinen bulgarischen Mitarbeitern trug er maßgebend zur Entfaltung des bedeutendsten bulgarischen Theaters und dessen künstlerischer Erfolge bei. Und so gehörten eben die Jahre, in denen Šmaha in Bulgarien wirkte, zu den bedeutendsten Spielsaisonen des Nationaltheaters von Sofia anfangs des 20. Jahrhunderts. Šmaha hat sich so bleibend in die Geschichte der tschechoslowakisch-bulgarischen kulturellen Zusammenarbeit eingeschrieben.

